



**HAL**  
open science

# Errances et déshérences dans les romans des "enfants de la dictature" argentins et chiliens : (2000-2015)

Celia Duperron

► **To cite this version:**

Celia Duperron. Errances et déshérences dans les romans des "enfants de la dictature" argentins et chiliens : (2000-2015). Linguistique. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2022. Français. NNT : 2022BOR30030 . tel-04009649

**HAL Id: tel-04009649**

**<https://theses.hal.science/tel-04009649>**

Submitted on 1 Mar 2023

**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 BORDEAUX MONTAIGNE**  
**ECOLE DOCTORALE MONTAIGNE HUMANITES**

**Doctorat**  
**Etudes hispaniques et hispano-américaines**

**CELIA DUPERRON**

**ERRANCES ET DESHERENCES DANS LES ROMANS DES**  
**« ENFANTS DE LA DICTATURE » ARGENTINS ET CHILIENS**  
**(2000-2015)**

***Thèse dirigée par Cecilia González***  
***(PR – EA365 Ameriber)***

**Soutenu le 15 février 2022**

**Jury :**

José García Romeu, PR, Université de Toulon

Emilia Perassi, PR, Università degli Studi di Milano

Julio Premat, PR, Université Paris VIII - Vincennes Saint Denis

Lise Segas, MCF, Université Bordeaux Montaigne



# REMERCIEMENTS

Ecrire une thèse est un exercice solitaire mais qui ne peut se faire seule. J'ai eu la chance de pouvoir compter sur des personnes attentionnées pour m'accompagner et me soutenir.

Je tiens tout d'abord à remercier ma directrice de thèse, Mme Cecilia González, sans qui j'aurais sans doute abandonner ce projet de longue haleine. Sa confiance en moi et mon travail, ses réflexions toujours pertinentes et inspirantes, ses conseils avisés, sa bienveillance doublée d'une rigueur intellectuelle ont été des alliés précieux.

Je pense également à tous mes professeurs qui, au long de ma longue scolarité, m'ont permis de prendre confiance en moi et de croire en mes capacités. Je les en remercie et espère, en tant qu'enseignante, pouvoir insuffler la même confiance à mes élèves.

Je remercie chaleureusement mes amis à Bordeaux et à Blois dont l'écoute et les encouragements, tout au long de ces années, m'ont aidé à surmonter les moments de doute et les difficultés. C'est aussi grâce à eux que j'ai pu profiter de bouffées de légèreté et de moments de sociabilité qui étaient les bienvenues : merci Emilie et Vincent (et Romane), Louise, Perrine et Vincent, Aurélien, Danielle, Anaïs, Céline et Fred, Amélie, Delphine, Anne, Marc et Fabrice, Guillaume. Un grand merci à Perrine pour ses relectures : j'espère ne pas l'avoir traumatisée avec la métaphore et autres barbaries narratologiques.

Je remercie ma famille d'avoir compris et accepté de passer après mon travail pendant toutes ces années. Ils ont su comprendre l'importance de ce projet pour moi et m'ont toujours encouragée à poursuivre. Je pense à mon père toujours présent à mes côtés malgré la distance. Ma reconnaissance va en particulier à mon grand-père, papi Philippe, sans l'aide de qui je n'aurais jamais pu faire ces longues études et pouvoir aujourd'hui prétendre à être docteur. Sa confiance inébranlable en mes capacités, son amour, son soutien constant m'ont toujours portée et incitée à me dépasser.



# RESUMES

- **Résumé en français**

Cette thèse étudie un corpus de six romans argentins et chiliens, écrits par des auteurs nés entre 1970 et 1976, c'est-à-dire qui ont vécu la dictature étant enfants ou adolescents soit à un âge où ils n'avaient pas encore de véritable conscience citoyenne (ou que celle-ci était encore en formation). Cette étude est focalisée sur des œuvres publiées entre 2000 et 2015 afin de voir dans quelle mesure le changement de siècle entérine un changement de paradigme dans la façon de narrer le passé dictatorial tant en Argentine qu'au Chili. Le choix d'auteurs nés à partir de 1970 se justifie par une volonté de s'intéresser à une génération d'auteurs qui, à partir des années 2000, a commencé à se faire un nom à l'intérieur et à l'extérieur de leurs pays respectifs. La démarche comparatiste de ce travail s'explique par les similarités que l'on peut observer entre les contextes de ces deux pays du Cône Sud, similarités que l'on retrouve également dans la façon de raconter la dictature et ses conséquences dans les fictions. Ce travail se base sur l'hypothèse que les auteurs étudiés, en tant que membres de la génération des enfants de la dictature, proposent des fictions qui mettent en scène des héritiers, comme eux, dans une démarche de mémoire historique du passé récent plus affiliative que filiative. Le premier chapitre est dédié aux conditions historiques, politiques et culturelles qui ont façonné cette génération. Le deuxième chapitre étudie le motif de l'errance, caractéristique des récits des enfants de la dictature. Enfin, le troisième chapitre s'intéresse à la déshérence, autre trait caractéristique de ces héritiers, c'est-à-dire leur relation ambivalente aux héritages reçus.

mémoire, Argentine, Chili, XXIe siècle, dictatures, romans, deuxième génération, héritages, errance

- **Résumé en anglais**

« Errancy and disinheritance in the novels  
of Argentine and Chilean "children of the dictatorship"  
(2000-2015) »

This thesis studies a corpus of six Argentinian and Chilean novels, written by authors born between 1970 and 1976, that is to say, who lived through the dictatorship as children or teenagers, at an age when they did not yet have a true civic conscience (or one that was still in formation). This study focuses on works published between 2000 and 2015 in order to see to what extent the change of century confirms a paradigm shift in the way the dictatorial past is narrated in both Argentina and Chile. The choice of authors born from 1970 onwards is justified by a desire to focus on a generation of authors who, from the 2000s onwards, began to make a name for themselves inside and outside their respective countries. The comparative approach of this work is explained by the similarities that can be observed between the contexts of these two countries of the Southern Cone, similarities that can also be found in the way the dictatorship and its consequences are narrated in the fictions. This work is based on the hypothesis that the authors studied, as members of the generation of the children of the dictatorship, propose fictions that feature heirs, like themselves, in a process of historical memory of the recent past that is more affiliative than filiative. The first chapter is dedicated to the historical, political and cultural conditions that shaped this generation. The second chapter examines the motif of errancy, which is characteristic of the narratives of the children of the dictatorship. Finally, the third chapter focuses on disinheritance, another characteristic feature of these heirs, i.e. their ambivalent relationship to the legacies received.

memory, Argentina, Chile, XXI century, dictatorship, novels, second generation, inheritance, errancy

# TABLE DES MATIERES

Introduction.....	9
I. Les enfants de la dictature.....	23
1.1. Le passé dans le présent .....	25
1.1.1. Une nouvelle génération .....	25
1.1.2. L'héritage des dictatures en Argentine et au Chili.....	31
1.1.3. Processus mémoriels : similarités et différences .....	41
1.2. Héritiers et héritages.....	57
1.2.1. Filiation et affiliation .....	58
1.2.2. Héritiers en déshérence .....	69
1.2.3. Troubles dans le genre romanesque .....	82
1.3. No « dejarse hablar por otros » .....	91
1.3.1. Récit de soi et travail de mémoire.....	92
1.3.2. Le mirage de l'autofiction.....	100
1.3.3. Du moi au nous : du récit de soi à l'énonciation générationnelle.....	113
II. Itin-errance des corps et des voix.....	121
2.1. Des corps en mouvement .....	123
2.1.1. Le voyage : un moyen de se sauver ? .....	123
2.1.2. Voyage initiatique et déconstruction identitaire .....	132
2.1.3. Déplacements erratiques dans l'espace urbain : entre enfermement et déambulations .....	142
2.2. Seuils à franchir.....	152
2.2.1. Personnages instables.....	153
2.2.2. Frontières du récit .....	166
2.3. De fils en échos .....	180
2.3.1. Roman(s) polyphonique(s).....	181
2.3.2. Le roman comme puzzle.....	206



III. Héritiers malgré tout .....	219
3.1. Littérature des enfants .....	222
3.1.1. Familles : stratégies de réparation.....	223
3.1.2. La voix des enfants .....	236
3.2. Littérature des héritiers.....	255
3.2.1. La voix des héritiers.....	255
3.2.2. En quête du passé, enquête sur le passé .....	268
3.3. Littérature en mode mineur.....	278
3.3.1. La profonde superficie du quotidien .....	279
3.3.2. Retours à la maison.....	291
3.3.3. Déterritorialisation de la mémoire : rêver et inventer le souvenir .....	305
Conclusion .....	319
Bibliographie.....	327

## INTRODUCTION

« A diferencia de las novelas históricas, en las ficciones que analizamos no se trata de recuperar un pasado remoto o clausurado, sino uno que todavía se vive como actual. Por ello, las novelas no van en busca del pasado en sí mismo, sino que están motivadas por un malestar esencial que todavía atraviesa a la sociedad en su conjunto » (Saban 128). Le constat de la chercheuse Karen Saban fait écho à nos premières impressions quand nous avons commencé à lire les romans qui vont nous intéresser dans cette thèse. Et plus particulièrement, nous avons été frappés par le mal-être qui émanait des personnages de ces récits, des trentenaires qui avaient grandi sous la dictature, comme leurs auteurs. Cette coïncidence générationnelle nous a amené, très rapidement, à nous intéresser à cette génération en particulier afin de voir quelles traces, quels *residuos* (selon l'expression de Nelly Richard<sup>1</sup>) cet événement historico-politique violent avait laissé en eux ? Dans quelle mesure le discours des auteurs et des personnages puist-il dans les discours qui leur ont été adressés, directement et indirectement, par leur famille, les médias, les hommes politiques, les institutions comme l'école ? Quelle conscience les auteurs ont-ils de tous ces phénomènes linguistiques, mémoriels, historiques qui agissent sur eux et comment les travaillent-ils dans leurs romans ? Dans quelle mesure le recours à la fiction permet à ces héritiers de s'inscrire dans une temporalité ? Voilà certaines des questions qui ont guidé notre travail de réflexion et d'analyse sur leurs œuvres.

Dans ce travail de recherche, nous nous centrons sur des auteurs qui ont été contemporains d'un passé auquel ils reviennent mais dont ils n'ont pas été des acteurs historiques. En effet, ils sont tous nés dans les années 70, c'est-à-dire qu'ils ont vécu la dictature étant enfants ou adolescents<sup>2</sup> soit à un âge où ils n'avaient pas encore de véritable conscience citoyenne (ou que celle-ci était encore en formation). Un des problèmes majeurs qui s'est rapidement posé à nous a été celui de nommer ce groupe d'auteurs. Pour cela, nous nous sommes appuyés sur le travail déjà mené par de nombreux critiques sur les littératures post-dictatoriales ou post-conflits. Nous avons alors constaté que plusieurs terminologies pouvaient correspondre à notre corpus. Mais en analysant précisément ce que chacune désignait, d'après leurs auteurs respectifs, nous avons constaté que si le nom pouvait sembler convenir à notre corpus, il renvoyait à des critères et concepts que nous ne partageons pas forcément.

---

<sup>1</sup> cf. *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Cuarto Propio, 1998.

<sup>2</sup> L'âge auquel ils ont vécu la période dictatoriale dépend de leur année de naissance mais aussi de leur pays de naissance sachant que la dictature chilienne (1973-1990) a duré dix ans de plus que la dictature argentine (1976-1983).

Prenons, pour commencer, les catégories de « littérature de la post-dictature » ou de « génération de la post-dictature ». La première appellation, proposée par le critique brésilien Idelber Avelar, pourrait convenir à notre corpus dans le sens où nous nous intéressons bien à des œuvres publiées pendant la post-dictature. Or, sortie du contexte de son étude, cette catégorie est trop imprécise, selon nous, et peut s'appliquer à une période trop étendue : peut-on encore parler de post-dictature pour des œuvres publiées dans les années 2000, soit dix ou vingt ans après la période dictatoriale ? Si l'on reprend le travail d'Idelber Avelar intitulé *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo* (1999), on se rend compte que le critique brésilien s'intéresse aux récits proposés par des auteurs ayant vécu la dictature et qui, à travers le récit fictionnel, réalisent un travail de deuil tant de l'événement traumatique qu'a été la dictature et sa terrible répression que de l'échec de l'expérience révolutionnaire des années 60 et 70 à laquelle certains des auteurs en question ont participé. La dictature est vue comme la défaite de l'expérience révolutionnaire et des espoirs qu'elle portait, devenant le point de départ de l'écriture de ces auteurs :

la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria en el subcontinente. En este marco, *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, *Em Liberdade*, de Silviano Santiago, *Lumpérica y Los vigilantes*, de Diamela Eltit, *Bandoleiros* y las novelas cortas de João Gilberto Noll y *En estado de memoria*, de Tununa Mercado, representan algunas de las estrategias que incorporan el trabajo del duelo como imperativo posdictatorial. (Avelar 14)

Les auteurs cités ne correspondent pas à la génération d'écrivains, qui nous intéresse dans ce travail, mais à celle de leurs parents car tous sont nés dans les années trente ou quarante. Dans le contexte post-dictatorial, selon Idelber Avelar, ces écrivains utilisent l'allégorie comme stratégie narrative pour dire la dictature et les séquelles qu'elle a laissées sur le corps de la société : « *la postdictadura pone en escena un devenir-alegoría del símbolo*. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevivencia del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos a totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico » (10). Une fois recontextualisée, il apparaît évident que cette catégorie ne peut donc pas s'appliquer à la génération d'auteurs que nous étudions.

L'expression « génération de la post-dictature » est utilisée par Ana Ros dans son travail sur les mémoires de ceux qui ont grandi sous les régimes militaires dans les trois pays du Cône sud (Argentine, Chili et Uruguay).<sup>3</sup> La chercheuse uruguayenne s'intéresse aux productions culturelles d'artistes de la même génération que les auteurs de notre corpus qui sont, selon elle, la manifestation de leur travail de mémoire sur le passé récent. Son intérêt pour leur étude vient

---

<sup>3</sup> Ana Ros, *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay*, 2012.

en partie de son histoire personnelle, comme elle l'explique dans l'introduction de son ouvrage (elle est née en 1976 et a grandi sous la dictature uruguayenne), et sa démarche est basée sur un dialogue entrepris avec les membres de sa génération et ceux de la génération précédente. Cependant l'expression, en tant que telle, nous semble trop imprécise puisqu'elle inclut des groupes d'âges très différents allant de ceux qui sont nés au début de la dictature à ceux qui sont nés au début de la post-dictature, comme le reconnaît Ana Ros.

Une autre appellation à laquelle nous pourrions avoir recours est celle de « génération de post-mémoire » basé sur le concept de post-mémoire, forgé par Marianne Hirsch<sup>4</sup>, et qui a souvent été utilisé pour qualifier des littératures produites dans des contextes post-traumatiques. Ce concept vise à rendre compte de la relation spécifique que les enfants entretiennent avec les événements traumatiques (et le souvenir de ceux-ci) vécus par leurs parents. Il permet de désigner la mémoire de la « deuxième génération », entendue comme la génération qui vient après celle qui a vécu l'événement traumatique. Marianne Hirsch définit ainsi la post-mémoire :

la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* construir sus propios recuerdos. (19)

Si nous reconnaissons la pertinence du concept développé par Marianne Hirsch, il nous semble qu'il ne peut pas s'appliquer *stricto sensu* à notre génération d'auteurs dans le sens où le traumatisme est, dans le cas qui nous occupe, également vécu par les auteurs en question. Les expériences ne « semblent [pas] constituer leurs propres souvenirs » mais sont aussi la base de leurs propres souvenirs. Il faut rappeler que le travail de Marianne Hirsch a pour objet la production artistique des enfants des survivants du génocide juif pendant la seconde guerre mondiale. Ces héritiers n'ont pas eu à vivre l'expérience traumatisante qu'ont vécue leurs parents (les camps de concentration, l'exil, la mort de la majorité de leur entourage) car ils sont nés à posteriori, très souvent sur un autre continent que celui des faits (aux États-Unis, dans le cas de l'étude de Hirsch). En ce qui concerne les auteurs chiliens et argentins que nous étudions, ceux-ci ont vécu la dictature et en ont des souvenirs, certes parfois incomplets et imprécis, même s'ils n'étaient encore que des enfants. Il ne s'agit pas d'une deuxième génération qui ne connaîtrait l'événement qu'à travers les souvenirs de la génération précédente mais davantage d'une génération 1.5 telle que la définit Susan Suleiman :

---

<sup>4</sup> Marianne Hirsch, *The Generation of postmemory : writing and visual culture after the Holocaust*, Columbia University Press, 2012. Nous utilisons la traduction espagnole de cet ouvrage : *La generación de la posmemoria*. Carpe Noctem, 2016.

by 1.5 generation, I mean child survivors of the Holocaust, too young to have had an adult understanding of what was happening to them, but old enough to have been there during the Nazi persecution of Jews. Unlike the second generation, whose most common shared experience is that of belatedness— perhaps best summed up in the French writer Henri Raczymow's rueful statement, "We cannot even say that we were almost deported" (1986, 104)—the 1.5 generation's shared experience is that of premature bewilderment and helplessness. [...] the specific experience of children was that the trauma occurred (or at least, began) before the formation of stable identity that we associate with adulthood, and in some cases before any conscious sense of self. (p.277)

Encore une fois, on constate que cette catégorie a été développée dans le cadre des études sur la Shoah et c'est pour nous l'occasion de rappeler que nous devons beaucoup au *memory studies* quant à la théorisation de catégories permettant de penser la mémoire d'un traumatisme personnel (la mort, le deuil, la disparition de proches) à la suite d'un événement violent (un régime totalitaire ou autoritaire). Si nous n'oublions pas dans quel cadre cette terminologie a été pensée, nous voyons des points communs avec notre génération d'auteurs qui construit sa mémoire du passé à partir des fragments de ses propres souvenirs, des discours des autres et des images du monde qui les entourent depuis l'enfance. Pour eux aussi, l'évènement violent et traumatisant va faire partie intégrante de leur processus de formation identitaire.

La définition de la post-mémoire que donne Marianne Hirsch commence par l'idée de relation. Ce terme peut évoquer un état de fait (quel lien les enfants entretiennent-ils avec l'histoire de leurs parents ?) mais, aussi, sous-entendre une idée de dynamique et donc une mémoire active, en évolution, c'est-à-dire comment les enfants créent leur mémoire à partir de la mémoire reçue car « la conexión de la posmemoria con el pasado está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección » (Hirsch 19). C'est pourquoi, Hirsch complète sa définition ainsi : « la "posmemoria" refleja la difícil oscilación entre continuidad y ruptura. [...] La considero, más bien, una *estructura* intergeneracional y transgeneracional del retorno del conocimiento traumático y de la experiencia física del cuerpo. Se trata de una *consecuencia* del recuerdo traumático aunque [...] a una distancia generacional » (20). Ces traits définitoires sont sûrement la raison qui explique le succès du terme proposé par Marianne Hirsch et son application à diverses productions d'époques et de contextes différents de ceux étudiés par la chercheuse américaine.

En effet, ces caractéristiques peuvent s'appliquer au corpus qui nous intéresse comme à beaucoup d'autres qui traitent de la question de la mémoire d'un événement traumatique. C'est pourquoi, la critique argentine Beatriz Sarlo a fait remarquer que la plupart des caractéristiques présentées par Hirsch comme propres à la post-mémoire s'appliquent également à la mémoire : « toda narración del pasado es una re-presentación, algo dicho *en lugar de* un hecho. Lo vicario no es específico de la posmemoria » (130). Ainsi, selon elle, la mémoire est toujours indirecte,

construite et, de la sorte, toujours médiatisée, filtrée. C'est ce qu'elle s'applique à démontrer point par point dans son ouvrage *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005) : « es obvio que toda reconstrucción del pasado es vicaria e hipermediada, excepto la experiencia que ha tocado el cuerpo y la sensibilidad de un sujeto » (129). Pour elle, donc, rien ne justifie l'apparition d'un nouveau concept « post- » qu'elle attribue à un effet de mode des études culturelles influencée par l'intérêt renouvelé pour les émotions du sujet que l'on observe depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle. La critique argentine conclut catégoriquement : « no hay entonces una “posmemoria”, sino formas de la memoria que no pueden ser atribuidas directamente a una división sencilla entre memoria de quienes vivieron los hechos y memoria de quienes son sus hijos. Por supuesto que haber vivido un acontecimiento y reconstruirlo a través de informaciones no es lo mismo » (157).

Nous préférons penser que ce concept est parfaitement opérant concernant l'objet qu'il étudie, à savoir les productions artistiques des enfants des survivants de la Shoah, mais ne peut être appliqué à tous les contextes ni à toutes les productions artistiques post-événements traumatiques aussi aisément qu'il y paraît. C'est également la position défendue par María Belén Ciancio, en 2013, dans un article où elle constate l'usage abusif, selon elle, de ce concept. Elle fait ce constat à partir de l'analyse d'un corpus cinématographique de films documentaires à la première personne réalisés par des enfants de disparus (María Inés Roqué, Albertina Carri ou Nicolás Prividera) : « no debería aplicarse acriticamente el concepto de postmemoria que propusiera Hirsch – en una inercia de moda académica – [...] puesto que estamos ante un trauma basado en una experiencia real del sujeto y no heredado a través de la lógica intergeneracional del dolor » (Ciancio 6). En effet, comme nous l'avons dit, les auteurs que nous étudions appartiennent à une génération qui a vécu la dictature, qui en ont été les témoins et parfois aussi les victimes. La chercheuse argentine Teresa Basile,<sup>5</sup> ne pense pas non plus qu'il soit pertinent d'avoir recours à la post-mémoire dans le contexte argentin. Toutefois, elle conserve l'expression « deuxième génération » pour qualifier la génération des enfants plutôt que celle de génération 1.5 car, d'après elle, des différences suffisamment importantes existent avec la première génération (Basile 39). Elle propose de considérer la génération des enfants de la dictature comme porteurs d'une double mémoire, ce à quoi nous souscrivons :

los HIJOS se particularizan por relacionarse con dos memorias. Si, como ya dijimos, ellos mismos padecieron la experiencia del terror estatal en su propia vida, también fueron herederos de la memoria de la primera generación, edificada a partir de lo que compartieron en su infancia con sus progenitores y de lo que luego, siendo adultos, lograron reconstruir sobre ellos como un rompecabezas hecho de retazos. Forjados en esta doble experiencia, los vínculos de la segunda generación argentina con el pasado se articulan entonces, en la tensión compleja, irresuelta y por ello

---

<sup>5</sup> Basile, Teresa. *Infancias, la narrativa argentina de HIJOS*. Villa María, Eduvim, 2019.

productiva entre la memoria de los padres, heredada y (parcialmente) ajena, y la memoria de la infancia, propia y experimentada. (40)

La catégorie qui nous est apparue, un temps, comme la plus pertinente à appliquer à notre corpus est celle développée par Elsa Drucaroff dans son essai *Los prisioneros de la torre* (2011). Tout d'abord, précisons que cet essai s'appuie sur une étude de grande ampleur de la production littéraire argentine publiée depuis 1990. Grâce à ce large tour d'horizon et son excellente connaissance du monde éditorial et universitaire argentin, la critique argentine présente ce qui, selon elle, caractérise la « Nueva Narrativa » dans son pays. Cette expression de « Nueva Narrativa Argentina » – abrégée NNA – s'est développée peu à peu dans le circuit critique et éditorial argentin pour désigner les créations littéraires des auteurs nés après 1960, la nouvelle génération d'auteurs : « la narrativa que empezaron a escribir, entrado la democracia, y publicaron a partir del menemismo personas que vivieron la dictadura en una edad en la que no habían llegado a la conciencia ciudadana, o que no la vivieron nunca porque nacieron en democracia. Hay, por lo tanto, un componente generacional fundamental en esta definición » (Drucaroff 17) Ce que ce terme de *nueva narrativa* cherche à mettre en évidence n'est pas le caractère inédit de l'écriture de ces auteurs mais la différence générationnelle existante entre les auteurs qui publient après la dictature et, partant, leur différence perceptive et narrative comparativement à ceux qui publiaient déjà pendant la dictature.

Cette catégorie est pertinente pour l'étude d'un corpus argentin, comme le démontre Elsa Drucaroff, mais peut difficilement s'exporter au contexte chilien car elle a déjà été utilisée pour désigner un groupe d'auteurs qui a obtenu une notoriété nationale au début des années 90 (formé, entre autres, par Gonzalo Contreras, Alberto Fuguet, Arturo Fontaine Talavera, Carlos Franz o Jaime Collyer). L'argentin Ricardo Sabanes, directeur littéraire de la maison d'édition Planeta, à l'époque, qui était à l'initiative du développement éditorial de ce mouvement au Chili, se souvient : « Queríamos hacer una oferta postpinochetista. Ya había pasado el plebiscito, las elecciones y ellos, los autores jóvenes, se engancharon porque tenían obra ». <sup>6</sup> Contrairement à la *Nueva Narrativa argentina*, dans le cas du Chili, ce mouvement ne correspond pas à une génération car il a regroupé des auteurs d'âge différents, comme le rappelle José Leandro Urbina : « Visto desde la perspectiva generacional éste es un grupo heterogéneo... cuyas edades fluctúan entre los veintinueve y los cuarenta años ». <sup>7</sup> En tout état de cause, la distance temporelle et générationnelle entre ces deux *nuevas narrativas* nous

---

<sup>6</sup> Antonio Diaz Oliva, "Genealogía de la Nueva Narrativa", *Qué pasa*, 10/12/2010.

<sup>7</sup> *Mala onda de Alberto Fuguet: crecer bajo la dictadura*, en el libro editado por Veronica Cortinez Albricia: *la novela chilena de fin de siglo*, Cuarto Propio, Santiago, 2000, p.84

empêche d'utiliser cette expression pour désigner notre corpus binational sans risque de confusion.

En outre, ce concept n'a pas traversé l'Atlantique, nous nous exposerions à un problème de traduction et donc d'intelligibilité pour un public français. Parler de « nouvelle production narrative » argentine ou chilienne ne permettrait pas à un lecteur français de comprendre de quel type de littérature il s'agit. Et au vu des débats que cette expression a pu soulever tant en Argentine qu'au Chili (nous y reviendrons), on peut douter également de la bonne appréhension de ce terme en dehors du Cône Sud. C'est pourquoi, nous avons préféré désigner notre corpus par l'expression de « littérature des enfants des dictatures argentine et chilienne ».<sup>8</sup> À défaut d'être synthétique, cette formulation présente, à nos yeux, le mérite d'être claire et précise : on sait de quels contextes et de quelle génération d'auteurs il s'agit. De plus, rappelons que l'expression *literatura de (los) hijos*<sup>9</sup> est utilisée tant en Argentine qu'au Chili. En Argentine, elle désigne très souvent la littérature produite par les enfants des détenus-disparus<sup>10</sup> tandis qu'au Chili, elle peut avoir une signification plus large comme le montre son utilisation par Alejandro Zambra dans son roman *Formas de volver a casa* (c'est le titre d'une des parties). Comme le rappelle très justement les chercheuses belges Logie et Willem : « El término de hijos que inicialmente refería sobre todo a los vínculos parentales, se ha ido ensanchando hasta incluir en creciente medida a los hijos simbólicos o sea a todas las personas [...] cuya infancia o adolescencia estuvo marcada de alguna manera por la experiencia dictatorial » (« Narrativas » 1). C'est donc dans ce sens symbolique, générationnel et sans tenir compte de l'histoire familiale des auteurs, que nous utiliserons cette expression.

Cette thèse va se concentrer sur l'étude d'un corpus de six romans publiés entre 2000 et 2015 en Argentine et au Chili et écrits par des auteurs nés entre 1970 et 1976. Nous avons choisi de focaliser notre étude seulement sur des œuvres publiées à partir de l'an 2000 afin de voir dans quelle mesure le changement de siècle entraîne un changement de paradigme dans la façon de narrer le passé dictatorial tant en Argentine qu'au Chili. Choisir des auteurs nés à partir de 1970 nous permet de nous centrer sur une génération d'auteurs en particulier, souvent moins connue que les générations précédentes, mais qui, à partir des années 2000 a commencée à se faire un nom à l'intérieur et à l'extérieur de leurs pays respectifs.

---

<sup>8</sup> Nous utiliserons également les versions plus courtes de « littérature des enfants de la dictature » ou « littérature des enfants ».

<sup>9</sup> *hijos* signifie enfants en espagnol.

<sup>10</sup> *hijos* est alors écrit en majuscules en référence à l'association du même nom, H.I.J.O.S., comme dans le titre du dernier livre de la chercheuse argentine Teresa Basile, *Infancias : la narrativa argentina de HIJOS*.



Précisons d'emblée que nous n'avons pas envisagé la production littéraire de cette génération dans son ensemble, qui est riche et variée tant en termes de genre que de thématique. Ainsi, nous avons choisi de nous intéresser seulement au genre romanesque laissant de côté le théâtre, la poésie ou même la nouvelle, ainsi que les productions artistiques comme les films ou les performances. Il ne s'agit pas non plus d'offrir un panorama exhaustif de la production romanesque actuelle mais de proposer une analyse d'une sélection de romans du XXI<sup>e</sup> siècle dont le récit évoque les périodes de la dictature et de la post-dictature. Notre étude a une visée comparative car notre corpus est composé d'œuvres argentines et chiliennes. Comme nous le verrons de façon approfondie par la suite, les contextes de ces deux pays du Cône Sud présentent des similarités que l'on retrouve également dans la façon de raconter la dictature et ses conséquences dans les fictions des auteurs argentins et chiliens. En effet, notre hypothèse est que les auteurs de notre corpus, en tant que membres de la génération des enfants, vont proposer des fictions mettant en scène des héritiers caractérisés par leur errance et leur difficulté à accepter ce statut d'héritier (leur déshérence).

Au moment de composer notre corpus binational, nous avons tenu à respecter un équilibre entre l'Argentine et le Chili en sélectionnant trois œuvres pour chaque pays. Dans un premier temps, nous avons observé une différence quantitative de productions entre l'Argentine et le Chili : les Argentins semblaient bien plus prolifiques que les Chiliens en matière de romans évoquant la dictature passée. Or, une fois la délimitation générationnelle effectuée, nous avons pu constater que ce déséquilibre concernait le nombre de romans publiés par des auteurs nés avant 1970 (cf. bibliographie) et non la génération d'auteurs qui nous intéresse. Nous avons consciemment laissé de côté les œuvres écrites par ceux que l'on qualifie de HIJOS, c'est-à-dire des enfants de détenus-disparus ou d'exilés, victimes directes de la répression de la dictature (sauf Bruzzone et Pron, dans une certaine mesure). Si l'on se réfère à la bibliographie indicative que nous avons établie, on constate que, pour l'Argentine, ces romans constituent la moitié de la production de la génération des enfants. Nous avons fait ce choix car ne souhaitions pas étudier une littérature testimoniale basée sur une mémoire filiative mais une littérature qui revient sur le passé récent via une mémoire affiliative (cf. Faber 2011). En effet, notre intention a toujours été de nous intéresser à l'impact de la dictature sur l'ensemble de la société. En outre, la production littéraire des HIJOS est très réduite au Chili et, en Argentine, elle a déjà reçu beaucoup d'attention de la part de la critique et des travaux de grande qualité ont déjà été menés à bien à son sujet.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Nous renvoyons à la bibliographie et, en particulier, au dernier ouvrage de Teresa Basile, *Infancias, la narrativa argentina de HIJOS* (2019).

Un autre critère de sélection a été le type de protagoniste : afin d'étudier la perception d'une génération sur le passé récent, nous avons jugé pertinent de choisir des romans qui mettent en scène des protagonistes appartenant à la même génération que celle des auteurs au moment de la parution. Dans les six romans choisis, le récit se situe – au moins partiellement – dans le présent de protagonistes âgés d'une trentaine d'années dans l'Argentine et le Chili des années 2000. Ce choix a été, bien sûr, orienté par le fait que cette stratégie narrative ait été adoptée par de nombreux auteurs nous incitant à penser qu'elle était révélatrice d'une volonté de mettre en avant leur génération et leur difficulté à se situer dans une temporalité, marquée par un passé violent, un présent instable et un futur incertain.

Pour la partie argentine de notre corpus, nous avons sélectionné les romans *Los topos* (2008) de Félix Bruzzone, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012) de Patricio Pron et *Con el sol en la boca* (2015) de Matías Néspolo.<sup>12</sup> Le choix du roman de Bruzzone peut surprendre car il est effectivement enfant de disparu mais il nous est apparu comme une évidence du fait de son originalité (cf. le traitement de la figure du disparu), de sa narration déconcertante et de son caractère provocateur. En effet, *Los topos* a marqué la production argentine actuelle par son écriture parodique de différents discours littéraires et mémoriaux (Basile 24). Les récits de *El espíritu* et *Con el sol* sont marqués par le motif de l'enquête menée par un fils contraint par les circonstances de revenir à la maison familiale. *El espíritu* avec sa narration à la première personne et son épilogue a souvent été identifié comme une autofiction quand *Con el sol* a recours à la polyphonie narrative pour multiplier les points de vue sur le personnage principal. Chacun des protagonistes de ces trois romans, à leur initiative ou non, va s'intéresser au passé familial et national car la dictature a lié leur histoire personnelle à l'histoire collective. Le protagoniste de *Los topos* est fils de disparus, celui de *El espíritu* est fils de militants et journalistes et enfin, celui de *Con el sol* est le fils d'un complice d'un militaire membre de l'appareil répressif pendant la dictature.

Pour la partie chilienne, nous avons choisi les trois romans suivants : *Cercada* (2000) de Lina Meruane, *Formas de volver a casa* (2011) d'Alejandro Zambra et *Space Invaders* (2013) de Nona Fernández.<sup>13</sup> L'originalité de la narration du roman de Meruane nous a immédiatement interpellée : ce roman court est singulier de par son hyper fragmentation, sa polyphonie et son jeu avec les différents genres. *Formas de volver* joue avec les codes de l'autofiction en proposant un récit qui alterne entre les souvenirs d'enfance du protagoniste pendant la dictature et ses réflexions sur sa vie dans le Chili post-dictatorial. *Space Invaders* a

---

<sup>12</sup> A partir de maintenant, ces trois romans seront désignés de la façon suivante : *Los topos*, *El espíritu*, *Con el sol*.

<sup>13</sup> A partir de maintenant, ces trois romans seront désignés de la façon suivante : *Cercada*, *Formas de volver* et *Space Invaders*.

recours au regard supposément naïf de l'enfant pour raconter une enfance sous la dictature de Pinochet à la première personne du pluriel. Cette stratégie narrative permet de refléter la similarité d'expériences entre les membres de cette génération des enfants de la dictature chilienne. Seule la fin du roman se situe dans le Chili post-dictatorial dans lequel la violence héritée de la dictature subsiste. Tous les protagonistes de ces romans – et plus largement la majorité des personnages présentés – sont marqués d'une façon ou d'une autre par la période dictatoriale : Claudia, le personnage dont est amoureux le narrateur de *Formas de volver a casa*, est la fille d'un militant communiste contraint à la clandestinité ; Lucía Camus, la protagoniste de *Cercada*, est la fille d'un général chilien farouchement anti-communiste alors que ses amants sont les fils d'un militant communiste disparu ; dans *Space Invaders*, Estrella est fille de carabinier, membre actif de la répression anti-communiste, tandis que les parents et le grand frère du protagoniste sont des militants.

Etant donné que nous adoptons une perspective générationnelle, nous allons rapidement présenter nos six auteurs, ce qui va déjà nous permettre de constater un certain nombre de points communs entre eux. En effet, on remarque que tous les auteurs de notre corpus multiplient les pratiques d'écriture et les expressions artistiques. Quatre d'entre eux (Pron, Néspolo, Zambra et Meruane) exercent comme journalistes culturels pour des journaux argentins, chiliens et espagnols.<sup>14</sup> Tous se sont essayés au format de la nouvelle mais Néspolo et Zambra sont aussi auteurs de poésie.<sup>15</sup> Mais chacun a aussi sa singularité puisque Bruzzone a publié deux romans jeunesse,<sup>16</sup> Néspolo est photographe amateur, Meruane a écrit trois essais<sup>17</sup> tandis que Zambra et Fernández ont rédigé des scénarios pour la télévision et le cinéma.<sup>18</sup> Fernández a également écrit deux pièces de théâtre : *El taller* (2012) et *Liceo de niñas* (2015). Enfin, un certain nombre

---

<sup>14</sup> Pron a commencé dans les années quatre-vingt-dix en tant que journaliste. En 2000-2001, il est envoyé comme correspondant du journal argentin *La Capital* en Europe, en Turquie et en Afrique du Nord. Après plusieurs années en Allemagne, il s'est établi à Madrid où il écrit régulièrement pour « Babelia », le supplément culturel du journal espagnol *El País* et la revue mexicaine *Letras Libres*. Néspolo, qui vit à Barcelone, officie comme journaliste culturel pour le supplément culturel « Tendenciés » du journal *El Mundo* ainsi que pour *Quimera* et *El Periódico de Cataluña*. Meruane a commencé sa carrière littéraire en tant que journaliste culturel et Zambra a développé une activité de journaliste culturel en publiant des critiques littéraires et des articles dans différents journaux chiliens : *Las Últimas Noticias*, *El Mercurio*, *La Tercera* et *The Clinic*. Après des séjours à Madrid et à New York, il vit désormais au Mexique ce qui peut expliquer ses collaborations avec la presse espagnole (concrètement pour le supplément littéraire *Babelia* de *El País* ou la revue *Turia*) et mexicaine (*Letras Libres*).

<sup>15</sup> Néspolo a publié *Antología seca de Green Hills* en 2005. Zambra a commencé sa carrière littéraire comme poète : il a publié deux recueils de poésie *Bahía Inútil* en 1998 et *Mudanza* en 2003. Il a, un temps, dirigé la revue poétique *Humo*.

<sup>16</sup> Il s'agit de *Julián en el espejo* publié en 2015 et *Julián y el Caballo de Piedra* en 2016.

<sup>17</sup> Ces trois essais portent sur des sujets différents. Dans *Viajes virales : la crisis del contagio global en la escritura del sida* (2012), elle s'intéresse au corpus littéraire du sida. *Volverse Palestina* (2013) propose des chroniques et des réflexions sur le pays d'origine de ses grands-parents et *Contra los hijos* (2014) réfléchit à la question de la maternité.

<sup>18</sup> Zambra a écrit celui du film *Vida de familia* (2016) de Alicia Scherson et co-écrit, avec le réalisateur chilien Fernando Lavanderos, celui du film *La hierba de los caminos* (2018). Fernandez a, quant à elle, écrit de nombreux scénarios de séries et téléfilms pour la télévision chilienne, travail pour lequel elle a gagné plusieurs prix. Sa dernière publication est un essai intitulé *Voyager* (2019).

d'entre eux se dédie à promouvoir la littérature de leurs contemporains comme Bruzzone avec la maison d'éditions Tamarisco dont il est l'un des fondateurs. Il anime aussi régulièrement des ateliers d'écriture en Argentine. Néspolo, pour sa part, a décidé avec sa sœur, elle aussi autrice, de publier une anthologie<sup>19</sup> de nouvelles écrites par de jeunes auteurs argentins comme lui. Meruane a, elle aussi, une activité d'éditrice avec la maison d'édition Brutus Editoras qu'elle a fondé et qui publie depuis Santiago et Manhattan. L'autrice chilienne et son compatriote ont également enseigné à l'université : Zambra, docteur en Littérature de l'Université Catholique (Chili), a donné des cours à l'Université Diego Portales de Santiago (Chili) et Meruane enseigne toujours à l'Université de New York dont elle est docteur en littérature hispanoaméricaine. Ce rapide tour d'horizon des productions des auteurs de notre corpus nous montrent combien leurs pratiques littéraires et artistiques sont variées.

De plus, même s'ils ne sont pas aussi connus internationalement que les écrivains de la génération de leurs parents, ils ont déjà acquis une reconnaissance nationale et internationale dans le milieu littéraire. La revue britannique *Granta* a classé en 2010, trois de nos auteurs, parmi les 22 meilleurs écrivains de langue espagnole de moins de 35 ans : Pron, Néspolo et Zambra. Un article de 2012 du critique Luis Chitarroni dans le journal argentin *Clarín* intègre Bruzzone aux figures de la littérature du XX<sup>e</sup> siècle. Fernández, quant à elle, a été classée parmi les « 25 trésors littéraires dans l'attente d'être découverts »<sup>20</sup> lors de la Foire Internationale du Livre de Guadalajara (México) en 2011. Avec sa compatriote Meruane, elles ont reçu le prix Sor Juana Inés de la Cruz : Meruane en 2013 pour son roman *Sangre en el ojo* (2012) et Fernández en 2017 pour *La dimensión desconocida* (2016). Bruzzone et Meruane ont reçu le prix Anna Seghers, prix littéraire international décerné par la Fondation du même nom destiné à la promotion des jeunes auteurs peu connus issus de pays germanophones et latino-américains. Zambra a reçu des prix chiliens pour ses différentes œuvres et le Prix Prince Claus pour l'ensemble de son œuvre en 2013 tandis que l'argentin Pron a reçu le Prix Juan Rulfo du Récit 2004 et le Prix Alfaguara roman en 2019 pour *Mañana tendremos otros nombres*.

La constitution d'un corpus binational implique une démarche comparatiste des productions littéraires actuelles de la génération des enfants ce qui nous a conduit à trouver des lignes de force, des axes d'étude qui traversent les romans étudiés. Toutefois nous avons tenu à respecter la singularité des six romans sélectionnés, c'est pourquoi ils ne sont pas tous traités dans chacune des sous-parties et, parfois, une œuvre fait l'objet d'une attention particulière.

---

<sup>19</sup> *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

<sup>20</sup> Il s'agit d'un classement qui a pour but de promouvoir des écrivains dont le talent est reconnu dans leurs pays d'origine mais qui sont encore peu connus à l'étranger.

Evidemment, les problématiques de la mémoire et de l'identité sont centrales pour cette génération qui se retrouve héritière d'un passé violent. Mais elles se manifestent d'une façon singulière dans les romans des enfants de la dictature car ils sont marqués par l'errance et la déshérence. Nous allons donc nous analyser comment ces deux axes traversent notre corpus et, au-delà, de nombreux romans d'auteurs de la même génération (auxquels nous ne manquerons pas de faire référence).

Dans le premier chapitre, nous allons nous intéresser aux conditions historiques et politiques qui ont façonné cette génération. Pour ce faire, nous proposons une contextualisation historique et théorique afin de rappeler les similarités et les différences entre les périodes dictatoriales et post-dictatoriales ainsi que des processus mémoriels de l'Argentine et du Chili. Puis nous questionnerons la catégorie d'héritiers que nous appliquons à la génération des enfants qui s'inscrit, comme nous l'avons dit plus haut, dans une logique affiliative plutôt que filiative. Enfin, cette génération s'inclut dans un contexte littéraire dont elle hérite et qui a vu se développer ces dernières années une augmentation des récits de soi et la préoccupation mémorielle pour un passé récent. Dans le cas de la génération des enfants de la dictature, nous verrons que ce passage par le récit de soi n'est souvent qu'une étape vers une énonciation collective, générationnelle.

Le deuxième chapitre est dédié à l'une des hypothèses principales que nous avançons dans ce travail : les récits des enfants de la dictature sont marqués par le motif de l'errance. Nous étudierons tout d'abord, les différents corps en mouvement dans les romans de notre corpus comme autant de déclinaisons du voyage. Puis nous constaterons que cette errance ne s'applique pas seulement aux personnages caractérisés par leur instabilité mais aussi au récit qui va franchir ses propres frontières, notamment grâce à une écriture métaleptique. Enfin, nous verrons que le lecteur est contraint de suivre cette instabilité, qui se manifeste également au niveau des voix, s'il veut pouvoir reconstituer le puzzle que devient le roman, marqué par la polyphonie et la fragmentation du récit.

Le troisième chapitre s'intéresse au deuxième axe de notre sujet : la déshérence. Celle-ci consiste, juridiquement, en l'absence d'héritiers ou de légataires pour recueillir une succession, laquelle revient alors à l'État. Si ce terme n'est normalement utilisé que dans le domaine juridique, nous proposons d'étendre sa définition en revenant à l'étymologie. Ce mot est composé du préfixe privatif dés-, issu du préfixe latin *dis-* marquant l'éloignement, la séparation ou l'opposition, et du mot latin *haerentia* qui vient du verbe *haerere* signifiant être attaché, fixé, accroché. Il nous semble donc que ce mot peut être utile pour désigner la relation de la génération des enfants avec leur héritage auquel ils sont reliés quoiqu'il arrive même s'ils ont envie de s'en éloigner, de s'en séparer. Au niveau des personnages, nous allons constater

que, malgré cette tentation de la déshérence, ils ne vont pas avoir d'autres choix que de repartir dans leur passé afin de pouvoir envisager un futur dans lequel ils assument leur position d'héritiers malgré tout. Ce retour vers le temps de l'enfance passe par la mise en scène de narrateurs enfants apportant par là même un point de vue différent sur l'événement historique mais révélant également l'influence de la dictature sur la génération des enfants. Dans la temporalité des narrateurs adultes, cela passe par un recours fréquent au motif de l'enquête que l'on retrouve dans d'autres littératures des deuxièmes et troisièmes générations (cf. la littérature des *nietos* en Espagne par exemple). Les protagonistes des romans, en tant qu'héritiers, revendiquent leur place au premier plan et la légitimité de leurs souvenirs, donc de leur version de l'histoire. Au niveau de l'écriture, nous verrons comment cette déshérence passe par une littérature en mode mineur qui va se focaliser sur le quotidien, le motif du retour à la maison et un processus de déterritorialisation de la mémoire qui passe par le rêve et l'imagination des personnages.



## I. LES ENFANTS DE LA DICTATURE

« Cada generación es entonces un resumen del pasado,  
está hecha de ese pasado. » (E. Drucaroff 34)

« Entre la generación de los padres y la de los hijos, la diferencia,  
así como la repetición, se genera mediante la lucha. » (E. Saïd 162)

L'irruption sociale et artistique d'une nouvelle génération, celle des enfants des protagonistes des dictatures argentine et chilienne, constitue un phénomène qui a été largement commenté par la critique comme nous le verrons par la suite. Les auteurs de la génération des enfants de la dictature « introducen miradas y propuestas alternativas y desestabilizadoras » (Premat « Bruzzone » 214). En effet, depuis leur position d'héritiers, ils offrent leur point de vue sur le passé récent de leur pays à partir de leur expérience propre ou de celle de leur génération. Cette prise de parole littéraire des enfants de la dictature n'est pas forcément une évidence, comme le rappelle la chercheuse uruguayenne Ana Ros dans l'introduction de son étude sur la génération de la post-dictature en Argentine, au Chili et en Uruguay. Partant de son cas personnel, elle affirme qu'il lui a fallu du temps pour comprendre que les crimes commis pendant la dictature militaire, et la façon dont la société uruguayenne les avait traités, avaient façonné la génération à laquelle elle appartient : « the awkward silence about the armed movements, the survivors' horrifying testimonies, and the governments' evasive attitude toward the armed forces' crimes molded and constrained our ways of thinking and interacting » (Ros 3). A travers ce témoignage, on se rend bien compte de l'influence qu'une dictature et le traitement mémoriel qu'elle reçoit peut avoir sur la génération des enfants.

Ros distingue deux réactions de la part des membres de sa génération à cet héritage : « many members of the post-dictatorship generation became indifferent and were unable to relate their anger and frustration about the present to a conflictive past that also held the key to social change. Conversely, a concern for the present led others to investigate the past and contribute to the public debate about it » (Ros 4). Pour ces derniers qui sont ceux qui vont intéresser comme auteurs, il est impossible de séparer la politique actuelle – en particulier mémorielle – de l'histoire passée. Leurs créations alimentent et, parfois, créent le débat qui agite leurs pays autour des questions de mémoire et d'héritage des dictatures. Remarquons que cette intervention sur la scène publique est, pour certains, la marque d'un intérêt profond pour ces questions, comme c'est le cas par exemple pour Nona Fernández qui se définit comme « actriz por gusto. Narradora por hinchar las pelotas, por no olvidar lo que no debe olvidarse.



Guionista de culebrones por necesidad. Chilena incómoda, y a ratos rabiosa ».<sup>21</sup> Les différents romans de l'auteur chilienne sont traversés par la question de la mémoire historique et les conséquences de la dictature dans la société chilienne. C'est également le cas de Félix Bruzzone, intérêt sans doute renforcé par le fait que ses deux parents aient été assassinés pendant la dictature argentine. Chez d'autres auteurs, il ne s'agit pas d'une thématique récurrente dans leur production, mais si de nombreux auteurs de la génération des enfants de la dictature s'intéressent, dans au moins une de leurs œuvres, à la dictature qu'a connu leur pays, on peut dire que c'est significatif de l'impact que cet événement a pu avoir et a toujours sur la société. Nous pensons, par exemple, à Lina Meruane dont *Cercada* est le seul roman qui porte sur le sujet ou à l'auteur argentin Matías Néspolo. Cette posture ne se retrouve pas forcément chez leurs protagonistes car, comme nous le verrons, un certain nombre de personnages des romans des enfants de la dictature se désintéressent de l'histoire passée, du moins dans un premier temps.

Dans ce premier chapitre, nous allons nous attacher à définir cette génération des enfants de la dictature tant du point de vue sociétal que littéraire. Ainsi nous verrons, dans une première partie, quels sont les héritages historiques, mémoriels et culturels de cette nouvelle génération. Pour cela, nous proposerons un rappel historique des caractéristiques des dictatures militaires en Argentine et au Chili. Nous montrerons également les similarités et les différences que les processus mémoriels présentent dans chacun des pays. Dans la deuxième partie, nous verrons comment les enfants de la dictature se positionnent face à ces héritages en choisissant notamment une démarche affiliative plutôt que filiative. Le questionnement du passé et des récits mémoriels transmis par la génération précédente va passer entre autres, dans l'écriture, par une remise en question des catégories de genre littéraire. Enfin, le travail de mémoire de la génération des enfants est dominé par des narrations à la première personne et, en particulier, de type autofictionnel, ce à quoi nous nous intéresserons dans une troisième partie. Dans les récits des enfants de la dictature, on constate que les protagonistes sont des sortes de doubles qui agissent comme des représentants de leur génération transformant le récit de soi en énonciation générationnelle.

---

<sup>21</sup> cf. la déclaration de Nona Fernández lors de Foire Internationale du Livre de Guadalajara (Mexique) en 2011.

## 1.1. LE PASSE DANS LE PRESENT

Ana Ros affirme : « the political situation affected all of them, regardless of their degree of understanding of current events, and regardless of their family's relation to politics » (4). Nous partageons pleinement ce constat qui nous semble résumer la situation paradoxale dans laquelle se trouvent les enfants de la dictature : ils subissent tous, d'une façon ou d'une autre, les conséquences du fait que leur pays ait connu une dictature et cela, indifféremment, de l'engagement politique de leur famille ou de l'âge qu'ils avaient au moment des faits.

Cette situation particulière propre à une catégorie d'individus nous a conduit à parler de génération mais, comme nous le verrons dans un premier temps, il s'agit d'un terme d'une variété sémantique et conceptuelle qu'il convient de délimiter. L'influence du passé sur le présent est fondamentale dans la compréhension de cette nouvelle génération comme nous le constaterons, dans un deuxième temps, avec la contextualisation historique et, dans un troisième temps, avec le rappel des processus mémoriels mis en place en Argentine et au Chili.

### 1.1.1. Une nouvelle génération

Le terme de génération est un terme polysémique suivant le contexte, la discipline qui y a recours ou même l'intention du locuteur. Afin d'expliquer dans quel sens nous entendons et utiliserons ce mot, nous allons nous appuyer sur différentes définitions de référence. Pour commencer, l'Encyclopédie *Universalis* propose de considérer la génération comme :

une catégorie qui procède non pas de données biologiques, mais de processus sociaux et temporels. [Les générations] sont des abstractions, des produits de l'imaginaire social, dont la fonction symbolique est d'organiser le temps. [...] D'un point de vue démographique, le terme est synonyme de "cohorte de naissances". [...] D'un point de vue généalogique, la génération désigne à la fois une relation de filiation et l'ensemble des personnes classées selon celle-ci. Cette définition s'applique généralement à la parentèle, mais peut être étendue à des groupes plus larges, d'âge indifférent, ayant en commun un même degré de filiation par rapport à un ensemble bien identifié.

On voit bien dans cette définition qui se veut exhaustive que le mot génération peut désigner des réalités assez différentes : des personnes nées à la même période, la relation de filiation existant entre des personnes d'âge différent voire des groupes d'individus d'âge indifférent mais présentant une relation identique avec un ensemble identifié. Au-delà de ces divergences d'application du terme, les points-clés définitoires restent les mêmes et sont à rappeler : une génération est un « produit de l'imaginaire social » qui a une « fonction

symbolique » d'organisation temporelle des processus sociaux. Ces mots-clés ne sont pas sans rappeler la réflexion du sociologue allemand Karl Mannheim qui, en 1928, publiait un texte devenu référence en la matière, *Le problème des générations*. Il y rappelle un fait qui nous semble fondamental ici : « En parlant simplement de générations sans autre différenciation, on confond toujours des phénomènes biologiques avec les phénomènes correspondants produits par des forces socio-spirituelles » (Mannheim 97-98). Selon lui, la succession biologique des générations n'est que ce qui rend possible la « création d'entéléchies de génération » (Mannheim 97) c'est-à-dire de son style résultant de son expérience propre de la vie et du monde. On ne peut donc pas réduire la notion de génération à une simple donnée biologique puisque la dynamique sociale qu'est la génération se situe dans les différentes sphères de la société (économique, politique, culturelle, spirituelle).

Mannheim va donc entreprendre de préciser ce terme trop vague de génération en proposant trois catégories intrinsèquement liées : « la situation de génération », « l'ensemble générationnel » et « l'unité de génération ». Celles-ci vont nous être d'une grande aide à l'heure de qualifier notre groupe d'écrivains. D'une part, nous pouvons dire qu'ils sont dans la même situation de génération que tous les individus de leur âge sans pour autant faire partie du même ensemble générationnel car pour cela il faut que « des contenus réels, sociaux et intellectuels établissent, [...], un lien réel entre les individus » (Mannheim 85). Parmi les individus nés entre 1970 et 1980 (la naissance pendant la même décennie crée une situation de génération), les écrivains constituent un ensemble générationnel. D'autre part, au sein d'un même ensemble générationnel, peuvent cohabiter différents groupes qui vont s'approprier différemment les expériences socio-historiques et ainsi constituer différentes unités de génération. Ainsi dans le vaste groupe des écrivains, les auteurs qui traitent dans leurs récits de fiction de la dictature et de ses conséquences sur la société post-dictatoriale peuvent former une unité de génération.

Nous avons choisi de désigner le groupe d'auteurs chiliens et argentins que nous étudions dans cette thèse ainsi que les auteurs qui, comme eux, sont nés dans les années 70 et publient au XXI<sup>e</sup> siècle, par l'expression « enfants de la dictature ». En effet, sans forcément appartenir à la même cohorte de naissance, on peut identifier un schéma vital similaire : naissance dans les années 70, enfance (et adolescence dans le cas chilien) sous la dictature, besoin d'écrire sur la période dictatoriale à l'âge adulte pendant la post-dictature. La post-dictature voit se côtoyer différentes générations et situations de générations. D'une part, il y a la génération des parents, qui a vécu l'époque antérieure à la dictature (le militantisme, la résistance, l'exil) et la dictature en tant qu'adultes : les deux situations ne sont pas partagées par tous les membres de cette génération. D'autre part, la génération de ceux qui ont vécu la dictature en tant que mineurs c'est-à-dire les enfants et les adolescents. Dans le cadre argentin,

on a tendance à distinguer ces deux situations de génération en parlant d'*hermanos mayores* (nés dans les années 60) et d'*hermanos menores* (nés dans les années 70), distinction qu'Elsa Drucaroff reprend lorsqu'elle divise la Nueva Narrativa Argentina en deux générations d'auteurs. De la même façon, la chercheuse chilienne Milena Gallardo Villegas fait une différence entre ceux nés pendant les années 70, c'est-à-dire qui ont passé leur enfance et leur adolescence sous la dictature, et ceux nés dans les années 80. Ces derniers ont vécu leur petite enfance sous la dictature mais leurs principaux souvenirs se situent dans la période de transition. La différence de décennie entre les deux pays s'explique par la plus longue durée de la dictature chilienne : dix-sept ans (1973-1990) soit dix ans de plus que la dictature argentine.

On peut donc considérer que les membres de la dernière génération ont tous le même degré de filiation par rapport à l'événement traumatique que constitue la dictature et le régime de terreur qu'elle instaure (répression, disparition de personnes, torture) : ils étaient enfants lors des événements, ils ont grandi dans cet environnement violent dans lequel régnaient la méfiance et la peur. Ils sont donc marqués par cet événement socio-historique qu'est la dictature : c'est pourquoi nous les qualifions d'enfants de la dictature. Ils en portent les traces, les marques, elle les constitue, elle fait partie d'eux au même titre que les gènes que leur ont transmis leurs parents. Nous rejoignons ici la réflexion de Laura Fandiño :

Es posible abordar la idea de hijos en esta literatura, en un sentido amplio, observando la relación entre filiación y trauma histórico como un fenómeno de la región que puede pensarse en términos de formación generacional. Es decir, como movimiento o tendencia activa y significativa en el campo intelectual y artístico que tiene su impacto en la vida cultural, en este caso específicamente en el campo de las batallas por la memoria. Con esta noción, buscamos [...] enfatizar, en cambio, un fenómeno cultural significativo que posibilita delimitar un giro o nueva expresión en el seno de la narrativa de posdictadura. (139-149)

Cette formation générationnelle ou unité de génération selon la terminologie de Mannheim est productrice d'une nouvelle forme d'expression – que l'on observe ces dernières années – au sein de la littérature de la post-dictature.

Contrairement à d'autres générations d'auteurs que la littérature a pu connaître aux XIXe et XXe siècles qui partageaient un style, des revendications esthétiques et/ou politiques (parfois exprimées sous forme de manifeste), les écrits des auteurs actuels argentins comme chiliens se caractérisent par la diversité de leurs écritures, la multiplicité des sujets traités et la variété de leurs projets artistiques. Cependant, comme nous l'avons vu avec Karl Mannheim, une génération n'est pas un ensemble homogène et dans une même situation de génération existent des unités de génération qui cohabitent et peuvent s'opposer à l'intérieur d'un même ensemble générationnel. L'impact de la dictature a été tel sur les sociétés argentine et chilienne

qu'elle a déclenché une nouvelle impulsion, une nouvelle « entéléchie de génération » ce qui génère l'apparition d'une nouvelle unité de génération :

Quand des bouleversements socio-spirituels imposent un rythme qui accélère le changement des attitudes, au point que le changement latent et continu des formes traditionnelles de l'expérience vécue, de la pensée et de la mise en forme n'est plus possible, alors de nouveaux points de rupture se cristallisent quelque part formant une impulsion nouvelle et une nouvelle unité structurante. Dans de tels cas, nous parlons d'un nouveau style de génération, d'une nouvelle entéléchie de génération. Ici aussi il y a deux degrés. Il y a d'abord le cas où cette unité de génération structure, simplement et inconsciemment, ses œuvres et ses actes à partir d'une impulsion nouvelle qui la traverse et n'a qu'une connaissance intuitive d'une appartenance commune, mais sans encore l'élever à la conscience comme unité de génération. Mais il y a aussi le cas où l'unité de génération en tant que telle est appréciée et cultivée consciemment. (Mannheim 94)

En effet, la dictature du général Pinochet au Chili (1973-1990) comme celle des juntes en Argentine (1976-1983) peuvent être considérées comme des « bouleversements socio-spirituels » pour les sociétés chilienne et argentine suffisants pour déclencher l'apparition d'une nouvelle unité de génération. Que les membres de cette nouvelle unité de génération aient conscience ou non d'en faire partie, Mannheim affirme que la nouvelle entéléchie, la nouvelle impulsion créée par la rupture brutale du rythme historico-social structure tout de même ses œuvres et ses actes. Cette précision est importante pour nous car la prise de conscience de leur appartenance commune à une unité de génération par les auteurs que nous avons qualifié d'enfants de la dictature est un processus récent.

En Argentine, cette prise de conscience n'apparaît que parmi les auteurs de la deuxième génération de la postdictature : « lo que cambió en la segunda generación de postdictadura, respecto de la primera, fue la conciencia grupal » (Drucaroff 157). Le prologue de la compilation de récits, *La erótica del relato* (2009), publiée par Jimena et Matías Néspolo et intitulée explicitement « Manifiesto », constitue une illustration de cette nouvelle prise de conscience générationnelle. Le manifeste est signé par un collectif binational (« Buenos Aires – Barcelona ») autobaptisé *Los Heraldos* et utilise la première personne du pluriel pour revendiquer sa façon d'écrire ainsi que son protagonisme social et littéraire :

Quizás nuestras frases desafinen. Hagan ruido. Pero suenan. Contamos historias. Esas historias incómodas que ya nadie se atreve a contar. Y para eso salimos a la calle o nos reclinamos en la cárcel del lenguaje. [...] manchamos las historias con sangre. La nuestra. Y sin alarde. Pero no se asusten: es negra. Por nuestras venas corre tinta. [...] Pero cuidado: no perdemos el tiempo. En cada palabra nos jugamos el pellejo. [...] Mezclamos la baraja y volvemos a servir las cartas. Manchadas, pringosas, puede que marcadas y viejas, pero la mano es nuestra. Abrimos juego. Abrimos fuego. (Néspolo 10)

L'utilisation du « nous » est une façon de poser, de revendiquer un acteur collectif et l'appartenance de chacun à ce collectif. Pour eux l'écriture est organique, viscérale : leur sang est d'encre. Ils se présentent comme audacieux parce qu'ils racontent ce que personne n'ose raconter c'est-à-dire ce que la société argentine du XXI<sup>e</sup> siècle souhaite oublier (les événements du passé récent) ou des versions différentes, plus polémiques du passé récent (leur vision du passé). Ils assument d'avoir toutes les cartes en main et d'être ceux qui mènent le jeu. On peut dire qu'Albertina Carri, avec son film *Los Rubios* (2003), a ouvert la voie à cette revendication d'indépendance des membres de sa génération (elle-même est née en 1973) : « Carri allows younger generations, previously reduced to the role of uncritical spectators of a history of heroes and demons, to connect with the past and the possibility of learning from it » (Ros 45). Dans l'histoire récente argentine, la référence au collectif est fortement marquée par le militantisme des années 70 qui s'est terminé par la violente répression d'Etat et 30000 disparus. Face au poids de cet héritage mortifère, il a pu être difficile pour les jeunes Argentins de s'ériger en collectif légitime face à ces milliers de victimes. Los Heraldos ne manquent de faire des clin d'œil à cette génération sacrifiée : comme elle, ils vont verser leur sang pour la cause ; comme elle, ils risquent leur vie et comme elle, ils ouvrent le feu. Mais s'ils prennent les armes, leurs munitions seront les mots : à l'engagement politique parfois armé de la génération de leurs parents (au sens générationnel), ils répondent par un engagement artistique à dimension politique.

Mais ce manifeste, en tant que tel, fait figure d'exception dans le paysage littéraire argentin et chilien actuel. De fait, il n'a pas trouvé d'écho dans le monde littéraire argentin restant une déclaration d'intention qui introduit une compilation de récits courts hétéroclites. Néanmoins, si les auteurs-enfants de la dictature forment un groupe hétérogène, ils n'en constituent pas moins une génération (dans le sens d'ensemble générationnel) reconnaissable en tant que telle, comme le souligne le poète, libraire et éditeur chilien Sergio Parra : « Comparten lo mismo: escuchan igual música, ven películas, hacen guiones, programas de humor. Tienen influencia de lo multimedia, de la performance. No tienen miedo a escribir. Y no necesitan ser autores de una gran novela » (Querol). En effet, un des traits caractéristiques de cette génération est sa liberté, le fait que les auteurs qui la composent se sentent libres dans leur processus créatif. Cette liberté se traduit par une grande diversité des média utilisés (certains écrivent autant qu'ils réalisent), des thématiques traitées et des genres auxquels ils ont recours (ils écrivent des scénarios filmiques, des romans, de la poésie, des essais, des contes, des pièces de théâtre, etc). Un aspect qu'il nous semble important de souligner est la diversité des thématiques traitées par un même auteur.

La liberté que s’octroient les auteurs de cette génération a pour effet une absence de revendication d’appartenance à une génération littéraire dans le sens traditionnel du terme. Signalons que, à défaut d’avoir rédigé un manifeste ou clamé leur appartenance à un collectif, le travail des auteurs de cette génération est marqué par la collaboration comme le souligne Elsa Drucaroff dans son essai sur les jeunes auteurs de la post-dictature argentine : « La mayor parte de los nuevos ha descubierto que es mucho más inteligente y efectivo enfrentar el páramo con la fuerza que da la unión, y sus estrategias más felices están signadas por la colaboración » (180). Parmi ces stratégies de collaboration – qui sont, selon Drucaroff, une des raisons du plus grand succès éditorial de nos auteurs comparativement à ceux qui publiaient dans les années 90 – elle mentionne la création de groupes ouverts à tous qui organisent des activités ayant pour but de mettre en avant leurs créations. Ces événements attirent du monde, se donnent à connaître via les réseaux sociaux et finissent par attirer l’attention de la presse culturelle. Certains auteurs choisissent d’intégrer des groupes qui organisent des lectures publiques comme Quinteto de la muerte lancé par Lucas Funes Oliveira, Carne Argentina (dont faisait partie Julián Lopez) ou Alejandria mené par Clara Anich, quand d’autres se réunissent pour créer des maisons d’éditions afin de publier leurs livres et ceux de leurs contemporains. C’est le cas par exemple de Félix Bruzzone avec Hojas de Tamarisco ou Lucas Funes Oliveira avec Funesiana. Pour reprendre l’expression de Silvina Frieria dans un article de 2008 sur le dynamisme littéraire argentin, c’est une véritable ébullition créative qui a lieu en Argentine depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Funes Oliveira le confirme :

Nosotros no estamos pidiendo una limosna de lo que sobra de la atención que los medios de comunicación le dan a la literatura. Como no nos daban bola, nos juntamos los pibes que nos interesaba leer y la gente iba llegando por el boca a boca a cada uno de los ciclos. [...] Que hoy haya más de cuarenta ciclos de lectura habla de que hay algo que está ahí dando vueltas y que necesita expresarse. (Frieria s/p)

Il est donc de notoriété publique que les jeunes auteurs se lisent, se commentent, se traduisent et participent à des événements littéraires et universitaires pendant lesquels ils se rencontrent. A titre d’exemple, le premier Congrès international du GILCO (Grupo de Investigación en Literatura Contemporánea) qui devait avoir lieu en juin 2020 intitulé « Pensar lo real: (auto)ficción y discurso crítico » et organisé par les universités d’Alcalá et de Göteborgs comptait parmi ses invités Félix Bruzzone et Patricio Pron. Comme exemples de collaboration, on peut penser à Leopoldo Brizuela (auteur de *Una misma noche*) qui a traduit en espagnol le roman *La casa de los conejos* de Laura Alcoba ou à Patricio Pron qui a écrit le prologue du roman *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Pérez. Matías Néspolo, avec sa sœur Jimena, a publié *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina* (2009), anthologie de textes de jeunes auteurs argentins dans laquelle apparaissent les frères Néspolo

aux côtés de María Casiraghi, Oliverio Coelho, Marcelo Damiani, Marisa do Brito Barrote, Claudia Feld, Jorge Hardmeier, Gisela Heffes, Federico Levín, Pablo Manzano, Martín Murphy, Mauro Peverelli, Patricio Pron, Ricardo Romero, Hernán Ronsino y Diego Vecchio. L'Argentine n'a pas le monopole de cette collaboration entre auteurs. L'amitié entre Alejandro Zambra et Alejandra Costamagna est de notoriété publique (et même mentionnée par l'auteur dans son roman *Formas*). L'autrice a, quant à elle, réécrit son premier roman *En voz alta* (1996) sous la forme d'un conte *Había una vez un pájaro* (2013) influencée par la prose concise de la nouvelle génération d'écrivains. Lina Meruane a écrit l'épilogue du roman *La resta* d'Alia Trabucco.

### 1.1.2. L'héritage des dictatures en Argentine et au Chili

Nous l'avons vu, l'événement socio-historique que constitue la dictature représente une rupture majeure dans l'histoire d'une société. Ce bouleversement rend possible l'actualisation d'une génération qui n'existait qu'en tant que potentialité : la génération des enfants de la dictature. Cette dénomination reflète bien le poids toujours effectif de la dictature sur les sociétés argentine et chilienne (dont les adultes qui les composent aujourd'hui étaient des enfants pendant la dictature) ou comment le passé continue d'être présent. La sociologue argentine Elisabeth Jelin commence son ouvrage de synthèse *Los trabajos de la memoria* sur le même constat, c'est-à-dire comment ce « passé qui ne passe pas » – selon l'expression désormais consacrée<sup>22</sup> – n'en finit pas de faire l'actualité des pays du Cône sud :

Abrir los diarios de Argentina, Uruguay, Chile o Brasil en el año 2000 puede asemejarse, en algún momento, a transitar por un túnel del tiempo. [...] los avatares de la detención de Pinochet y su posterior procesamiento por crímenes cometidos en Chile en 1973; los “juicios de la verdad” para esclarecer desapariciones forzadas en la segunda mitad de la década de los setenta o el esclarecimiento de la identidad de algún niño o niña (joven veinteañero ahora) secuestrado durante la dictadura militar en Argentina, la comisión que investiga la muerte del ex presidente Goulart en 1976 y el reconocimiento oficial de quienes tienen derecho a reparaciones económicas por su victimización durante la dictadura en Brasil, el reconocimiento oficial de que hubo desapariciones y la conformación de una Comisión para la Paz en Uruguay, informaciones presentes en los documentos encontrados en el Archivo del Terror en Paraguay. A esto se suman las noticias sobre el Operativo Condor en el plano regional, que emergen con persistencia y continuidad. (*Los trabajos* 1)

Si les histoires du Chili et de l'Argentine sont spécifiques, on peut remarquer un certain nombre de points communs entre les dictatures qui ont gouvernés ces deux pays dans la deuxième

---

<sup>22</sup> Cf. Henry Rousso et Eric Conan, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1996.



moitié du XX<sup>e</sup> siècle.<sup>23</sup> Tout d'abord, elles ont toutes deux commencé par des coups d'Etat militaire (même si chacun est le résultat d'un processus socio-politique propre au pays) qui ont mis en place un régime autoritaire basé sur la répression violente et meurtrière de tous les opposants ou identifiés comme tels. Les armées des deux pays justifient leur intervention « au nom de la même doctrine de sécurité nationale, afin de sauver la société du chaos : il s'agit ni plus ni moins que préserver le monde chrétien de la "subversion communiste" » (Boisard et Heredia 113). Dans sa célèbre « Carta a los chilenos » (écrite par le dictateur pendant sa détention en 1998), Pinochet affirme : « O vencía la concepción cristiana occidental de la existencia para que primara el respeto a la dignidad humana y la vigencia de los valores fundamentales de nuestra civilización, o se imponía la visión materialista y atea del hombre y la sociedad con un sistema implacablemente opresor de sus libertades y derechos » (dans Richard *Crítica* 60). Le caractère intentionnel de ces milliers de morts est donc justifié idéologiquement par la préservation d'un intérêt général contenu dans un projet de sauvegarde nationale. De leur point de vue, ils n'ont fait que leur devoir en protégeant leur pays du danger communiste qui mettait en péril le pays au niveau idéologique mais aussi économique. Ce sera la ligne de défense de la plupart des militaires, argentins ou chiliens, après la dictature et certains, comme le général argentin Bignone, iront même jusqu'à affirmer que leur intervention, en plus de sauver le pays de la subversion, a permis de réinstaurer la démocratie (Feierstein 265). Ces fins viennent alors servir à justifier les moyens utilisés pour y parvenir – qualifiés d'erreurs et d'excès (Feierstein 265) – et le prix à payer, c'est-à-dire les milliers de morts. Il s'agit évidemment d'une volonté de légitimer leurs crimes de la part des responsables du terrorisme d'Etat, inacceptable pour les victimes et les défenseurs des droits de l'homme.

Ceux que les militaires désignent sous les noms de « terroriste » ou « subversif » désigne celui qui par ses actes et/ou par ses idées représente une menace pour l'Etat et doit donc être discipliné ou éliminé. Comme le précisait le dictateur argentin Jorge Videla : « un terrorista no es solo el portador de una bomba o una pistola, sino también el que difunde ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana » (*in* Lynch 288) et par là même : « Todo individuo que pretenda trastornar estos valores fundamentales es un subversivo, un enemigo potencial de la sociedad y es indispensable impedirle que haga daño » (*in* Calveiro 91). Ce terme a pu désigner indistinctement le militant *guerillero* engagé dans la lutte armée au sein des organisations politiques (Montoneros, ERP, MIR, etc) ; le militant politique ou le syndicaliste qui organise des grèves pour obtenir de meilleures conditions de travail ; les élèves qui protestent contre la

---

<sup>23</sup> Pour une analyse historique plus détaillée de ces périodes, nous renvoyons, pour l'Argentine, aux travaux de Marina Franco, Florencia Levin, Roberto Pittaluga, Maria Cristina Tortti et Enzo Traverso. Pour le Chili, nous conseillons, les ouvrages de Franck Gaudichaux, Tomas Moulián, Julio Pinto et Gabriel Salázar.

hausse du prix du ticket ; le bénévole qui va donner des cours de lecture dans les bidonvilles ; le prêtre adepte de la théologie de la libération ; enfin toute personne qui pourrait questionner le pouvoir (professeurs, journalistes, artistes, etc.).<sup>24</sup> La subversion est potentiellement partout car la notion est suffisamment large pour y inclure n'importe qui : « Subversión económica, subversión sindical, subversión política; en todos los órdenes aparecía ese terrible enemigo, tan vasto, tan inapresable, conformado por todos los que se oponían "de alguna manera" al proyecto militar » (Calveiro 91). En effet, même si l'objectif de la répression reste les militants et leurs soutiens dans la société, la création d'un Autre dangereux à la définition floue a aussi un effet sur la société dans son ensemble. Elle permet un auto-disciplinement des habitants qui, de peur d'être arrêtés, vont éviter les comportements ou les propos qui pourraient laisser penser qu'ils sont des subversifs ou qu'ils soutiennent ceux accusés de l'être. Elle permet également une déshumanisation des opposants politiques par la dictature ce qui facilite son travail d'épuration politique au regard de la société civile et des agents de l'Etat en charge de cette tâche. Le général argentin Camps affirmait ainsi : « No desaparecieron personas, sino subversivos » (Calveiro 89). Afin de faire disparaître ces subversifs, les pouvoirs militaires argentin et chilien vont mettre en place un système de centres de détention (véritables camps de concentration, de torture et d'extermination) sur l'ensemble de leurs territoires.<sup>25</sup>

Cette politique répressive a pour but d'obtenir la soumission du corps social et pouvoir mener la politique économique et sociale voulue sans opposition : « los campos de concentración-extermínio se crearon para desaparecer todo un espectro de la militancia política, sindical y social que impedía el asentamiento hegemónico del poder » (Calveiro 134). Il a maintes fois été constaté le lien, dans les deux pays étudiés, qui existe entre la mise en place d'une politique autoritaire et celle d'une économie néo-libérale. Dans son ouvrage *El genocidio como práctica social*, le sociologue argentin Daniel Feierstein rappelle qu'il n'est pas le premier à suggérer que la nécessité d'imposer un certain modèle économique va de pair avec l'objectif de supprimer toutes les médiations politiques qui le freinent ou l'empêchent (syndicats,

---

<sup>24</sup> « Comprendía, en primer lugar, a los miembros de las organizaciones armadas y sus entornos, es decir militantes políticos y sindicales vinculados de cualquier manera que fuese con la guerrilla. Inmediatamente se pasaba a incluir en la categoría de subversivo a todo grupo político o partido opositor, así como a cualquier organismo de defensa de los derechos humanos, todos ellos dedicados, por una conspiración internacional, a desprestigiar al gobierno. [...] Cualquier tipo de militancia popular entraba dentro del rango de subversivo. [...] La amistad o el parentesco con un subversivo podían ameritar la inclusión en el grupo » (Calveiro, 90-91).

<sup>25</sup> Pour l'Argentine, Pilar Calveiro fournit les chiffres suivants : « entre 1976 et 1982 funcionaron en Argentina 340 campos de concentración-extermínio, distribuidos en todo el territorio nacional. [...] Se estima que por ellos pasaron entre 15 y 20 mil personas, de las cuales aproximadamente el 90 por ciento fueron asesinadas » (29). Pour le Chili, le site [www.memoriaviva.com](http://www.memoriaviva.com) du Proyecto Internacional de Derechos Humanos, recense « más de 1168 lugares públicos (Estadio Nacional, Isla Dawson, Pisagua, Chacabuco, Isla Quiriquina, Cuatro Álamos etc..) y secretos (Villa Grimaldi, AGA, La Firma, Colonia Dignidad, Venda Sexy, Londres 38, etc...), dedicados a la detención, procesamientos, tortura y aniquilamiento de los opositores de la dictadura militar ». Le rapport de la *Comisión de Prisión Política y Tortura (Comisión Valech)*, publié en 2004, indique l'existence de plus d'un millier de lieux de détention et reconnaît l'existence de presque 30000 victimes (Aguilera 104).

mouvements politiques, étudiants, ouvriers, etc.) depuis des années (Feierstein 358). Il fait référence, par exemple, au travail de Guillermo O'Donnell, qui qualifie l'Etat argentin pendant la période de la dictature militaire de 1976 de « burocrático-autoritario » et dont l'objectif est, selon le politologue argentin, de “destruir las mediaciones políticas que, en la Argentina, impidieron una dominación más efectiva por parte de los sectores del capital transnacionalizado y la burguesía terrateniente, “mediaciones políticas” que tenían su expresión prototípica en la experiencia del peronismo » (Feierstein 284). La junte militaire argentine a choisi de nommer son régime « Processus de réorganisation nationale », nom qui reflète bien leur volonté de modifier structurellement la société argentine au niveau politique, social et économique. Stéphane Boisard et Mariana Heredia, dans un article plus récent, reconnaissent également le lien existant entre autoritarisme et néolibéralisme dans les dictatures argentine et chilienne :

Aussi bien au Chili qu'en Argentine, les dictatures des années 1970 et leurs réformes néolibérales peuvent être considérées comme des périodes charnières de l'histoire contemporaine de ces deux pays. Y comprendre l'articulation entre autoritarisme et néolibéralisme représente un enjeu majeur pour le temps présent. [...] Le Chili et l'Argentine ont été des précurseurs dans l'application des recettes préconisées par l'Ecole économique de Chicago [...] En ce sens, ces régimes peuvent être considérés comme de véritables laboratoires de la mondialisation économique. (109)

Cependant, des différences existent dans la mise en application de ce modèle économique entre le Chili et l'Argentine comme le démontrent les deux chercheurs, ce qui a eu pour conséquence que « la transformation néo-libérale a été plus cohérente et *a posteriori* plus solide au Chili qu'en Argentine » (Boisard et Heredia 110). Cela peut s'expliquer par la plus grande influence au Chili qu'en Argentine de ceux que l'on appelle les *Chicago Boys*.<sup>26</sup> En effet, ils forment un groupe soudé avant le coup d'Etat de Pinochet et qui est déjà force de proposition avec la rédaction d'un programme économique *El Ladrillo* pendant le gouvernement de l'Unidad Popular. Ils ont pu compter sur le journal *El Mercurio* – l'organe de presse le plus puissant du pays – pour transmettre leurs idées et ont fini par avoir l'oreille attentive du général Pinochet lui-même. Le pouvoir beaucoup plus centralisé et dans les mains d'une seule personne au Chili (contrairement à l'Argentine qui instaure un système de Juntas) a aussi facilité l'application de leur programme économique néolibéral sur le long terme : « sur les dix-sept années que dure la dictature, les économistes monétaristes auront donc présidé pendant douze ans aux destinées de

---

<sup>26</sup> Etudiants en économie envoyés à l'Ecole économique de Chicago où ils sont formés aux théories néo-libérales de Milton Friedman et Friedrich Hayek avant de retourner dans leur pays. Les jeunes diplômés vont alors développer une intense activité académique, technique et politique et font montre d'une volonté d'intervention dans les affaires publiques. L'Ecole d'économie de l'Université catholique de Santiago du Chili et le Centre d'études macroéconomiques (CEMA) sont les épices à partir desquels se diffusent les idées de Chicago (voir Boisard et Heredia)

l'économie du pays » (120). Comme le montrent Boisard et Heredia, l'influence *des Chicago Boys* en Argentine a été moins forte et moins homogène mais dans un cas comme dans l'autre :

L'application de ces programmes économiques « antipopulaires », selon l'expression d'Alain Touraine, n'a été possible que grâce à une violente répression de l'opposition politique et du mouvement ouvrier dans son ensemble. Celle-ci, généralisée et clandestine, organisée au niveau national et international, porte le nom de l'infamie : terrorisme d'Etat. (Boisard et Heredia 113)

Qu'appelle-t-on terrorisme d'état ? Une politique répressive du gouvernement dont les actions provoquent la terreur dans la population. Tout d'abord, on voit la mise en place d'un système répressif extrêmement violent (tant dans ses pratiques que dans le nombre de morts) dans lequel on constate une violation systématique des droits de l'homme. En Argentine comme au Chili, il y eut des milliers d'enlèvements de personnes, séquestrées dans des centres de détention clandestins, systématiquement torturées et la plupart du temps assassinées. Pilar Calveiro dans *Poder y desaparición, los campos de concentración en Argentina*, le livre issu de sa thèse sur le sujet, soutient que si l'existence des camps n'était pas officiellement reconnue, la grande majorité de la population argentine avait connaissance de leur existence soit de par leur localisation – certains d'entre eux étaient situés en plein centre-ville comme El Olimpo à Buenos Aires ou Londres 38 à Santiago donc à proximité d'habitations et de témoins – soit du fait qu'une partie des détenus était relâchée et pouvait donc témoigner de leur existence et de ce qu'il s'y passait. Daniel Feierstein fait référence à plusieurs reprises dans son ouvrage à un cycle de séminaires qui a eu lieu en 1996 et 1997 à l'Université de Buenos Aires et qui a été organisé par une associations d'anciens détenus.<sup>27</sup> Lors de ces interventions, les survivants des camps argentins ont pu faire part de certaines de leurs réflexions permettant de mieux comprendre le système concentrationnaire argentin et son influence sur la société : « destacaban un [...] mandato de los genocidas hacia la sociedad: [...] hacia los sobrevivientes de los campos para narrar el horror, pero no como modo de memoria sino como un modo de “aterrorizar” : “cuenten para aterrorizar, aterroricen” » (Feierstein 340). Ce mandat permet de conclure que l'efficacité du camp va au-delà de sa capacité répressive sur les corps des subversifs en s'appliquant en réalité – et c'est là aussi son but comme le démontrent Feierstein et Calveiro<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Il s'agit de deux séminaires organisés en 1996 et 1997 par la Asociación Ex Detenidos Desaparecidos dans le cadre de la Cátedra Libre de Derechos Humanos de la Facultad de Filosofía y Letras de l'Université de Buenos Aires, sous la direction de l'historien et journaliste Osvaldo Bayer.

<sup>28</sup> Dans son étude comparative entre les politiques mises en place par les nazis et le Processus de réorganisation national argentin, le sociologue propose de penser le génocide comme une pratique sociale, une *technologie de pouvoir* dans laquelle l'anéantissement de l'autre peut fonctionner comme une modalité spécifique de destruction et réorganisation des relations sociales (Feierstein 26). De même, Calveiro rappelle que ce type de pratique ne s'instaure pas dans n'importe quelle société et que le camp n'est pas un outil répressif comme un autre : « No hay campos de concentración en todas las sociedades. Hay muchos poderes asesinos [...] Pero no todos los poderes son concentracionarios » (28).

– sur le corps de la société tout entière par la terreur qu’ils y propagent : « no se puede olvidar que la sociedad fue la principal destinataria del mensaje. Era sobre ella que debía deslizarse el terror generalizado, para grabar la aceptación de un poder disciplinario y asesino » (Calveiro 154). Le camp, épicerne de l’onde de choc, irradie toute la société et la condamne à la complicité et à la paralysie sous l’effet de la terreur : « los campos de concentración, en tanto realidad negada-sabida, en tanto secreto a voces, son eficientes en la diseminación del terror » (Calveiro 147).

La terreur se répand également dans la société grâce à la disparition des opposants. En effet, l’immense majorité des détenus qui passent par les camps deviennent des disparus. Cette volonté de faire disparaître les corps des victimes est un autre point commun entre les deux systèmes répressifs. Cette décision, sûrement guidée par le pragmatisme (s’il n’y a pas de corps, le crime ne peut être prouvé et donc ses auteurs ne peuvent être condamnés), a eu pour conséquence de créer un nouveau groupe social invisible : les détenus-disparus. Même si, de fait, ils ne sont pas là physiquement – « ese inquietante “estar” del desaparecido que consiste en “no estar”, en el sentido de no ser hallado » (Rojas « Cuerpo » 182) – leur nombre est tel<sup>29</sup> que l’on peut parler d’une réelle présence dans la société. Tels des fantômes, ils continuent de hanter les sociétés argentine et chilienne : « el desaparecido no termina de aparecer, pero tampoco desaparece simplemente » (Rojas « Cuerpo » 182).<sup>30</sup> La disparition, comme technologie du pouvoir, et son corrélat institutionnel, le camp de concentration deviennent la modalité répressive du pouvoir militaire selon Pilar Calveiro. Les modalités de disparition ont été similaires dans les deux pays étudiés : les corps étaient soit enterrés anonymement dans des fosses communes (dans le désert d’Atacama au Chili par exemple) parfois brûlés, soit jetés dans l’océan avec les tristement célèbres *vuelos de la muerte*.<sup>31</sup> Un point intéressant souligné

---

29 Les organisations humanitaires argentines parlent de 30000 disparus. Les chiffres officiels au Chili issus des différentes commissions d’enquête (rapport Rettig de 1991, rapport Valech 1 en 2004 et 2 en 2011) s’élèvent à 40018 victimes d’arrestations et détentions illégales, de torture, d’exécutions et de disparition. Ce chiffre est encore en dessous de la réalité car, d’une part, il ne compte pas les milliers de personnes forcées de s’exiler (victimes indirectes) et d’autre part, les différentes commissions ne traitent qu’une partie des plaintes reçues (pour la dernière commission, seul un tiers des plaintes a été jugé recevable).

<sup>30</sup> Sur la politique de disparition au Chili et en Argentine et son impact sur les sociétés, consulter entre autres : Pilar Calveiro, *Op. cit.* et *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2012 ; Jaume Peris Blanes *Historia del testimonio chileno. De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria (1973-2005)*. Universidad de Valencia, Quaderns de Filologia, 2008 ; *Avatares del testimonio en América Latina : tensiones, contradicciones, relecturas...* Numéro spécial *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, sous la direction de Jaume Peris Blanes et Gema Palazon Saez, 6 décembre 2015 ; *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Chile*, dirigé par Laura Scarabelli et Serena Cappellini, Di/Segni, n° 23, Milano, Ledizioni, 2017 ; *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en Argentina*, dirigé par Emilia Perassi et Giuliana Calabrese, Di/Segni, n° 24, Milano, Ledizioni, 2017.

<sup>31</sup> Une des modalités les plus courantes en Argentine (en particulier dans les camps proches des côtes) consistait à droguer les détenus avant de les jeter, endormis mais vivants, dans le Rio de la Plata. Au Chili, cette modalité a aussi été adoptée, parfois *a posteriori* pour empêcher les familles de retrouver les corps de leurs proches enterrés dans le désert.

notamment par Calveiro et Feierstein est que, en Argentine, la disparition, comme forme de répression politique systématique, n'apparaît pas avec le coup d'Etat de 1976. Elle est utilisée à partir de 1974, pendant le gouvernement péroniste de Isabel Martínez, par les groupes paramilitaires comme la Triple A par exemple. Si des membres des forces de l'ordre y participent, il reste que ces disparitions ont lieu indépendamment des institutions de l'Etat. Or, en février 1975, un décret du pouvoir exécutif donne l'ordre d'éliminer la guerrilla : c'est l'*Operativo Independencia* qui instaure une politique institutionnelle de disparition des personnes dans la région de Tucumán contre les militants de l'ERP. Par la suite, la dictature militaire systématisera et généralisera à l'ensemble du pays cette expérience régionale. Cependant, Calveiro souligne que cette généralisation et cette systématisation entraînent un changement radical puisque l'axe de l'activité répressive ne tourne plus désormais autour de la prison mais autour du camp et du système de disparition des personnes qui y est directement lié (Calveiro 26-27). Un fait qui montre l'importance de l'expérience *tucumana* dans le développement du système institutionnel de disparition des personnes est la Loi d'Autoamnistie que les militaires argentins ont rédigé en 1983. En effet, celle-ci étend ses effets de manière rétroactive jusqu'au 25 mai 1973 soit bien avant le coup d'Etat de 1976 (Feierstein 265).

Comme le montrera l'étude des textes de notre corpus, la manière de raconter la dictature, d'évoquer les conséquences de cette période sur la société démocratique post-dictatoriale grâce à la fiction présente des différences significatives d'un côté et de l'autre des Andes. Nous avons pu constater que de nombreux auteurs argentins choisissaient de revenir sur la période dictatoriale, d'une façon ou d'une autre, quand les auteurs chiliens de notre corpus font plutôt figure d'exception dans le panorama littéraire de leur pays. Selon nous, cette différence quantitative et narrative est due à différents facteurs politiques et sociaux. Tout d'abord, cela peut s'expliquer par le fait que la dictature chilienne (1973-1990) a duré dix ans de plus que la dictature argentine (1976-1983) et qu'elle a donc eu un impact plus profond et plus durable sur la société civile chilienne. De plus, si les processus de transition ont permis la création d'un espace public de débat dans lequel ont pu s'intégrer des récits jusqu'alors tus et censurés voire apparaître de nouveaux discours,<sup>32</sup> ceux-ci ont été différents entre les deux pays.

En Argentine, le gouvernement de Raul Alfonsín (1983-1989) a diligenté une enquête officielle à la CONADEP<sup>33</sup> sur les crimes commis durant la dictature. Cette enquête s'est conclue par le célèbre rapport *Nunca Más* qui a permis de juger les responsables politiques et militaires du Processus de Réorganisation nationale. Le procès le plus important,

---

<sup>32</sup> « las aperturas políticas, los deshielos, liberalizaciones y transiciones habilitan una esfera pública y en ella se pueden incorporar narrativas y relatos hasta entonces contenidos y censurados. También se pueden generar nuevos » (Jelin « Víctimas » 42).

<sup>33</sup> Acronyme pour Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.

symboliquement et institutionnellement, eut lieu en 1985 (deux ans après la fin de la dictature) et jugea les membres des différentes juntas qui se succédèrent à la tête de l'Argentine pendant la période dictatoriale. Ce Procès aux Juntas est d'une importance capitale pour l'Argentine et les Argentins, mais aussi pour la justice en général car il marque un tournant dans la façon d'opérer une transition post-dictatoriale. L'Argentine présente un modèle qui réclame justice, exigeant que les responsables soient condamnés et qui place la parole des victimes au centre du processus judiciaire. Jelin et Azcarate rappellent que le fait que les droits de l'homme soient au centre de la nouvelle démocratie argentine n'est pas dû au hasard :

La consigna "somos vida" de la campaña electoral del Partido Radical no fue una consigna ajena al movimiento. La elección de Alfonsín, vicepresidente de la Asamblea Permanente de Derechos Humanos, implicaba que el nuevo régimen se inauguraba aceptando y haciendo suyos demandas y valores expresados por el movimiento, comprometiéndolos como fundamentos éticos del estado. Mucho más que en otras transiciones en América Latina, los derechos humanos fueron un ingrediente fundante de la nueva democracia. (32)

Bien que cet élan de justice ait été frustré par les lois de Point Final (1986) et d'Obéissance due (1987) et par la menace d'un nouveau coup d'état des militaires à la Pâques 1987, la transition argentine apparaît toujours comme un modèle à suivre ou un exemple envié par de nombreux pays qui ont connus des régimes dictatoriaux.

La transition chilienne,<sup>34</sup> bien que postérieure à l'argentine, s'est davantage inspirée de la Transition espagnole (1975-1978). Cette transition politique, qui a servi de modèle à plusieurs pays d'Amérique latine, est basée sur la négociation entre les différentes forces politiques et l'amnistie des crimes du passé (qui a été dénoncée par certains comme un « pacte de l'oubli » ou « pacte de silence »). Longtemps cette transition sera considérée comme pacifique et réconciliatrice ce que l'historienne Sophie Baby considère comme un mythe.<sup>35</sup> La transition chilienne est basée sur une série d'accords entre les représentants du pouvoir dictatorial et les acteurs de la coalition politique contre la dictature qui s'organise en Concertation des Partis pour la Démocratie (coalition de partis politiques de gauche, centre-gauche et centre) lors de la campagne pour le « non » au plébiscite de 1988. C'est pourquoi, l'historien Tomás Moulián affirme que le mot clé de cette « transición pactada » (cf. Rovira) est « consensus ». Si les Chiliens s'opposent majoritairement à travers leurs votes au référendum – 54.7% pour le non contre 43% pour le oui – au maintien d'Augusto Pinochet à la tête de l'État, ils voteront très largement en faveur de la réforme de la Constitution de 1980 l'année suivante. Or, ce texte de réforme est le résultat de discussions entre la Concertation et

---

<sup>34</sup> Pour une analyse plus poussée de cette transition, voir Cristóbal Rovira Kaltwasser, « Chile: transición pactada y débil autodeterminación colectiva de la sociedad », 2007.

<sup>35</sup> *El mito de la transición pacífica: Violencia y política en España (1975-1982)*, Ediciones Akal, 2012.

le gouvernement du dictateur comme l'avait été la mise en place du référendum. La Concertation, loin de réclamer justice, appelle à un « Accord national pour la Démocratie et le consensus constitutionnel ». Ainsi, dans cette réforme de la Constitution, le statut de commandant en chef de l'armée de Pinochet n'est pas remis en cause (il le restera jusqu'en 1998), pas plus que la loi d'amnistie adoptée au début de la dictature qui permet d'amnistier immédiatement tout militaire accusé de violations des droits de l'homme pour des faits ayant eu lieu entre 1973 et 1978.

Néanmoins, le président Patricio Aylwin créa la Commission Nationale de Vérité et Réconciliation, présidée par Raul Rettig, afin d'enquêter sur les violations des droits de l'homme commises pendant la dictature. A l'issue de cette enquête, le rapport Rettig est rendu public en 1990. Il recense un certain nombre de crimes (ceux concernant les exécutés et disparus politiques) mais exclut la torture de la liste des actes criminels et limite le statut de victimes en excluant les survivants, ce qui réduit considérablement le nombre de crimes comptabilisés. Le nom de cette commission attire notre attention si on le compare avec celui de la commission argentine : Commission Nationale sur la Disparition des Personnes. Dans le cas argentin, l'accent est mis sur les victimes et leur condition de disparues tandis que dans le cas chilien, ce qui est au centre c'est certes la vérité (dans un sens restreint car limitée à certains actes) mais surtout l'idée de réconciliation (qui, comme dans le cas de la transition espagnole, est souvent assimilée à une forme de silenciation des crimes commis)<sup>36</sup>. Le but de cette enquête n'est pas de juger et condamner des criminels, de comprendre ce qui est arrivé aux victimes pendant la dictature mais d'exposer une certaine liste de faits condamnables afin d'amener les ennemis d'hier à se réconcilier. Mais comme le souligne Peter Winn, la Commission Rettig « solo reveló verdades a medias y no reconcilió demasiado, como un reflejo de la política subyacente a su creación » (9). Ainsi, un ex-ministre de Pinochet a fait partie de cette Commission d'enquête alors qu'aucun représentant des familles des victimes n'y était invité. L'important doit être le futur démocratique et pacifié du pays et non le passé violent et antagonique (auquel les victimes et leurs familles sont associées) : « la Comisión entendió desde un comienzo que la verdad que debía establecer tenía un fin preciso y determinado : colaborar a la reconciliación de todos los chilenos (*Informe*, p.13) » (Richard, *Políticas*, 19).

---

<sup>36</sup> Katherine Roberts Hite, chercheuse américaine en sciences politique, parle de « pacte de silence », expression souvent utilisée pour qualifier également la transition espagnole. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages et articles concernant la politique chilienne, en particulier en lien avec la mémoire historique, comme c'est le cas dans « Breaking the Pacto de Silencio : Memories of defeat, contemporary politics, and the Chilean political class in the 1990s », [http://www.sas.ac.uk/ilas/sem\\_memory\\_Hite.doc](http://www.sas.ac.uk/ilas/sem_memory_Hite.doc) Nous renvoyons également aux ouvrages de Brian Loveman et Elizabeth Lira sur la transition chilienne : *Las ardientes cenizas del olvido : vía chilena de reconciliación política, 1932-1994*, LOM/DIBAM, 2000 et *Historia, política y ética de la verdad en Chile, 1891-2001 : reflexiones sobre la paz social y la impunidad*, LOM, 2001.



Pour cela, la justice sera rendue « dans la mesure du possible » selon les mots du président Aylwin qui reconnaît que l'Etat chilien a commis des actes de terrorisme.<sup>37</sup>

Néanmoins, comme le rappelle Tomás Moulián, l'armée chilienne a refusé de jouer son rôle dans ce qu'il nomme la « liturgie de la réconciliation ». Selon l'historien, les hommes politiques chiliens ont fait de la transition une cérémonie avec ses gestes symboliques (les larmes du président lors du discours évoqué précédemment par exemple) « destinada a poner un punto final, no legal pero si simbólico, al tema de la memoria y del pasado » (25). Ce refus des forces armées de reconnaître la moindre part de responsabilité dans les faits dénoncés dans le rapport Rettig et de faire acte de contrition comme le président a fragilisé davantage la stratégie de la réconciliation nationale : « a partir del rechazo de las Fuerzas armadas que no admiten su culpa, toda estrategia posterior que no buscara verdad y justicia dejó de ser aceptable para las víctimas » (Moulián 25). Dans ces conditions, le consensus obtenu ne peut donc qu'être partiel et manquer de légitimité, comme le souligne Carlos Ruiz :

El consenso alcanzado es, pues, un consenso parcial, tanto en la Comisión como en la sociedad chilena, que no recoge los intereses de los grupos involucrados más significativos y que no tiene, por ello ninguna base de aceptabilidad política ni moral. Es la imposición de una política de poder, que carece de legitimidad. (20)

Eu égard à tous ces éléments politiques et à des considérations d'ordre économique, Nelly Richard fait, très justement, remarquer que si la transition s'imagine généralement comme une rupture entre deux périodes bien distinctes, dans le cas du Chili, il s'agit davantage d'une continuité, d'un processus en évolution dans le but d'unir tous les Chiliens. Ce modèle consensuel de la « démocratie des accords » (Richard *Crítica* 40) mis en œuvre par le gouvernement Aylwin (1990-1994) marque le passage de la politique comme antagonisme à la politique comme transaction (Richard *Residuos* 27).<sup>38</sup> Et le consensus en est la garantie, la clé opérationnelle, l'idéologie désidéologisante selon l'oxymore utilisé par Nelly Richard.

L'arrestation de Pinochet en 1998<sup>39</sup> à Londres a marqué un tournant dans la bataille de la mémoire au Chili. Cet événement n'a pas manqué d'entraîner des conséquences dans son pays : d'une part, les partisans de l'ex-dictateur se sont mobilisés pour protester contre l'arrestation et la menace de jugement en Espagne de celui qu'ils considéraient comme le

---

<sup>37</sup> « todo lo que está contenido en el *Informe Rettig* es verdad, y configura la verdad de que hubo represión. La asumo como culpa del Estado chileno y me conduelo por ella » (Moulián 24).

<sup>38</sup> « El modelo consensual de la “democracia de los acuerdos” que formuló el gobierno chileno de la Transición (1989) señaló el paso de la política como antagonismo – la dramatización del conflicto regido por una mecánica de enfrentamientos- a la política como transacción: la formula del pacto y su tecnicismo de la negociación » (Richard, *Crítica*, 40).

<sup>39</sup> Il faut tout de même rappeler que c'est un juge espagnol et non chilien, Baltasar Garzón, qui demande l'arrestation et l'extradition de l'ancien dictateur pour les faits de génocide, terrorisme international, tortures et disparitions de personnes pendant la dictature militaire. Il sera finalement libéré et rapatrié en 2000 sur décision du ministre anglais de l'Intérieur.

sauveur du Chili et, d'autre part, les familles des disparus ont présenté des centaines d'accusations à la justice chilienne. L'action du juge espagnol Baltasar Garzón qui a permis, entre autres, la déclassification de milliers de documents secrets sur le Chili par le gouvernement des Etats-Unis permettant d'obtenir de précieuses informations sur le coup d'Etat de Pinochet et la répression postérieure, a également contribué à légitimer et encourager des juges chiliens à mener des enquêtes sur les violations des droits de l'homme pendant la dictature comme la « caravana de la muerte ». Au-delà des conséquences judiciaires, cet événement a commencé à modifier les discours mémoriels autour de la figure de Pinochet et de la répression des années 70 comme le souligne Peter Winn : « el arresto y el “juicio” de extradición de Pinochet en Europa pusieron a la derecha chilena frente a una memoria colectiva mundial que lo condenaba junto con sus subordinados por crímenes contra la humanidad » (20). Ce changement de la mémoire historique au Chili s'observe particulièrement en 2004 avec la publication du rapport Valech qui, cette fois, prend en compte les cas de torture et considère cette pratique comme massive et systématique – ce que reconnaît alors l'Armée dans un *mea culpa* public – ainsi que l'arrestation et la détention de Pinochet au Chili pour des délits en lien avec l'Opération Condor.<sup>40</sup> Contrairement à l'arrestation de 1998, celle de 2004 ne provoqua que de faibles réaction de la part de l'armée ou de la droite.

### 1.1.3. Processus mémoriels : similarités et différences

Au tournant des années 2000, la mémoire est redevenue une zone d'énonciation politique et d'intervention sociale au Chili<sup>41</sup> même s'il a fallu attendre 2010 pour que soit inauguré un Musée de la Mémoire et des Droits de l'Homme par la présidente Michelle Bachelet (fille d'Alberto Bachelet, militaire arrêté pour trahison après le coup d'Etat de 1973, torturé et mort des suites des mauvais traitements reçus) : « was arguably the main cultural achievement of Michelle Bachelet's presidency (2006-2010) » (Andermann « Showcasing » 74). Ce musée est conçu comme un espace mémoriel dont les trois principaux objectifs sont,

---

<sup>40</sup> Opération Condor est le nom qui désigne une campagne de répression politique et de terrorisme d'Etat soutenue par les Etats-Unis qui incluait des opérations d'intelligence et d'assassinats d'opposants coordonnés entre les services secrets de différents pays d'Amérique du Sud. Elle fut officiellement mise en place en novembre 1975 par les dirigeants des régimes dictatoriaux du Cône Sud – Chili, Argentine, Brésil, Paraguay, Uruguay, Bolivie et de façon moins systématique Pérou, Equateur, Colombie, Venezuela –. Le gouvernement des Etats-Unis a assuré la planification, la coordination, la formation à la torture, l'appui technique et a fourni l'aide militaire aux juntas militaires via la CIA pendant les administrations des présidents Johnson, Nixon, Ford, Carter et Reagan.

<sup>41</sup> Consulter par exemple *Las políticas de la memoria en Chile: desde Pinochet a Bachelet*, sous la direction de Cath Collins et al., Ediciones Universidad Diego Portales, 2013.

selon son site internet<sup>42</sup> : visibiliser les violations des droits de l'homme perpétrées par l'Etat chilien entre 1973 et 1990, rendre hommage aux victimes et à leurs familles, stimuler la réflexion et le débat sur l'importance du respect et la tolérance. Le but annoncé est donc d'informer, de sensibiliser et d'éduquer la population afin que les faits exposés ne se reproduisent pas. Notons que, contrairement au Museo Sitio de Memoria créé à Buenos Aires (nous y reviendrons), pour la création du musée chilien la société n'a pas été consultée – sur quel devait être son message ou quelle forme il devait prendre par exemple – puisque sa création vient d'une décision du gouvernement Bachelet, comme le rappelle Jens Andermann : « Importantly, then, the museum emerged as the result of a tightly run commando operation, with hardly any prior debate over its purpose and form. Rather, its foundation was the outcome of a political decision taken at the highest level, resulting in the creation of material facts within a mere three years » (« Showcasing » 76). Ni les organisations des droits de l'homme ni les citoyens n'ont été partie prenante de sa conception même si le récit historique de l'exposition a été construit à partir d'un sondage et d'interviews réalisés par un organisme indépendant de recherche sociale, FLACSO, auprès de survivants et de familles des victimes de la répression. On peut imaginer que le calendrier politique a incité le gouvernement à achever ce site au plus tôt afin qu'il soit inauguré pendant le mandat de la présidente Bachelet, de crainte que ce ne soit pas le cas par la suite (Andermann « Showcasing » 75). Si ce musée ne fait pas l'unanimité, on peut tout de même affirmer, comme le fait Andermann, que : « it has amounted to a remarkable political speech act in which the Chilean state has denounced and assumed responsibility for the aberrant crimes of the Pinochet regime in the form of an object-narrative imbued with all the power and persuasiveness of the museum apparatus » (« Showcasing » 74). Il subit deux types de critiques opposées qui révèlent que les divisions et les blessures héritées de la dictature sont loin d'être pansées dans le Chili du XXI<sup>e</sup> siècle : certains (les organisations de défense des droits de l'homme) lui reprochent de proposer une mémoire officielle, de construire un récit mémoriel duquel la société civile est exclue tandis que d'autres (les secteurs liés à la droite) lui reprochent un récit trop partiel qui oublie les raisons qui auraient poussé les militaires à se soulever. Mais comme le rappelle Nelly Richard :

la función de un Museo de la Memoria y los Derechos Humanos no es la de cotejar estos relatos entre sí para tratar de establecer alguna verdad equilibrada de los hechos [...] sino la de condenar taxativamente lo sucedido en Chile desde una perspectiva de conciencia que, frente al pasado vergonzoso y sus abominaciones, no admita la relativización del mal. (*Crítica*, 239)

---

<sup>42</sup> Voir le site officiel du Musée de la mémoire chilien : [www.museodelamemoria.cl](http://www.museodelamemoria.cl)

Avant la création de ce lieu de mémoire institutionnalisé, certains sites furent récupérés par les familles des victimes de la dictature afin d'en préserver la mémoire comme la Villa Grimaldi,<sup>43</sup> José Domingo Cañas, Nido 20, Casa de la CNI à Valdivia, Casa à Punta Arenas, Londres 38 et l'ancienne Clínica Santa Lucía. Selon Teresa Meade, l'existence de ces sites de mémoire est la preuve que la société chilienne n'est parvenue à aucune forme de réconciliation avec la période dictatoriale (notamment à cause d'un manque de justice) : « The memory sites thus exist as monuments to the contradictions of Chilean society and to the fragility of its democracy » (125).

Prenons l'exemple de Londres 38, un immeuble situé au n°38 de la rue Londres en plein centre de Santiago et occupé dès les années 90 par des enfants de disparus. En 2005, le Collectif Londres 38 se mobilise afin de protéger le site, qui allait être vendu aux enchères, en le faisant reconnaître Monument national par l'Etat chilien.<sup>44</sup> Le collectif obtient gain de cause en 2007 (toujours sous le gouvernement de Michelle Bachelet) et cet ancien lieu de torture de la DINA (*Dirección Nacional de Inteligencia*) devient officiellement « espacio de memorias ». On remarquera l'usage du pluriel pour le terme mémoire ce qui n'est pas le cas pour le Musée. Cette différence qui peut paraître anodine est pourtant significative de la différence essentielle qui existe entre ces deux lieux de mémoire. Le Musée est le lieu de la mémoire officielle qui fige le passé dans une commémoration des victimes et un récit contrôlé. Londres 38 est un espace où s'expriment différentes voix, dans lequel se montent différents projets mémoriels de commémoration mais aussi de récupération de la mémoire (par la collecte de témoignages par exemple). Pour les membres du Collectif Londres 38, il ne s'agit pas seulement de se souvenir mais d'agir, de réfléchir pour construire la mémoire du passé à partir de la confrontation des différents discours comme ils l'expliquent sur leur site :

en cuanto a su función, el objetivo era construir un espacio que no se limitara a la denuncia de la represión y a la contención de las víctimas sino que, sobre todo, pudiera contribuir a los procesos colectivos de elaboración de la memoria, y constituirse como un espacio generador de reflexión y discursos críticos vinculados también al presente.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Concernant la Villa Grimaldi et la politique mémorielle au Chili, voir Michael Lazzara, « Tres recorridos de Villa Grimaldi », *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, dirigé par Elizabeth Jelin et Victoria Langland, Madrid, Siglo XXI, 2003, p.127-147 ; Patrizia Violi, « Trauma Site Museums and Politics of Memory : Tuol Sleng, Villa Grimaldi and the Bologna Ustica Museum ». *Theory, Culture and Society*, Vol.29, n°1, 2012, p.36-75 ; Macarena Gómez-Barris, *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. Berkeley, University of California Press, 2009.

<sup>44</sup> Neuf sites reconnus « monuments nationaux » ont reçus la protection de l'Etat chilien empêchant leur modification ou leur vente : les Hornos de Lonquén (1995), Av. José Domindo Cañas 1367 (2002), l'Estadio Nacional (2003), le Parc pour la Paix Villa Grimaldi (2004), le Stade Victor Jara (2004), le Nido 20 (2005), Londres 38 (2005), le Patio 29 du Cimetière Général (2006) et le Camp de concentration Pisagua (2008). (Richard, 2010 : 233).

<sup>45</sup> <https://www.londres38.cl/1937/w3-propertyvalue-35253.html>

Ce lieu est remarquable par son aspect vide puisque le choix a été fait de privilégier le bâtiment plutôt que les objets : un défi conceptuel que rappelle une inscription à l'entrée « ¿cómo llenar este vacío tan lleno de recuerdos encerrados? » (Aguilera 107). Et comme le souligne le collectif, il s'agit de le remplir de réflexions, de discours sur la mémoire. De plus, des visites guidées et des événements y sont régulièrement organisés faisant continuer de vivre ce lieu. Deux installations attirent l'attention du visiteur à l'extérieur du bâtiment : des pavés noirs et blancs disposés en damier ont été installés devant l'entrée (afin de rappeler le carrelage de l'entrée du bâtiment, seule chose que les prisonniers aux yeux bandés parvenaient à voir) auxquels s'ajoutent quatre-vingt-seize plaques en fer portant le nom, l'âge et le nom de l'organisme dans lequel les victimes militaient. Cette intervention dans l'espace public est un geste politique et une interpellation du public :

las baldosas juegan el rol de una matriz generadora de memoria que, desplazada desde el adentro de la casa (lo privado) hacia el afuera de la calle (lo público), invita tácitamente a los transeúntes a realizar el mismo gesto de mirar hacia el suelo [...] haciéndolos tropezar simbólicamente con la memoria como obstáculo visual. (Richard, *Crítica*, 246)

Si nous avons pu voir que l'Argentine avait mené à bien un processus judiciaire dès la fin de la dictature et avait accordé attention et crédibilité à la parole des victimes, il ne faut pas non plus oublier que certains discours ne sont devenus audibles que depuis les années 2000. Comme le rappelle Daniel Feierstein, lors du fameux procès aux Juntas dont nous avons parlé, seul le témoignage de ce que leurs corps avaient subi comme violences avait été écouté. Tout ce qu'ils pouvaient dire au sujet de leur identité politique, leur passé de militant ou leur questionnement des modes hégémoniques de compréhension de la période était délégitimé car ils n'avaient pas l'autorité morale de la victime (celle qui ne peut plus témoigner car elle est morte). C'est pourquoi, le sociologue en tire la conclusion que, malgré ces procès pendant lesquels on a pu entendre les témoignages des victimes, en fin de compte « una de las voces más sintomáticamente negadas fue la de los sobrevivientes de la experiencia genocida » (Feierstein 289).<sup>46</sup>

Le début du millénaire en Argentine est marqué par une grave crise économique qui provoque des mouvements sociaux de protestation conduisant à l'élection du péroniste Néstor Kirchner en 2003. Dès le début de son mandat, il s'engage à lutter contre l'impunité mise en place par les gouvernements précédents (en particulier celui de Carlos Menem) et récupère une

---

<sup>46</sup> Sur ce point, voir le travail d'Ana Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2007. La chercheuse argentine s'intéresse à la façon dont le survivant a été considéré comme un traître dans les milieux militants ce qui a pu conduire à décrédibiliser les récits des victimes de la répression.

certaine rhétorique militante dans ses discours.<sup>47</sup> Cela marque un tournant dans la politique mémorielle en Argentine, politique à laquelle sont désormais systématiquement associées les différentes organisations de défense des droits de l'homme comme les Madres de Plaza de Mayo, les Abuelas de Plaza de Mayo et H.I.J.O.S. En 2004, il prononce un discours à l'ESMA<sup>48</sup> – après que la Marine cède les lieux à la ville de Buenos Aires avec la tâche d'y créer un espace pour la mémoire –, et demande pardon au nom de l'Etat aux victimes de la dictature. C'est la première fois qu'une telle déclaration officielle est faite en Argentine. L'année suivante, la Cour Suprême décrète anti-constitutionnelles les lois d'amnistie dites du « Point final » et de l'« Obéissance due » ainsi que plusieurs amnisties individuelles (dont celle de l'ancien dictateur Jorge Videla) qui avaient été accordées par le président Carlos Menem.<sup>49</sup> Pendant les dix années qu'a duré son gouvernement (1989-1999), l'impunité concernant les crimes de la dictature s'est accentuée sur les plans juridique et légal :

Por un lado, el gobierno – que construye un discurso en el que se impone la consigna de “pacificar” para lograr la “reconciliación” – impulsa activamente un proceso de “borramiento” del pasado: la década del 90, marcada por una política económica neoliberal que continúa la iniciada durante la dictadura, puede ser considerada como la “década del olvido” (Cobas Carral « Narrar » 26).

Au contraire, la politique du couple Kirchner qui se succède à la présidence de la nation argentine (Néstor Kirchner de 2003 à 2007 puis Cristina Fernández de Kirchner de 2007 à 2015) a eu l'immense mérite de mettre fin à l'impunité et d'ouvrir un espace social de dialogues autour du passé politique récent. Pendant leurs mandats, l'Etat argentin va assumer une position active quant au passé récent du pays ce qui conduit la chercheuse Ludmila da Silva Catela à parler d'un processus d'« étatisation de la mémoire » (11). Le couple Kirchner n'a pas initié une prise de conscience de l'importance de la mémoire en Argentine mais a fait de ce sujet une priorité de la politique gouvernementale. Avant leur arrivée à la présidence, l'Argentine connaît des mobilisations populaires réclamant davantage de justice et, au niveau local, plusieurs municipalités votent des résolutions créant des espaces, des musées ou des parcs de la mémoire (comme dans la ville de Rosario). La politique nationale des Kirchner a eu pour conséquence de faire de l'Etat argentin un « agent de la mémoire », source privilégiée de diffusion de la

---

<sup>47</sup> A ce sujet, consulter la thèse de Valérie Bled, *La construction des antagonismes politiques dans les discours présidentiels de Cristina Fernández de Kirchner : le peuple, la présidente, les adversaires*, Université Bordeaux Montaigne, 2020.

<sup>48</sup> Acronyme qui désigne l'Ecole Supérieure de Mécanique de la Marine (*Escuela Superior de Mecánica de la Armada*), située centre-ville de Buenos Aires (Avenida del Libertador), qui fut un centre ou camp clandestin de détention, torture et extermination pendant la dictature.

<sup>49</sup> Pour le rôle de la justice argentine concernant les droits de l'Homme et les crimes contre l'humanité de la dernière dictature, consulter Ricardo Luis Lorenzetti et Alfredo Jorge Kraut, *Derechos humanos : justicia y reparación. La experiencia de los juicios en la Argentina. Crímenes de lesa humanidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 2011.

mémoire du passé récent. A titre d'exemple, en 2006, *Nunca más* a été réédité avec une nouvelle préface rédigée par le secrétariat des droits de l'Homme. Cette réédition a fait polémique car ses détracteurs l'accusaient de politiser un texte historique et la préface a été supprimée lors de la réédition de 2016. Concernant la transformation de l'ESMA en espace de mémoire, Jens Andermann signale que le gouvernement *kirchnerista* a joué les arbitres se refusant à imposer un projet sur tous ceux proposés dans le but d'obtenir un consensus large (9). Après trois ans de débats parfois enragés, un consensus presque total – certains groupes restent en désaccord comme l'Association des Ex-Détenus-Disparus – est trouvé en 2007. Il est décidé de ne pas modifier la partie de l'ESMA qui a servi à la répression (hormis l'ajout de panneaux informatifs sur la fonction du lieu et les modifications effectuées par les militaires lors du démantèlement du camp) comme les bâtiments occupés par les *grupos de tareas*,<sup>50</sup> les salles médicales, les ateliers mécaniques et photographiques. Le reste de l'immense site de l'ESMA a été réparti entre des agences étatiques et internationales de défense des droits de l'homme et quatorze ONG. Rappelons qu'il ne s'agit pas du premier projet concernant ce lieu chargé de mémoire même si celui-ci marque un changement radical avec les précédents comme « the Menem government's attempt, in 1998, to demolish ESMA in order to create on the site a park of "national re-unification" or the centre-right Alianza coalition's project of a joint "educational nucleus" for the armed forces » (Andermann « Returning » 8). L'inauguration par décret de Cristina Fernández de Kirchner du *Museo Sitio de memoria ESMA* en 2015 marque symboliquement l'apogée du travail mémoriel mené par le couple Kirchner. Si l'on compare ce lieu au musée chilien et à Londres 38 dont nous avons parlé précédemment, on peut dire qu'il opère une sorte de symbiose entre les deux. En effet, il est à la fois un musée reconnu par l'Etat par décret mais le choix a été fait de l'installer dans ce bâtiment, pièce à conviction toujours utilisée lors des procès aux ex-tortionnaires (cf. la *mega causa* ESMA), et d'associer des victimes, des organismes des droits de l'homme et des chercheurs spécialistes de la mémoire à la création des installations muséographiques qui informent les visiteurs.<sup>51</sup> Toutes ces initiatives mémorielles, militantes, politiques et artistiques, s'inscrivent dans l'espace public et dans la société civile créant ainsi des marques urbaines de souvenir et d'hommage (Arfuch *La vida* 71).

Dans ce contexte favorable à la mémoire des victimes et à la justice, certains types de discours ont pu refaire leur apparition comme ceux qui avaient bercé la génération décimée par

---

<sup>50</sup> Ces groupes, aussi appelés *patotas*, pouvaient être constitués de membres des différents corps d'armée, de la police et de paramilitaires. Ils étaient chargés de l'enlèvement, la torture, l'assassinat et la disparition de tous ceux que la dictature désignait comme subversifs ainsi que de la gestion des différents centres clandestins de détention.

<sup>51</sup> Concernant les débats qui ont agité la société argentine sur comment transformer l'ESMA en espace de mémoire, voir Marcelo Brodsky, *Memoria en construcción. El debate sobre la ESMA*, Buenos Aires, Lamarca Editora, 2005 et Jens Andermann, « Returning to the Site of Horror. On the Reclaiming of Clandestine Concentration Camps in Argentina », et en particulier les pages 8 à 13 « The ESMA Controversy ».

la dictature (la génération des parents). En effet, les idéaux révolutionnaires nourris de justice sociale et de lutte des classes des jeunes des années 70 ont vite été passés sous silence pendant la dictature (ce qui est compréhensible au vu de la terrible répression) mais aussi dans la période suivante. Ayant commencé leur combat pour retrouver leurs enfants disparus pendant la dictature, les *Madres de Plaza de Mayo* turent les actions militantes de leurs enfants arguant de la présomption d'innocence face à un pouvoir qui les accusait de terrorisme – et les condamnait pour cela – sans même les juger. Puis, à la fin de la dictature, le procès aux Juntas s'est appuyé sur le rapport de la CONADEP, intitulé *Nunca más*, dont le prologue rédigé par Ernesto Sabato mentionne pour la première fois la théorie des deux démons.<sup>52</sup> Cette théorie postule l'existence de deux formes de violence extrême qui se sont affrontées pendant la dictature ainsi que leur équivalence. Elle institue par là-même la représentation de la société argentine comme passive, comme simple victime à la merci de ces deux démons (l'armée d'un côté et les militants armés de l'autre). Cette « victimisation collective », selon l'expression de Daniel Feierstein,<sup>53</sup> est devenue la vision hégémonique des années 80 et a permis aux porte-parole politiques et intellectuels de la démocratisation argentine de présenter le passé récent (*i.e.* le terrorisme d'Etat amorcé en 1976 et la violence politique et sociale qui l'a précédé) comme un « moment totalement étranger à la "tradition" démocratique argentine donc uniquement interprétable comme une parenthèse voire une déviation » (Pittaluga 3). Toujours pendant les procès des années 80, apparut le pléonasme de la « victime innocente » pour différencier les victimes dues au hasard ou à des erreurs des victimes politiques comme les *guerrilleros* engagés dans la lutte armée. Ces derniers étaient vus comme responsables de leur sort comme le dénonce Pilar Calveiro frappée par l'insistance des familles de détenus-disparus à présenter leurs proches comme n'étant pas des militants, comme apolitiques, comme des « innocents » (135) :

el problema es que se torture a inocentes. Es decir, la tortura y el asesinato como forma de represión de la disidencia política tienen un valor sustancialmente diferente de si se usan contra inocentes; en el primer caso, están implícitamente admitidos. [...] La reivindicación de la víctima inocente como si fuera más víctima que la víctima militante, por ejemplo, no es más que una manera de reforzar la noción de que efectivamente no se debe resistir al poder. [...] Todas las víctimas son inocentes y ninguna lo es, en sentido estricto. (136-137)

De ce fait, de nombreux ex *guerrilleros* venus témoigner lors des procès ne firent pas mention de leur engagement afin de gagner en crédibilité auprès de la cour.

---

<sup>52</sup> Voir le premier chapitre de *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, de Marina Franco, intitulé « La "teoría de los dos demonios" en la primera etapa de la posdictadura ».

<sup>53</sup> Il affirme, par exemple, que le fait de présenter l'ensemble de la société comme victime de la violence des deux camps « implica el abandono de toda problematización moral por el rol jugado durante el genocidio y, desde allí, explica los altos niveles de adhesión a este modo de conceptualizar la experiencia » (Feierstein 272).



Pour Elsa Drucaroff, cela est dû à ce qu'elle appelle le « tabou de l'affrontement » (195) alimenté par la peur de voir recommencer la dictature si des antagonismes politiques trop forts apparaissent dans la société. Jusqu'au milieu des années 90 et début des années 2000, il était donc inconcevable de célébrer les militants pour leurs actions (pacifiques ou armées) ou même de revendiquer leurs combats politiques puisque d'une certaine façon, ils avaient été désignés comme également responsables de l'action des militaires (qui serait une réponse à cette violence révolutionnaire). L'historien argentin Roberto Pittaluga démontre que cette omerta qui règne sur le récit du passé récent argentin touche également le monde académique et se manifeste par une production historique sur le sujet très limitée entre 1983 et la moitié des années 90 :

Certaines interventions qui soulignaient autrement l'importance de l'histoire récente sont restées sans suite durant les premières années de la transition [...] Le seul travail académique d'envergure consacré à l'histoire d'une des principales organisations armées des années 1970 fut l'œuvre d'un chercheur étranger : le livre de Richard Gillespie, *Montoneros, Soldats de Perón*. Le cas de ce livre est exemplaire : édité en anglais en 1982, les droits auraient été, [...] acquis sur le champ et la traduction entreprise rapidement. Or, bien qu'il eût une diffusion assurée au moment de la transition, sa publication fut ajournée pour des raisons politiques ; il parut finalement en 1987 avec un prologue clairement critique sous la plume de Félix Luna, vulgarisateur connu et éditeur de la revue *Todo es historia*, qui commence en ces termes : « Ce qu'on va lire, dans les pages qui suivent, est l'histoire d'une folie ». (4-5)

Les premiers à briser ce tabou sont les jeunes membres de H.I.J.O.S. qui, dès la création de leur organisation, ont revendiqué les combats de leurs parents et de toutes les formes de lutte qu'ils avaient pu adopter :

Reivindicamos la lucha de toda esa generación, más allá del lugar que haya elegido cada uno y de las formas que haya tomado esa lucha. [...] Creemos que los luchadores populares de los años sesenta y setenta intentaban construir un mundo más justo, solidario y sin exclusiones. Esa voluntad era el motor de su lucha más allá de las disidencias y de los diferentes métodos que emplearon. Los reivindicamos: como protagonistas de proyectos alternativos y distintos del capitalismo, llevados a la práctica con un profundo sentido de la solidaridad.<sup>54</sup>

Cependant, il faut reconnaître que cette revendication de la nouvelle génération ne vient pas de nulle part : des membres de la génération précédente ont refusé d'adhérer au discours hégémonique et l'ont questionné.<sup>55</sup> Il existe une littérature militante des survivants qui, bien qu'elle soit surtout centrée sur le bilan de la défaite subie, maintient une narration militante

<sup>54</sup> <http://hijosparis.chez.com/hijos-puntos.htm> (cité dans Drucaroff 196).

<sup>55</sup> « Es necesario señalar, sin embargo, que para que existiera la posibilidad de que una nueva generación se hiciera estas preguntas o problematizara los discursos hegemónicos, hizo falta un núcleo duro y persistente de militantes de mayor edad – militantes de organismos de derechos humanos, sindicalistas, militantes políticos, sociales o estudiantiles, intelectuales, sobrevivientes de campos de concentración- que resistieron y discutieron estas lógicas y fueron generando aquellos discursos y representaciones que harían eclosión y generarían las preguntas y cuestionamientos de la nueva generación a partir de 1996 » (Feierstein 336, note 29).

comme *Hombres y mujeres del PRT-ERP : la pasión militante* de Luis Mattini (l'ex dirigeant de l'organisation armée de gauche *Ejército Revolucionario del Pueblo*) publiée en 1990. En 1991, la journaliste Maria Seone publie *Todo o nada*, une biographie du chef *guerrillero* de l'ERP et fondateur du PRT (*Partido Revolucionario de los Trabajadores*), Mario Roberto Santucho, tué dans un affrontement avec l'armée en 1976. Dix ans plus tôt, Jorge Asis publiait *Carne picada* (1981), récit au ton réaliste et testimonial qui se conçoit comme une chronique de la vie et du militantisme sous la dictature. Dès la fin des années 70 et début des années 80, des romans apparaissent pour raconter la dictature et ses conséquences. Cette littérature a très souvent recours à l'implicite, aux références codées et aux différentes formes de l'allégorie ou de la parabole (Lespada 21).<sup>56</sup> En 1993, sort *Un muro de silencio*, l'un des premiers films qui réussit à aborder des thèmes comme la dictature, les disparus, le traumatisme des survivants et le problème de la mémoire collective. *La historia oficial* de Luis Puenzo, sorti en 1985, peut être considéré comme le premier film à revenir sur la dictature et à aborder le sujet difficile des enfants volés par le régime. Il a connu un grand succès (il a été primé aux Oscars) et a marqué son époque. Un an après, sortait *La noche de los lápices* d'Héctor Olivera qui raconte l'histoire de sept adolescents victimes du terrorisme d'Etat dans les premiers mois de la dictature. Ce film est basé sur le témoignage de l'unique survivant du groupe et se focalise sur l'expérience physique et psychologique de la répression. Il y a presque dix ans d'écart entre le film de Puenzo et celui de Stantic : cette différence peut expliquer, en partie, le ton plus critique, accusateur envers la complicité de la société avec le régime répressif que l'on trouve dans *Un muro de silencio* (par exemple, un des personnages affirme « Todos sabían »). Il faut aussi rappeler que ce film a été écrit et réalisé par Lita Stantic à partir de son histoire personnelle : son compagnon, le cinéaste Pablo Szir, fait partie des disparus. Il suit le parcours d'une réalisatrice de cinéma anglaise venue à Buenos Aires pour raconter l'histoire d'une femme dont le mari a disparu pendant la dictature militaire et surtout comment ce tournage réveille les doutes et les peurs d'une autre époque. Lita Stantic a déclaré pour les vingt ans de son unique long-métrage : « *Un muro de silencio* se filmó en 1992 y se estrenó en el '93, y yo creo que se siente que eso que está narrando ocurre en la época del menemismo, una época en la que la gente no quiere saber nada del tema de la memoria [...] y algunos de nosotros no estábamos convencidos de que eso fuera para bien ».<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> On peut citer *El vuelo del tigre* (1980) de Daniel Moyano, *La vida entera* de Juan Martini, *Nadie, nada, nunca* (1980) de Juan José Saer, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, *Tinta roja* (1981) de Jorge Manzur, *Hay cenizas en el viento* (1982) de Carlos Damaso Martínez, *Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano, *Los Pichyciegos. Visiones de una batalla subterránea* (1983) de Rodolfo Enrique Fogwill, *La casa y el viento* (1984) d'Héctor Tizón.

<sup>57</sup> Voir l'article du 15 juin 2014 de Mariano Kairuz dans la revue en ligne *Página 12* « Detrás de los arboles », consulté le 14/02/2021 : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9800-2014-06-15.html>

De la même façon au Chili, on peut citer le film de Patricio Guzmán *La memoria obstinada* (1997), la poésie de Raúl Zurita, les actions du collectif d'art C.A.D.A., les performances de Pedro Lemebel ou les romans de Diamela Eltit, Isabel Allende et Roberto Bolaño (nous y reviendrons). Ces films et ces livres sont donc des actes de résistance à une volonté d'oubli du passé de la classe politique comme de la société en général. Ils ont constitué les bases sur lesquels la jeune génération, celle des enfants de détenus-disparus, a pris appui pour mettre en œuvre un véritable changement de paradigme. C'est ce que rappelle Fernando Reati quand il schématise la représentation des disparus et des militants dans la littérature argentine de ces trente dernières années :

las representaciones de las últimas tres décadas pasan por etapas que marcan distintos momentos de elaboración de la memoria traumática : primero los desaparecidos como víctimas inocentes ; luego, como héroes intachables o en su reverso traidores ; después como seres complejos -ni héroes ni traidores- junto a una lectura de las minicomplacencias de la Iglesia, los partidos políticos y otros sectores civiles con la represión<sup>58</sup> ; finalmente, en la última etapa , humor, ironía, sarcasmo y la crítica de los hijos hacia la generación militante de sus padres por el abandono sufrido. (31)

Les nombreuses recherches académiques et œuvres d'art traitant de la dictature mais aussi de la période antérieure qui sont apparues à partir de l'an 2000 montrent bien que l'attention ne se centre plus seulement sur les différentes formes de répression de la dictature et ses répercussions sur la société post-dictatoriale mais aussi sur le militantisme de la génération des parents.<sup>59</sup> C'est pourquoi, dans cette vaste production artistique des années 2000, une bonne partie est à attribuer à la génération des enfants de la dictature qui, s'ils n'ont pas vécu la période pré-dictatoriale, en ont subi les conséquences. On va donc voir apparaître dans leurs récits (même fictionnels) un regard critique voire sarcastique envers la génération de leurs parents et les choix qu'ils ont pu faire. Cette explosion d'œuvres traitant du sujet, telle un « boom de la mémoire » (Huysen 2002) argentin révèle une volonté de discuter dans l'espace public ce passé violent et traumatique pour les deux générations.

Les processus mémoriels et les mouvements politico-sociaux qui se sont développés autour de la mémoire des victimes de la violence d'État ont suivis des temporalités différentes en Argentine et au Chili. En Argentine, l'emblématique association des Mères de la Place de

---

<sup>58</sup> Etape à laquelle nous avons consacré notre mémoire de master intitulé « La mise en récit de la complicité sociale dans trois romans argentins contemporains : *Villa* de Luis Guzmán, *Dos veces junio* de Martín Kohan et *El secreto y las voces* de Carlos Gamerro » (Université Bordeaux Montaigne, 2012).

<sup>59</sup> On peut penser par exemple à des films comme *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Trelew* (2003) de Mariana Arruti, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué, *Hermanas* (2004) de Julia Solomonoff, *Errepé* (2006) de Gabriel Corvi et Gustavo de Jesus, *Crónica de una fuga* (2006) de Adrian Caetano, *M* (2007) de Nicolas Prividera, *El premio* (2010) de Paula Markovitch. Au théâtre, on peut citer les œuvres de Lola Arias (*Mi vida después* en 2009, *El año en que nací* en 2013 et *Melancolías y Manifestaciones* en 2013) et celles de la compagnie chilienne La Resentida.

Mai (créée pendant la dictature par des mères de disparus) continue d'exister et de militer de même que celle des Grands-mères de la Place de Mai accompagnée de l'association H.I.J.O.S. (*Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*) fondée en 1995 par les enfants des disparus. Ces deux dernières collaborent régulièrement dans la recherche des enfants volés pendant la dictature (enfants enlevés en même temps que leurs parents et attribués à des familles proches du régime) dont ils estiment le nombre à 500 et dont à peine la moitié a été identifiée. Toutes ces associations n'ont jamais cessé de réclamer justice pour les victimes de la dictature et d'appeler à des manifestations régulières à l'occasion du 24 mars (date anniversaire du coup d'Etat militaire) par exemple ou quand elles estiment qu'une décision politique va à l'encontre de la mémoire des disparus et de la justice. De ce fait, les réactions d'une partie de la population argentine – encore aujourd'hui plus de trente ans après les faits – face à quelque tentative que ce soit d'innocenter les criminels ou d'oublier ce qui a eu lieu pendant la dictature sont presque épidermiques. Pensons par exemple à la réaction spontanée et massive qu'il y a eu lors de la décision de la Cour Suprême, en 2017, d'appliquer la loi dite du « dos por uno »<sup>60</sup> à un homme condamné pour crimes contre l'humanité (crimes commis pendant la dictature) : des milliers de personnes sont descendus dans les rues de Buenos Aires et des grandes villes argentines pour s'y opposer au nom de la mémoire et de la justice.

Le contraste est frappant avec la situation au Chili où, en 2015 – d'après une étude sur « l'image de Pinochet et de la dictature » menée par les instituts de sondage Mori et Cerc –, 15% de la population considère Pinochet comme l'un des meilleurs présidents qu'ait connu le Chili. Et 21% des Chiliens (soit 5 points de plus qu'en 2013) pensent que les militaires ont eu raison de s'emparer du pouvoir lors du coup d'Etat du 11 septembre 1973 contre le gouvernement socialiste de Salvador Allende.<sup>61</sup> Ces chiffres montrent bien que les soutiens à l'ex-dictateur et à sa politique sont minoritaires et tendent à diminuer au fil des années. Peter Winn compare le vingtième et trentième anniversaire du coup d'Etat et constate un changement radical en 2003 : la réhabilitation de la figure de Salvador Allende. Il est désormais présenté comme un héros politique, homme digne et courageux face à la défaite et à la mort : « Allende se liberaba de la demonización a la que lo habían sometido los militares para triunfar por fin sobre Pinochet en la memoria colectiva predominante entre los chilenos de 2003 » (Winn 23).

---

<sup>60</sup> Cette loi, qui était en vigueur de 1994 à 2001, avait pour but de réduire la population carcérale et consistait en compter double les jours de détention du détenu s'il avait passé les deux premières années en préventive sans avoir été condamné. Jusqu'à la décision controversée de la Cour Suprême en 2017, elle n'avait jamais été appliquée à des criminels autre que de droit commun car on considère que les crimes contre l'humanité sont à part et ne peuvent bénéficier d'aucune réduction de peine.

<sup>61</sup> Ce chiffre est tout de même en baisse car un sondage réalisé à l'occasion du vingtième anniversaire du coup d'Etat révélait que 30% des Chiliens croyaient encore que le Chili avait été libéré du marxisme le 11 septembre 1973. (Winn 19)

Néanmoins, rappelons qu'à la mort du dictateur en 2006, environ 60000 personnes sont venues lui rendre hommage lors de la veillée funèbre et ses obsèques furent retransmises à la télévision nationale. Aujourd'hui, un musée à sa mémoire existe toujours dans la capitale chilienne, une fondation porte son nom et son petit-fils est, depuis 2015, à la tête du parti politique « Por mi patria ». La politique consensuelle basée sur le pardon et la réconciliation a porté ses fruits car comme le rappelle très justement Tomas Moulián « el consenso es la etapa superior del olvido ».<sup>62</sup> En comparant la situation de deux pays voisins ayant connu une dictature similaire (bien que plus longue au Chili, ne l'oublions pas), on se rend compte que la façon de gérer la transition à un régime démocratique (procès *versus* consensus) détermine la perception *a posteriori* qu'a la société de la période dictatoriale et de ses responsables politiques. Cela détermine également la façon d'écrire des auteurs actuels, héritiers de ces processus politiques et mémoriels.

Un point important des processus de transition argentin et chilien que nous n'avons pas abordé est celui du traitement par les médias à cette période. Or, nous devons nous y intéresser car il a eu, lui aussi, une influence sur la génération des enfants. Comme le rappelle très justement Michael Rothberg, « dans les sociétés contemporaines, les paysages médiatiques de toutes sortes participent substantiellement de la construction des cadres mémoriels décrits par Halbwachs » (32), donc participent activement à la création de la mémoire collective. Le traitement médiatique de l'immédiate post-dictature peut être qualifié de « show del horror » (Feld 269) puisque pendant cette période les sociétés argentine et chilienne – et en particulier leur partie la plus acritique car la plus jeune : la génération des enfants – ont été abreuvées d'images violentes souvent sans filtres ni explications. Concernant l'Argentine, Claudia Feld rappelle que cette première présentation médiatique du terrorisme d'Etat, ne désigne pas seulement l'exhibition sensationnaliste des exhumations de corps non identifiés (désignés NN d'après l'expression latine *nomen necio*) mais qu'il s'agit d'un

conjunto de mecanismos, puestos en marcha por la prensa, que produjeron el efecto de sentido de un "horror sostenido" (Landi y González Bombal, 1995) y prolongaron muchos de los efectos políticos y simbólicos de la desaparición : la exhibición de detalles macabros, la escisión de la representación entre la figura del « NN » y la del desaparecido, la acumulación de datos inconexos y de fragmentos de información, la construcción de la figura de los desaparecidos de manera deshumanizada y/o culpabilizadora, la falta de mediación con respecto al punto de vista de los represores, y la mezcla con temáticas propias del "destape". (Feld 307-308)

---

<sup>62</sup> Tomas Moulián, *Chile actual, anatomía de un mito*, Santiago, Arcis/Lom, 1997, p.37.

Le rôle de la presse écrite et télévisée a donc été fondamental et ambivalent dans l'immédiate post-dictature que ce soit en Argentine ou au Chili. Dans cette période de « destape »,<sup>63</sup> sujets sérieux et sujets frivoles sont traités indifféremment ce qui peut être révélateur du contexte de l'époque qui manque de distance critique aux événements et de cadres de référence symboliques pour les interpréter (Feld 286). Néanmoins, cette présentation morbide et racoleuse de faits tragiques a été critiquée dès l'immédiate post-dictature par certaines revues comme le rappelle Feld : « otras publicaciones que tuvieron un papel más crítico en el periodo dictatorial comenzaron a fustigar duramente estas posiciones. Entre otras, *Humor, Satiricón y El Porteño* » (297). Feierstein signale également ce lien entre le rôle joué pendant la dictature par certains journaux et leur traitement des informations concernant les disparus et la répression après la dictature :

Las propias publicaciones que durante siete años habían sido cómplices [...] pasan a incluir en sus páginas entrevistas a familiares de las víctimas o a sobrevivientes, imágenes del desenterramiento de fosas comunes, testimonios de arrepentidos; todo plagado de imágenes banales, de mal gusto, resaltando las características más repugnantes y morbosas del horror. (Feierstein 339)

Pour le Chili, Nelly Richard parle d'« obscénités de la post-dictature » avec notamment, en 1995, l'interview d'Osvaldo Romo à la télévision chilienne et le programme « Mea Culpa », un *reality show* qui met en scène la nouvelle d'un crime commis par des agents de la DINA pendant le régime militaire. Ces deux événements télévisuels paraissent obscènes car le premier donne à voir le discours et l'exhibitionnisme de l'ancien bourreau qui occupe l'espace médiatique public qui devrait être dédié à la parole des victimes : « el repulsivo pathos del comentario moralizante de su locutor, que disfraza el truculento beneficio de comerciar televisivamente con simulacros de emociones » (Richard *Crítica* 116). Et cela en l'absence de réaction, de commentaire tant du média que du public face au caractère éthiquement choquant de son récit. Le deuxième est obscène ne serait-ce que par le genre d'émission, totalement inadapté pour traiter des sujets aussi sensibles et importants : « la performance locutoria del periodista : turbia sentimentalidad y patetismo viscoso de un “drama de conciencia” traducido al estilo folletinesco » (Richard *Crítica* 116). Hormis ces exemples d'obscénités télévisuelles pour reprendre les mots de Richard, le constat global est que, pendant les années de la transition démocratique, la presse et la télévision chiliennes ont préféré laisser de côté le souvenir de la dictature car ce souvenir, lourd de conflits et de controverses, était trop susceptible de briser la rhétorique neutralisante et homogénéisante du consensus (Richard, *Residuos*, 143-144).

---

<sup>63</sup> Phénomène qui correspond au moment où les médias ont commencé à traiter les thèmes que la dictature avait interdits car considérés immoraux (le sexe, la nudité, etc.). Cette expression a été utilisée antérieurement pour désigner le même phénomène lors de la Transition espagnole (qui a surtout eu lieu au cinéma).

Toutefois, Peter Winn signale l'excellent travail d'investigation de certains journalistes qui a permis d'en connaître davantage sur ce qui s'était passé pendant la dictature. En 1989, un an après la victoire du « non » au référendum et en pleine transition, trois ouvrages paraissent : *La historia oculta del régimen militar : memoria de una época 1973-1988* d'Ascanio Cavallo, Manuel Salazar et Oscar Sepúlveda Pacheco ; *Chile: la memoria prohibida*, travail collaboratif en trois volumes d'Eugenio Ahumada, Rodrigo Atria, Javier Luis Egana, Augusto Gongora, Carmen Quesney, Gustavo Saball et Gustavo Villalobos. Enfin, la journaliste Patricia Verdugo qui, malgré la censure et les risques, avait continué à publier sur ce qu'il se passait au Chili pendant la dictature<sup>64</sup>, publie *Los zarpazos del puma : la caravana de la muerte* de Patricia Verdugo. Cette enquête a connu un véritable succès éditorial en se vendant à des milliers d'exemplaires en quelques mois, ce qui est révélateur d'une attente du public chilien, même si cet intérêt pour les crimes de la dictature a pu se transformer en curiosité morbide.<sup>65</sup>

Si l'on considère les publications depuis la fin de la dictature, on remarque très rapidement que les auteurs argentins sont plus prolifiques que les chiliens concernant l'écriture de romans traitant de la dictature. La quantité limitée de romans chiliens traitant de cette période reflète bien le malaise voire le tabou qu'elle représente encore dans la société chilienne actuelle. Ce qui frappe le lecteur, c'est également la description des actes de violence de la répression dans ces romans. Si les romans chiliens de la génération des enfants n'en sont pas exempts, ils décrivent en majorité<sup>66</sup> des actes violents qui n'ont pas de lien apparent avec la dictature (relations sexuelles violentes dans *Cercada*, assassinat d'une jeune femme par son ex-compagnon dans *Space Invaders* par exemple). Les romans argentins, quant à eux, vont relater, parfois de façon détaillée, des scènes de tortures subies par les prisonniers pendant la dictature (cf. les parties « El Campo » dans *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Semán, *Dos veces junio* de Kohan, *Una misma noche* de Brizuela, *La pregunta de sus ojos* de Sacheri, etc.) ou des actes violents qui avaient lieu à cette époque comme les enlèvements (cf. *Los topos* de Bruzzone ou *Una muchacha muy bella* de López) et les attentats (cf. *El espíritu* de Patricio Pron).

---

<sup>64</sup> Elle publie *Una herida abierta* (1979) qui raconte l'histoire d'une jeune professeure qui retrouve son mari démembré dans le service médico-légal. Ce texte fut interdit à la publication et Patricia Verdugo reçut des menaces qui ne l'ont pas dissuadée de continuer puisque, quelques années plus tard, elle publie *André de La Victoria* (1984) en hommage au prêtre du quartier populaire La Victoria, assassiné pendant une manifestation anti-Pinochet. En 1986, elle raconte l'histoire des deux jeunes (Carmen Gloria Quintana et Rodrigo Rojas de Negri) qui ont été aspergés de carburant par une patrouille militaire pendant une manifestation contre le régime de Pinochet dans *Quemados vivos*. La jeune femme en a réchappé mais a conservé de graves brûlures, son camarade est décédé à la suite de ses blessures.

<sup>65</sup> Ascanio Cavallo et al., *La historia oculta del régimen militar*, Antártica, 1989 ; Eugenio Ahumada et al., *Chile: la memoria prohibida*. (Tres volúmenes), Pehuén, 1989 ; Patricia Verdugo, *Los zarpazos del puma : la caravana de la muerte*, Catalonia, 1989.

<sup>66</sup> *Space Invaders* de Nona Fernández mentionne explicitement des actes de torture, des enlèvements et des assassinats à travers les souvenirs des enfants.

Formulons cette hypothèse pour l'instant : la littérature de la génération des enfants de la dictature en Argentine raconte la dictature dans un objectif de mémoire et de justice, à l'instar des associations de défense des droits de l'homme. La littérature de la génération des enfants de la dictature au Chili est le récit de la culpabilité et de l'impuissance de cette génération face à la dictature et ses conséquences. La critique littéraire Lorena Amaro Castro parle d'une littérature « cargada de culpas » (« Nosotros ») car la dictature chilienne a duré si longtemps que les enfants ont eu le temps de grandir et de comprendre ce qu'il se passait mais n'a pas duré assez longtemps pour qu'ils puissent agir. Selon l'autrice chilienne Lina Meruane, les écrivains de sa génération ressentent une sorte de culpabilité du survivant ou celle de ne pas faire partie des familles de victimes mais de celles qui soutenaient le régime de Pinochet activement ou passivement : « portan cierta culpa de sobrevivencia o incluso de privilegio cuando los padres y madres estuvieron a favor del régimen » (Querol). Le travail de Lola Arias est exemplaire de cette différence d'élaboration des traumatismes entre les deux pays. Son projet initial, *Mi vida después* (2009), est une performance théâtrale pendant laquelle six acteurs nés dans les années 70 et 80 vont raconter leur enfance à partir d'objets, de photos, de vidéos, de vêtements et tenter de répondre à la question « qui étaient mes parents quand je suis né ? » (soit quel rôle ont-ils joué pendant la dictature argentine). Puis en 2013, elle renouvelle l'expérience cette fois dans le pays voisin avec onze Chiliens nés pendant la dictature qui vont, sur le même modèle, tenter de raconter leur histoire et celle de leurs parents. Dans une interview avec la revue *Telam* en 2016, Lola Arias déclare :

En Argentina los protagonistas estaban de acuerdo en cómo contar la historia y en qué es lo que había sucedido. En el caso de la historia chilena eran once protagonistas hijos de todo el espectro político posible. Había una cantidad de conflictos en cómo contar la historia y desacuerdo sobre lo que pasó, de alguna manera la obra chilena da un paso más e incluye discusiones que se dieron en los ensayos.

Les protagonistes sont fils et filles de militaires, policiers, carabiniers, journalistes, membres du MIR, du MAPU (Movimiento de Acción Popular Unitaria), du parti nationaliste Patria y Libertad, d'anciens pinochetistes, de commerçants et d'exilés aux États-Unis. Arias reconnaît : « Me gustó que fuera un relato más coral. No sólo los hijos de guerrilleros y de represores, sino todos los que están en el medio ».<sup>67</sup>

Les enfants de la dictature sont les héritiers de cette période de l'histoire de leur pays, qu'ils le veuillent ou non, et sont aussi les héritiers des processus de transition qui y ont eu lieu. Ils en subissent aujourd'hui les conséquences en tant qu'individu, que citoyen et qu'auteur car

---

<sup>67</sup> Estefanía Echevarría, « Debuta *El Año en que nació*, la obra sobre la historia personal de Chile bajo Pinochet », *La Tercera*, 20/01/2012, <https://www.pressreader.com/chile/la-tercera/20120120/281968899564149>



comme le rappelle très justement le chilien Alejandro Zambra : « Para explicar cualquier cosa en Chile tienes que ir a la dictadura. Es muy difícil no hablar de ella » (Querol). Le même constat peut être fait en Argentine.

## 1.2. HERITIERS ET HERITAGES

« Somos supervivientes, duramos a la muerte de otros. No hay más remedio. Y no hay más remedio que heredar, lo que sea. Una casa, un carácter, una sociedad, un país, una lengua. Después vendrán otros; somos también gente que llegará. ¿Qué hacemos con esa herencia? » (Pron 155). Cette citation de l'écrivain argentin Marcelo Cohen constitue l'épigraphe de la dernière partie du roman de Patricio Pron. De fait, l'héritage que reçoivent les auteurs qui nous intéressent dans ce travail n'est pas seulement historico-politique même si « las maneras de situarse ante la dictadura y ante la memoria son, en la Argentina de hoy, un lugar de paso obligado en la definición de un escritor [...]. Y seguramente pasa lo mismo en Chile con Pinochet y la problemática transición de la postdictadura » (Premat « Bruzzone » 220). Ils sont aussi les légataires d'un héritage culturel et littéraire, c'est pourquoi les auteurs de la ou des générations précédentes ont évidemment un impact sur leur production littéraire qu'il s'agisse de les revendiquer ou de s'en démarquer :

no pienso en una escritura completamente inédita que los escritores de postdictadura sacaron de la nada, inventaron desde cero, sino en una novedad que se recorta contra estéticas anteriores y retoma, como toda novedad, rasgos previos con los que se enfrenta, de los que se burla, a los que interroga, y otros que recupera o reformula. (Drucaroff 18)

Cette affirmation d'Elsa Drucaroff au sujet des jeunes écrivains argentins rappelle la réflexion que le chercheur français Dominique Viart formule quand il analyse la prégnance de la thématique de la filiation dans la littérature contemporaine française :

Loin de s'opposer à cet héritage, de vouloir en faire « table rase » comme le prétendaient les avant-gardes, ou de ne le citer que travesti, dans des pratiques de collage et de subversion, les œuvres contemporaines se tournent vers [l'héritage culturel] dans une perspective moins négatrice. [...] A la rupture, le sujet contemporain substitue l'interrogation de son héritage. (« Filiations » 128)

Ainsi, les récits des auteurs de la génération des enfants de la dictature ne nous intéressent pas pour leur absolue originalité mais pour la façon dont ils jouent avec tous les héritages reçus. Un des aspects qui a attiré notre attention est le fait que, très souvent, les enfants de la dictature choisissent une démarche affiliative plutôt que filiative, ce qui conforte l'idée d'une forme de rejet des héritages transmis. Enfin, ce questionnement de l'héritage, va également passer par une hybridité générique qui manipule les codes romanesques hérités.

### 1.2.1. Filiation et affiliation

Selon Ricardo de Querol, l'ex rédacteur-chef de « Babelia » et actuel sous-directeur de *El País*, après s'être entretenu avec dix auteurs de cette génération qu'il appelle « les enfants de la répression », affirme qu'il est possible de citer certains noms dont les auteurs chiliens actuels se sentent les héritiers : « Las referencias más claras son Roberto Bolaño, el autor maldito que alcanzó la gloria después de muerto con su novela *2666*, y el poeta Nicanor Parra. Alberto Fuguet, uno de los que se rebeló contra el realismo mágico en *McOndo*, o el argentino César Aira son otras de las influencias destacadas ». Pour les auteurs chiliens on pourrait ajouter Pedro Lemebel ou Diamela Eltit et parmi les auteurs argentins de la génération précédente qui inspirent nos auteurs, on peut également citer Ricardo Piglia. Quand un journaliste demande à Alejandro Zambra s'il se sent plus proche en tant qu'auteur de Piglia ou d'Aira, il répond : « ¿Así como Boca-River? ¡Los dos! Para qué pescar la "interna" argentina. Tengo temporadas Aira. Todos los años leo tres o cuatro libros de él. Y a Piglia lo vengo leyendo desde el primer año de universidad. Me parece una mierda que se haya muerto ».<sup>68</sup> On retrouve dans cette réponse spontanée de l'auteur chilien, la liberté dont fait preuve la nouvelle génération : pourquoi choisir, pourquoi mettre certains sur un piédestal et en mépriser d'autres. Ce qui compte pour eux c'est la littérature et les inspirations sont multiples, nationales et internationales. Concernant les influences de Zambra, Julio Premat suggère l'auteur chilien Adolfo Couve (« Yo » 95) pour la ressemblance de style d'écriture entre eux, en plus de l'admiration que lui voue Zambra – il lui a consacré un article universitaire et des critiques littéraires. L'auteur, disparu en 1998, pratiquait une écriture synthétique, travaillant la brièveté et l'intensité du propos et corrigeant obsessivement ses textes : caractéristiques que partage Zambra selon Premat.

Les jeunes auteurs chiliens sont les héritiers de façon plus générale de la *nueva narrativa chilena*, mouvement littéraire peu connu hors des frontières du pays et qui apparut dans les années 90. En effet, de la même façon que pour le cas argentin (abordé en introduction), la *Nueva Narrativa chilena* n'est pas un mouvement formé autour d'un manifeste commun et a été donné à connaître par le journalisme culturel de l'époque. Il s'agit d'un phénomène littéraire purement chilien qui s'est développé sans l'aval de l'étranger, contrairement au mouvement précédent du Boom latinoaméricain, qui a pris son essor grâce aux maisons d'édition et à la presse littéraire européennes : « no están jugando para una galería internacional y no están

---

<sup>68</sup> Voir Aldo Perán, « Alejandro Zambra: "En general todos los libros son acerca de pertenecer" », *La tercera*, 28/01/2017, consultable sur : <https://www.latercera.com/culto/2017/01/28/alejandro-zambra-general-todos-los-libros-acerca-pertenecer/>

obligados, por lo tanto, a desplegar estereotipos acerca de lo que Chile debería o no debería ser ». <sup>69</sup> Comme il s'agit d'un mouvement hétérogène et qui n'est pas orienté par un projet littéraire mais part d'un pari éditorial pour mettre en avant la production littéraire chilienne post-Pinochet, il fut accusé d'être un mouvement uniquement commercial ce dont se défend l'auteur Jaime Collyer : « de la Nueva Narrativa se ha dicho siempre que fue un invento de la mercadotecnia y no es así ». <sup>70</sup> Quoiqu'il en soit, il s'agit du premier groupe d'auteurs reconnus qui publient dans un Chili post-dictatorial et qui va chercher à prendre ses distances avec le réalisme magique qui avait tant influencé la prose latinoaméricaine pendant les années 1960 et 1970. Même s'ils ont une bonne connaissance des maîtres latinoaméricains du XX<sup>e</sup> siècle, comme Borges, Cortázar, Rulfo, Onetti, Vargas Llosa, Fuentes ou Donoso, ils vont s'intéresser à la littérature anglosaxonne, qu'elle soit britannique (cf. Julian Barnes, Martin Amis, Ian Mac Ewan), nord-américaine (cf. Philip Roth, Bret Easton Ellis, Raymond Carver) ou issue des anciennes colonies de l'empire britannique (V.S. Naipaul, J.M. Coetzee). De ces nouvelles sources d'inspiration, ils vont en retirer une volonté de développer une prose claire, directe, une concision dans le propos qui manie l'humour et l'ironie tout en interrogeant la crise existentielle du sujet postmoderne dans le contexte particulier de la post-dictature.

Los escritores chilenos, en general, se alejaron tanto del experimentalismo estilo Nouveau Roman como de ese realismo mágico de segunda mano que era lo que predominaba cuando apareció la Nueva Narrativa. Definitivamente se recuperó la fuerza del personaje y de la historia. Lo que hacen escritores más jóvenes, como Zambra, es continuar esa tendencia. <sup>71</sup>

On voit dans cette citation que l'auteur chilien Arturo Fontaine reconnaît en Alejandro Zambra un héritier de la génération à laquelle il a appartenu. Sans les considérer ses héritières, mais se posant en critique de la littérature chilienne depuis l'étranger, Roberto Bolaño <sup>72</sup> reconnaît le talent de nos deux autrices chiliennes Lina Meruane et Nona Fernández : « Hay una generación de escritoras que promete comérselo todo. A la cabeza, claramente, se destacan dos. Estas son Lina Meruane y Alejandra Costamagna, seguidas por Nona Fernández y por otras cinco o seis jóvenes armadas con todos los implementos de la buena literatura ». <sup>73</sup> Cette déclaration faite en

---

<sup>69</sup> David Gallagher, "Creating a new Chile", *The Times Literary Supplement*, julio, 9, 1993, 24.

<sup>70</sup> Antonio Díaz Oliva, « Genealogía de la Nueva Narrativa », *Revista Que Pasa, La Tercera*, 10/12/2010, <https://www.latercera.com/revista-que-pasa/6-4733-9-genealogia-de-la-nueva-narrativa/>

<sup>71</sup> Pedro Pablo Guerrero, « El amor como última utopía: entrevista a Artur Fontaine », *El Mercurio, Revista de Libros*, 10/06/2007.

<sup>72</sup> Bolaño n'est pas inclus parmi les auteurs de la *nueva narrativa chilena* car sa famille s'est installée au Mexique en 1968 alors qu'il n'avait que quinze ans. Il revient au Chili brièvement en 1973 peu de temps avant le coup d'Etat contre Salvador Allende et repart au Mexique. En 1977, il émigre en Espagne et retourne au Chili en 1998 et en 1999 pour participer à un jury littéraire et à la *Feria del Libro*.

<sup>73</sup> Voir « Fragmentos de regreso a un país natal » publié en février 1999 dans la *Revista Paula* (n°792), Santiago (Chili).

1999 constitue une reconnaissance du talent de ces jeunes autrices mais aussi un soutien important de la part de l'un des écrivains de langue espagnole les plus reconnus des années 90.

En Argentine on peut distinguer deux groupes d'auteurs de la post-dictature avant celui de notre génération qui sont généralement désignés, l'un par le nom de la maison d'édition qui les publie (Planeta) et l'autre par le nom de la revue qu'ils ont créé (Babel). Les auteurs de la génération des enfants de la dictature sont les héritiers de ces deux groupes malgré leurs divergences comme nous allons le voir. Il faut tout d'abord faire un point sur la situation un peu particulière de la littérature argentine de la post-dictature à nos jours. Le célèbre critique argentin Noé Jitrik décrit la littérature argentine actuelle dans une interview en 2003<sup>74</sup> comme une « literatura en aflicción », c'est-à-dire endeuillée par la défaite infligée par la dictature. Il rejoint ainsi la thèse défendue par Idelber Avelar dont nous avons déjà parlé. Néanmoins, il ne cite aucun auteur de la génération de la post-dictature alors qu'il s'agit de commenter la littérature contemporaine à son interview. Il mentionne Roberto Arlt (né en 1900) ou Juan José Saer (1937). L'auteur le plus jeune qu'il cite est Martín Caparrós (1957), le fondateur du *grupo Shanghai* et auteur d'un texte que l'on peut considérer comme le manifeste<sup>75</sup> de ce mouvement qui voit le jour à la fin des années 80. Elsa Drucaroff dit des membres de ce groupe qu'ils sont les derniers auteurs nouveaux et jeunes que la critique universitaire a reconnus. La naissance de ce groupe d'écrivains jeunes est indissociable de la revue *Babel* dont ils sont les forces vives et qui a fait l'éloge et la promotion de leurs œuvres avec la bénédiction de la critique académique ce qui leur a permis d'entrer dans le canon littéraire argentin.<sup>76</sup> Voici comment est présentée la revue par la chercheuse argentine Sylvia Saïtta pour le site, dont elle est la fondatrice, AhiRa (*Archivo histórico de revistas argentinas*) :

*Babel. Revista de Libros* se publicó en la ciudad de Buenos Aires entre abril de 1988 y marzo de 1991. Sus veintidós números fueron dirigidos por Martín Caparrós y Jorge Dorio, con Guillermo Saavedra (hasta el n° 19) y Christian Ferrer (desde el n° 20) como jefes de redacción. Se trató de la manifestación pública de un grupo literario, Shanghai, que ofreció una fábula de identidad, un grupo de pertenencia y una estrategia generacional. [...] Escribieron en *Babel*, entre otros, Sergio Bizzio, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Daniel Guebel, Ricardo Ibarlucía, María Moreno, Alan Pauls, Daniel Samoilovich, Matilde Sánchez. Fue una de las principales revistas literarias de la posdictadura argentina.

---

<sup>74</sup> « Entrevista a Noé Jitrik », *Literatura : teoría, historia, crítica*, n°5, Département de Littérature, Université Nationale de Colombie, Bogotá, 2003.

<sup>75</sup> Martín Caparrós, « Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril », *Babel*, Buenos Aires, año II, n°10, julio de 1989.

<sup>76</sup> « nucleó a un grupo de escritores jóvenes, todos varones, autodenominado “Shangai”, y elogió y promocionó sus obras con el aval de la academia que hasta hoy tiende a incluirlos en el canon, o al menos; a otorgarles un gran privilegio del que no gozan otros escritores vivos: los lee » (Drucaroff 59-60).

Tous les auteurs cités, qui sont quasiment tous des membres du *grupo Shanghai*, sont des contemporains de Caparrós : Jorge Dorio est de 1958, Luis Chitarroni de 1958, Alan Pauls de 1959 ; Sergio Bizzio, Sergio Chejfec et Daniel Guebel sont de 1956. Cette génération de jeunes auteurs va publier des œuvres à la fin des années 80 et au début des années 90 qui vont avoir un succès académique mais pas toujours auprès du grand public. A cette époque-là, ils ne s'en soucient guère considérant que la littérature doit être le lieu du questionnement du mot, du signifiant, d'un jeu avec les catégories et concepts développés par la critique et peuvent aller jusqu'à exprimer ironie et mépris envers la culture de masse. Pour résumer, le plus important n'est pas l'histoire racontée mais comment elle est racontée :

Los escritores del grupo Babel [...] van a proponer una literatura más espesa, gustosa de sus artificios, más elaborada y más laboriosa, más exigente con sus propias formas y en consecuencia con los lectores. Las historias que se cuentan no se imponen a los procedimientos; al revés: brotan de los procedimientos, les deben su misma existencia. Escépticos de la naturalidad, los escritores de Babel se definen en el artificio y aun en lo artificioso. (Kohan 183)

Selon la critique argentine Elsa Drucaroff, cette génération – dans laquelle elle s'inclut d'un point de vue généalogique mais pas littéraire ou idéologique – n'est pas à considérer comme post-dictatoriale mais davantage comme la dernière strate de la génération des protagonistes des années 70. Elle affirme que ses membres préférés dans les années 80 et 90 ne pas se rappeler la dictature et donc ne pas l'aborder dans leurs œuvres. L'écrivain Martín Kohan refute cette accusation de désintérêt pour la politique et la société en général dont souffre le groupe Babel. Selon lui, avec leurs romans, ils proposent une littérature qui cherche d'autres façons d'être sociale, d'être politique (187) puisque la politique n'est plus vue comme un réservoir de solutions : « es un mundo que la literatura interroga, y no el mundo al que la literatura concurre para obtener respuestas prefabricadas » (Kohan 188). Les jeunes nés à la fin des années 50 font donc partie du même *ensemble générationnel* que la génération du militantisme et deviennent pendant la post-dictature leurs alliés, leurs seconds :

En eso no constituimos otra generación, somos el escalafón menor de la generación de militancia. No necesariamente porque ellos hicieron algo por retenernos, no necesariamente porque sean mezquinos, sino porque a nosotros mismos nos cuesta imaginarnos en otro lugar. Otro efecto nefasto de la dictadura fue distorsionar perversamente la sucesión generacional. (Drucaroff 64)

Dans son ouvrage *Los prisioneros de la torre*, la critique argentine défend la thèse selon laquelle les auteurs et chercheurs membres de sa génération n'ont pas pu réellement trouver leur place à la fin de la dictature car le parcours de celle d'avant avait été interrompu par la dictature (cf. chapitre 2). Si on ajoute à cela, le respect que sa génération ressentait pour celle d'avant (pour

leur œuvre inachevée mais aussi pour avoir subi l'exil et/ou la répression), les auteurs et jeunes chercheurs trentenaires à la fin de la dictature ont cédé la place aux cinquantenaires plutôt que de la revendiquer. Ils ne vont pas contester les prérogatives de leurs aînés car ceux-ci ont souffert et n'ont pu les exercer jusqu'à présent. Les trentenaires deviennent donc les alliés, les seconds admiratifs et dévoués. Cette pseudo-génération précédente a parfois représenté un poids pour nos auteurs qui, eux, constituent véritablement une génération différente de celle du militantisme.

Néanmoins, « la percepción en la crítica, al menos hasta hace pocos años, y la de la mayor parte de los lectores argentinos hasta hoy, es que ya casi nadie escribe en la pared, que en la literatura nacional prácticamente “no pasa nada” desde que empezó la democracia » (Drucaroff 38). Cette invisibilisation de la production littéraire nationale concerne autant la génération Babel que la génération des enfants de la dictature (du moins sa partie la plus âgée, ceux que l'on pourrait appeler les grands frères/sœurs). Martín Kohan pense que l'année 2003 marque un tournant dans l'attention portée par la critique et le public sur tout un groupe d'auteurs et d'œuvres. Cette année-là, Alan Pauls gagne le Prix Herralde pour son roman *El pasado* reconnaissant ainsi la qualité de son travail mais offrant aussi plus largement une visibilité à ceux de sa génération. Une conséquence de cette reconnaissance un peu tardive est une distorsion dans la perception générationnelle des auteurs : « en 2003, para el imaginario cultural generalizado incluso en la academia, Martín Caparrós o Alan Pauls siguen siendo “escritores jóvenes y nuevos”, y la etiqueta absurda invisibiliza a los que realmente lo son » (Drucaroff 42). Rappelons qu'en 2003, Alan Pauls et Martín Caparrós ont respectivement 44 et 46 ans alors que des auteurs comme Leopoldo Brizuela, Marcelo Figueras, Rodrigo Fresán, Carlos Gamerro ou Martín Kohan, qui ont dix ans de moins qu'eux, ne bénéficient pas encore, de la part de la critique, de la même attention ni leurs œuvres de la même reconnaissance.<sup>77</sup> Drucaroff et Kohan s'accordent à dire que le manque de connaissance et de reconnaissance des jeunes auteurs argentins dans les années 90 est imputable aux choix éditoriaux des grandes maisons d'édition internationales qui dominant le marché à l'époque (par exemple, en refusant de publier de recueils de nouvelles ou des premiers romans sous prétexte que « ça ne se vend pas », et donc ne rapporte pas d'argent). La situation va changer à partir de 2001 quand vont se créer et se développer des petites et moyennes maisons d'édition qui rendront de nouveau visibles le dynamisme et la diversité de la littérature argentine.

---

<sup>77</sup> « Existía antes de 2001, como vamos a ver, una significativa producción de literatura diferente, que buceaba a su modo en la podredumbre argentina, pero era invisible, o casi invisible, para el establishment crítico y para el país » (Drucaroff 69).

Le second groupe d'auteurs de la post-dictature est celui qui se constitue autour et grâce à la maison d'édition *Biblioteca del Sur*, un pari éditorial lancé par le puissant groupe éditorial espagnol *Planeta* en octobre 1990, soit à peu près au même moment que se développe le mouvement de la *nueva narrativa chilena*, lui aussi lancé grâce à une maison d'édition audacieuse. Voilà comment Elsa Drucaroff décrit les choix éditoriaux initiaux de *Biblioteca del Sur* qui explique, selon elle, son succès notamment auprès du jeune public :

La narrativa que propone esta colección es inicialmente innovadora. Escrita por gente joven casi siempre [...] estas obras traen buena parte de las novedades que caracterizaran la NNA. [...] Se trata de una narrativa ágil, marcada por el humor y cierta experimentación bizarra, escrita para lectores no necesariamente académicos por escritores con una sensibilidad acorde a la posdictadura. [...] en todos los casos plantea una nueva opción literaria que responde al nuevo panorama de la Argentina. (75)

Si la critique souligne une certaine expérimentation dans l'écriture, elle précise néanmoins une différence essentielle entre ce groupe d'auteurs et le *grupo Shanghai* : il s'agit d'une littérature écrite pour des lecteurs qui ne sont pas forcément des spécialistes. Elle s'adresse donc au grand public tant dans son écriture facile d'accès et marquée par l'humour que dans les thèmes traités. Les lecteurs se reconnaissent dans les romans de ces nouveaux auteurs que l'on peut considérer comme la première génération d'auteurs de la post-dictature, en partie parce qu'ils proposent – contrairement au *grupo Shanghai* / *Babel* – une confrontation esthétique et idéologique avec la génération de leurs parents<sup>78</sup> : « Forn, Fresán, Figueras, Martínez o Rejtman escribieron con fuerte conciencia de ser de la primera generación de postdictadura y sus planteos literarios tienen, desde ahí, cierta urgencia, algo que rezuma verdad » (Drucaroff 93). *Biblioteca del Sur*, dirigée par Juan Forn, publie notamment le recueil de contes de Rodrigo Fresán (1963-), *Historia argentina* (1991), qui sera un gros succès éditorial. Cette expérience éditoriale argentine du groupe *Planeta* fonctionne très bien les premières années mais sera de courte durée (elle connaît son apogée entre 1991 et 1993 et décline dès 1995) à cause de mauvais choix éditoriaux : au lieu de continuer à parier sur les œuvres de nouveaux auteurs argentins, la ligne éditoriale devient plus floue en publiant des œuvres plus classiques. Le témoignage de l'écrivain et journaliste Hugo Salas (1976) est révélateur de ce changement et de la déception qu'elle provoque chez les jeunes lecteurs séduits par la ligne éditoriale audacieuse des débuts :

Mi primer contacto con Biblioteca del Sur fue *Historia argentina* [...] Para mí, [...] ese delirio nada mágico, en español rioplatense, tan apartado de la literatura del boom y de Cortázar [...], representó un salto cualitativo. [...] Como fuese, no era lo

---

<sup>78</sup> « En las obras de Juan Forn, Marcelo Figueras, Martín Rejtman o Rodrigo Fresán si puede verse aparecer una primera generación de autores de postdictadura que, a diferencia de *Babel*, mantienen de verdad una confrontación estética e ideológica con la generación de los militantes del 60 y 70 » (Drucaroff 91).



que yo esperaba de Biblioteca del Sur y la relación se enfrió: estaban editando libros que ya no eran jóvenes, estaban editando libros (de) viejos.<sup>79</sup>

Cette première génération d'auteurs de la post-dictature propose des œuvres qui présentent certaines caractéristiques que l'on peut retrouver dans la littérature de la génération des enfants de la dictature : l'humour (poussé parfois jusqu'à l'ironie), une confrontation avec la génération des parents, un intérêt pour la société post-dictatoriale et une préoccupation pour les conséquences de la dictature. A titre d'exemple, Marcelo Figueras déclare lors d'une interview récente quand on l'interroge sur ce que représente le coup d'Etat de 1976 pour lui :

Uno recuerda, en particular recuerda la experiencia personal, que en el caso mío está vinculada esencialmente a la experiencia del miedo. Cuando yo pienso en términos de miedo, no pienso en películas de terror que me hayan marcado cuando era chiquito, pienso en eso y me parece particularmente definitorio en mi vida [...] En la calle, la normalidad seguía siendo aparente, pero aun así, obviamente, había algo flotando en el ambiente porque yo no consigo recordar esos años sino a través de ese filtro del recuerdo, hasta corporal les diría, de vivir con miedo.<sup>80</sup>

Nos auteurs de la génération des enfants de la dictature sont certes dix ans plus jeunes que Marcelo Figueras mais nous verrons (cf. 3.2.1.) comment cette peur diffuse pendant la période dictatoriale a marqué les enfants et par quels procédés ils l'expriment dans leurs romans une fois adultes.

Parallèlement à *Biblioteca del Sur*, apparaît la revue *Con V de Vian* (1990-1999) qui partage des intérêts communs (du moins dans un premier temps) avec la maison d'édition : créer un public lecteur en leur proposant de jeunes et nouveaux auteurs argentins. Fondée par Sergio Olguín, Pedro Rey et Karina Galperin, la revue publie les récits de jeunes auteurs qui ne correspondent pas aux critères érudits du *grupo Shanghai* ni au changement de ligne éditorial de *Biblioteca del Sur* : elle publie des textes inédits de Hebe Uhart, Ana Maria Shua, Silvina Ocampo, Gustavo Escanlar, Laiseca et organise des concours remportés par Patricio Pron, Eduardo Muslip, Patricia Suárez et Andrea Rabih. Plus qu'une revue purement littéraire comme *Babel*, elle est considérée comme une revue culturelle d'avant-garde qui s'intéresse certes à la littérature mais aussi à la photographie, à la musique, aux séries télévisées, à la culture populaire en général. Elle vise donc un public plus large et plus jeune comme le rappelle son fondateur : « *V de Vian* influyó en la lectura de muchos adolescentes. Creo que muchos la compraron por Claudia Schiffer y terminaron con Bolaño. Había una cosa de acercar lectores, y *V de Vian*

---

<sup>79</sup> Interview faite en décembre 2009 par Elsa Drucaroff et citée dans *Prisioneros de la torre* à la page 77.

<sup>80</sup> Emanuel "Peroncho" Rodríguez et Luis Zarranz, « Marcelo Figueras : todavía estamos en un tiempo de resistencias », *ContraEditorial*, 02/04/2021, consultable sur : <https://contraeditorial.com/marcelo-figueras-todavia-estamos-en-un-tiempo-de-resistencia/>

cumplió una función pedagógica ». <sup>81</sup> Cette revue, de même que la majorité des jeunes auteurs comme nous l'avons vu, est au mieux ignorée, au pire dépréciée par la critique.

Si les auteurs de la génération des enfants de la dictature peuvent être considérés comme les héritiers des œuvres de cette première génération de la post-dictature, on peut constater un certain rejet de l'héritage du *grupo Shanghai* pourtant encensé par la critique et le monde académique. Nous avons précisé en introduction que la génération que nous étudions est relativement hétérogène, qu'elle n'a pas de programme d'écriture en commun, pas de manifeste fédérateur et créateur d'un mouvement. On peut nuancer cette affirmation en rappelant le manifeste rédigé par un groupe de jeunes auteurs argentins, rassemblés par Jimena et Matías Néspolo sous le nom de Los Heraldos, <sup>82</sup> et daté de 2007. En voici un extrait significatif :

[...] Porque estamos hartos del onanismo verbal, preferimos arrancarles los rizos y el tutu resplandeciente para ensartarlas en ristre. Los ejercicios de estilo o de vanidad nos arruinaron el oído. Ahora la música no es ajena. [...] Porque nos fastidian los que llenan páginas y páginas de paseos por sus bibliotecas. Y como estamos cansados de que Sherlock Holmes escriba y el idiota Watson se deje leer, jugamos limpio. Asumimos el riesgo y nos tomamos en serio el simulacro. Somos anticuados. Anacrónicos. La posmodernidad nos desubica. Nos cae peor que un plato de espagueti a la boloñesa como postre de un asado. Y de los buenos. Porque estamos tan hartos del bibliotecario ciego como del ajenjo. La fatuidad nos irrita. Para narrar no basta solo con mirarse al espejo. Antes que pasarnos de listos echando a perder una buena historia, practicamos el ensayo, la crítica, la ortodoncia, la licantropía... Es cierto que del parricidio no podemos jactarnos. La dictadura nos dejó huérfanos. [...]<sup>83</sup>

Leur rejet des préceptes du *grupo Shanghai* apparaît clairement quand ils dénoncent les exercices de style qui ne seraient que simples exercices de vanité ou quand ils revendiquent le fait de raconter des histoires et en particulier des histoires qui dérangent (donc ancrées dans le réel, dans l'Histoire). Ils se disent fatigués de ces jeux intellectuels avec la langue / le signifiant qui plaisent tant à l'académie mais si peu aux lecteurs et ironisent en les qualifiant de masturbation intellectuelle, c'est-à-dire dont le seul but est de donner du plaisir à l'auteur. Et si ce n'est pas une forme d'onanisme alors il s'agit d'un prétexte pour faire étalage de sa grande culture littéraire (« los que llenan páginas y páginas de paseos por sus bibliotecas ») révélant leur vanité de se penser suffisamment intéressant pour être le sujet de sa littérature. Ils sont fatigués de l'héritage pesant des grands noms de la littérature argentine : le bibliothécaire

---

<sup>81</sup> Voir l'article d'Hernán Vanoli, « V de Vian cumplía una función pedagógica. Entrevista con Sergio Olguin II », publié sur le blog « Hacia el lento y dulce bicentenario », 20/12/2008.

<sup>82</sup> Le manifeste de Los Heraldos (ou de Los Heraldos Negros comme les nomme Jimena Néspolo dans un tweet daté du 31 janvier 2020) a été signé par les narrateurs qui forment cette anthologie : María Casiraghi, Oliverio Coelho, Marcelo Damiani, Marisa do Brito Barrote, Claudia Feld, Jorge Hardmeier, Gisela Heffes, Federico Levin, Pablo Manzano, Martin Murphy, Jimena et Matías Néspolo, Mauro Peverelli, Patricio Pron, Ricardo Romero, Hernan Ronsino et Diego Vecchio.

<sup>83</sup> Nous soulignons.

aveugle est une métaphore bien connue pour désigner Jorge Luis Borges, monument de la littérature argentine du XX<sup>e</sup> siècle, dont l'influence a été telle qu'elle a pris la forme « de la perturbadora sugestión de que *toda la literatura argentina*, la pasada y la futura, ya había sido escrita por él » (Kohan 175). Le ton de ce manifeste est à la fois cru et ironique, léger et grave. Prenons les dernières phrases de la citation : la mention du parricide renvoie sans doute aux théories freudiennes qui ont grandement influencé le XX<sup>e</sup> siècle. Mais au lieu de le garder sur le plan symbolique, ils le recontextualisent dans l'histoire tragique de l'Argentine en rappelant que les victimes de la dictature sont les membres de la génération de leurs parents. Difficile donc de tuer le père quand celui-ci a été assassiné par d'autres. Néanmoins, d'un point de vue symbolique, on peut dire que leur rejet tant des grands maîtres comme Borges que de la littérature du *grupo Shanghai* est une forme de parricide littéraire qui leur permet de recréer une filiation avec d'autres auteurs argentins moins reconnus ou étrangers. Dans ce manifeste apparaisse au moins deux références à des auteurs étatsuniens : T.S. Eliot avec la citation finale « Así es como se acaba el mundo, no con un estallido sino con un suspiro »<sup>84</sup> et John Kennedy Toole avec la référence à la « conjura de los necios ».<sup>85</sup> Diego de Zama, le personnage du roman *Zama* (1956) de l'argentin Antonio Di Benedetto (1922-1986, exilé pendant la dictature), est présenté comme un « talismán [que] nos guardó el recuerdo ». Aussi provocateur et désireux de créer une génération que soit ce manifeste, il n'a eu qu'une faible réception et n'est resté qu'une sorte de performance de ces hérauts auto-proclamés.

Tous les écrivains de notre corpus choisissent de faire référence à des auteurs en épigraphe de leurs œuvres. L'épigraphe permet de créer une filiation désirée avec des personnes (auteurs, philosophes, historiens, etc) que l'on admire, que l'on respecte et à qui on veut rendre hommage. Les seuls écrivains argentins et chiliens nommés par nos auteurs sont César Aira et Marcelo Cohen chez Patricio Pron, soit deux auteurs de la génération précédente mais qui n'ont pas été mis sur un piédestal par la critique,<sup>86</sup> et le poète chilien de la génération de 1950, Jorge Teillier, chez Meruane. Cependant, chez tous, on retrouve une référence soit américaine soit européenne : Pron cite Jack Kerouac, Zambra le philosophe allemand Walter Benjamin et l'écrivain (et tellement plus) français Romain Gary ; Néspolo l'américain Richard Ford, Meruane l'intellectuel français des années 50 et 60, Maurice Blanchot, et Fernández l'écrivain français Georges Pérec. Tous, sauf peut-être la référence de Néspolo, sont des penseurs et auteurs majeurs du XX<sup>e</sup> siècle dont les œuvres ont exercé une grande influence sur la pensée et

---

<sup>84</sup> T.S. Eliot (1888-1965), "The hollow men", 1925 : « This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper ».

<sup>85</sup> John Kennedy Toole, *A Confederacy of Dunces*, 1980. Il s'agit d'une publication posthume, l'auteur s'étant suicidé en 1969 à la suite du refus de publication de son roman pour lequel il obtiendra, à titre posthume, le Prix Pulitzer 1981.

<sup>86</sup> Le premier obtient une reconnaissance grâce au journal espagnol *El País* et le second vit en exil de 1975 à 1996.

la littérature contemporaine. Une telle disproportion entre le nombre d'auteurs des pays d'origine de nos auteurs et d'auteurs étrangers ne nous paraît pas anodine : les jeunes auteurs du cône sud ne se sentent pas plus les héritiers de leurs littératures nationales que de celles des Etats-Unis ou d'Europe occidentale, voire peut-être moins. On peut remarquer l'épigraphe de Bruzzone qui ne fait référence ni au monde littéraire ou politique (comme Pron qui cite le général Péron) mais au monde musical avec une épigraphe à un chanteur-compositeur de rock argentin, Federico Moura.

Ces observations nous amènent à penser que les auteurs de la génération des enfants conçoivent l'héritage comme un choix, un acte affiliatif conscient. Sebastiaan Faber dans un article sur le nouveau roman de la guerre civile espagnole parle de la littérature comme acte affiliatif. Il s'agit pour lui de démontrer que ce nouveau roman propose des récits qui contiennent une invitation directe à l'affiliation de la part des lecteurs (105) et pour cela créer les conditions nécessaires en mettant en scène des relations intergénérationnelles elles-mêmes affiliatives :

las relaciones entre los españoles nacidos entre 1950 y 1980 con los que vivieron y lucharon en la guerra -vivos o muertos- se postulan no solo como filiativas, sino sobre todo como afiliativas, esto es, sujetas a un acto de asociación consciente, basadas menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación. (Faber 103)

L'affiliation ne dépend donc pas de la génétique ou de l'appartenance à une lignée comme la filiation mais résulte d'un choix motivé par l'identification, l'empathie envers l'autre et son histoire. Déjà en 1983, le critique Edward Saïd s'interrogeait sur la possibilité de créer des liens entre les individus qui se substitueraient à ceux qui unissent les membres d'une famille et selon lui la solution passe par l'affiliation : « La única alternativa diferente parecían ofrecerla las instituciones, asociaciones y comunidades cuya existencia social no estuviera garantizada de hecho por la biología, sino por la afiliación » (31). Selon lui, cette nouvelle forme de relation peut se faire par l'intermédiaire d'un parti politique, d'une institution, d'une culture, d'une croyance ou même d'une vision commune du monde (Saïd 34).

Une forme d'affiliation que l'on peut qualifier de mémoire affiliative – c'est-à-dire la volonté de faire propre un passé, ici de violences politiques, même si on n'est pas victime directe ou descendant direct de victime – est aussi à l'œuvre dans les romans de notre corpus. Nous pensons, par exemple, au protagoniste de *Formas* qui entre dans un processus affiliatif avec Claudia et son histoire familiale. L'histoire de Claudia devient la sienne à tel point que c'est lui qui la raconte dans son livre. El Tano, le personnage principal de *Con el sol*, rejette clairement sa filiation paternelle et préfère s'affilier au personnage de Carlos Espósito,

surnommé Movie, car lui aussi a changé d'affiliation depuis la répression du régime militaire : de militant contraint à l'exil à cinéphile enfermé dans sa salle de projection.

Plus largement, cette idée d'affiliation nous semble pertinente à appliquer également aux figures des auteurs et non plus simplement aux personnages des romans. Il s'agit alors d'une affiliation littéraire, une démarche qui consiste à préférer la création d'une communauté avec d'autres en raison d'intérêts communs plutôt que de s'inscrire dans une tradition. Nous l'avons vu en répertoriant les différentes épigraphes des œuvres étudiées et en analysant le manifeste de los Heraldos : les auteurs de la génération des enfants de la dictature créent les affiliations qu'ils souhaitent (y compris à l'international) et refusent de subir leurs filiations littéraires nationales. Félix Bruzzone par exemple revendique une affiliation avec les auteurs de sa génération, une forme d'appartenance générationnelle : « la de las antologías, la de los escritores que Tamarisco publica, la de ciertos nombres, cómplices o admirados (Incardona, Rejtman, Guebel, Briante) » (Premat « Bruzzone » 228). Le journaliste et écrivain chilien Óscar Contardo (1974-) adopte une démarche similaire avec la publication de l'anthologie, *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (2013). Elle réunit les textes d'une dizaine d'auteurs tous nés entre 1969 et 1979 pour qu'ils racontent leur enfance sous la dictature de Pinochet. Les relations affiliatives sont régies par le choix, l'engagement assumé volontairement contrairement à la filiation qui est toujours imposée (qu'elle soit assumée ou non, problématique ou pas). Excepté pour Félix Bruzzone, enfant de détenus-disparus, et Patricio Pron, le projet d'écriture des auteurs de notre corpus n'est pas motivé par des raisons familiales (même si on ne peut certainement pas réduire sa production littéraire à cela). Les autres auteurs de notre corpus sont des membres de la même génération, cette « generación nacida bajo la nube de la dictadura militar » (Arias 10) qui, par un processus d'affiliation, vont se sentir concernés par cette histoire, vont ressentir de l'empathie et se montrer solidaires des conséquences. Cette affiliation en lieu et place d'une filiation peut générer, d'une part, de la méfiance et, d'autre part, la crainte de ne pas être légitime pour aborder un sujet qui ne les a pas touchés directement, comme le rappelle l'artiste argentine Lola Arias dans l'introduction à la publication de sa trilogie mémorielle *Mi vida después y otros textos*<sup>87</sup> :

Cada vez que me entrevistaban sobre *Mi vida después* me preguntaban: “¿Y vos... sos hija de quién? ¿Cuál es tu historia?” Y yo pensaba que en realidad me estaban preguntando: “¿Y vos? ¿Quién o qué te da derecho a hablar de este tema? ¿Cuál es tu pedigree?” Era como si solo “los hijos de” - los militantes, los desaparecidos, etc.- estuvieran autorizados a hablar sobre la dictadura. (Arias 15)

---

<sup>87</sup> Elle déclare lors de la première de *Mi vida después* : « Puede que no haya habido ninguna historia trágica en mi familia, pero nací en 1976, y toda mi infancia estuvo marcada por la dictadura » (voir l'article de Cecilia Sosa disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8291-2012-10-07.html>).

Dans les deux premières parties de sa trilogie, *Mi vida después* en Argentine et *El año en que nació* au Chili, Lola Arias met en scène une performance théâtrale dans laquelle les témoins sont aussi les acteurs ce qui crée un double lien affiliatif entre eux grâce au partage d'une expérience et d'une histoire commune.

### 1.2.2. Héritiers en déshérence

Mais qu'est-ce qu'un héritier ? Être héritier c'est un fait inéluctable qui suppose un lien de sang ou d'intérêt avec quelqu'un de la génération antérieure. Les définitions même du terme qui sont proposées par le dictionnaire du Trésor de la Langue Française pose cette condition : « Personne qui hérite ou héritera, qui reçoit en héritage tout ou partie des biens d'un défunt », « Personne qui possède une qualité, un trait physique, moral ou intellectuel, transmis directement par les ancêtres ». Ces deux définitions mettent en avant le caractère passif de l'héritier qui reçoit l'héritage ou possède quelque chose qu'il n'a pas choisi, qui lui a été transmis (héritage génétique). Mais s'il n'est pas possible de nier le statut d'héritier puisqu'il s'impose de fait, il est toujours possible de refuser un héritage ou de le choisir en s'inscrivant dans la lignée de telle tradition, pensée ou philosophie : « Personne qui perpétue l'œuvre d'une autre personne, les traditions, les idées des générations précédentes ; qui se situe dans la même filiation spirituelle qu'une autre personne ». Or, nous l'avons vu grâce au manifeste des Heraldos, nos auteurs choisissent leur héritage, sont critiques envers celui qu'ils reçoivent et vivent parfois difficilement leur statut d'héritier souvent orphelin : rappelons la référence au parricide impossible du fait de leur statut d'orphelins qui peut laisser penser que même si la plupart des signataires du manifeste ne sont pas réellement orphelins, affiliativement, le sentiment d'être orphelin est ressenti par cette génération. Dans son article « Testimonio y genealogía », Emilia Perassi rappelle le lien existant entre les mots « héritier » et « orphelin » précédemment mis en évidence par le philosophe italien Massimo Cacciari. Étymologiquement, « *cheros* » (orphelin en grec) et *heres* (héritier en latin) ont la même racine. De fait, seul celui qui se découvre, se reconnaît orphelin peut devenir un héritier et donc hériter. Paradoxalement, quand on dit se sentir orphelin c'est pour exprimer une sensation d'abandon, de manque de modèle à suivre, d'héritage pour nous guider. C'est ce qu'exprime Alejandro Zambra quand on l'interroge sur son adolescence : « Los de mi generación vivimos la democracia y la adolescencia al mismo tiempo. Nos dimos cuenta de que solo la segunda era totalmente cierta. [...] En los 90 tuvimos una sensación de orfandad muy grande. Se daban los problemas por archivados, pero advertimos que no lo estaban » (Querol). Dans un premier

temps, la reconnaissance du statut d'orphelin semble donc supposer un héritage passif du passé. Ceux de la génération des enfants de la dictature héritent des problèmes de cette période, non solutionnés par leurs aînés. Puis vient une prise de conscience de cet héritage protéiforme : ils sont, en tant que membres de la société, les héritiers de la période dictatoriale (années 70-80) mais aussi de l'expérience commune du militantisme révolutionnaire pré-dictatorial (années 60 et 70). Ils sont également les héritiers des processus de transition (années 80 et 90) et en tant qu'adultes, héritent de la société post-dictatoriale dite démocratique qu'ils ont vu se créer mais n'ont pas contribué à créer. Enfin, ils héritent des affects générés par la dictature : la peur et les secrets qu'elle a engendrés, la tristesse face aux milliers de morts et disparus et la déception de l'échec de l'expérience révolutionnaire.<sup>88</sup> Autant d'« allégories de la défaite » – mentionnées par Idelber Avelar dans son travail sur la littérature post-dictatoriale produite par la génération précédant celle de nos auteurs – qui caractérisent la « littérature des parents » comme la nomme Alejandro Zambra. La « littérature des enfants », héritière de celle des parents, est marquée par ces affects mais reflète un sentiment qui semble propre à la génération des enfants de la dictature : la frustration. Comme l'explique Nona Fernández dans une interview, en comprenant que la société démocratique chilienne ne lui apporterait pas plus de réponses que la dictature, « quedé frustrada, con la sensación de que había episodios de mi propia vida que se me estaban clausurando ».<sup>89</sup> La frustration vient également de la comparaison que les enfants de la dictature peuvent établir avec les jeunes de la génération d'avant dont beaucoup sont morts à cause de leur engagement politique. Dans les années 80, la « narración humanitaria »,<sup>90</sup> la rhétorique militante et des associations des droits de l'homme en ont fait des héros, des martyrs à côté desquels il est bien difficile de se sentir légitimes. De plus, si dans ce travail nous nous intéressons exclusivement à la fiction de 2000 à 2015, il faut rappeler que la majorité des œuvres publiées entre la fin de la dictature et la fin du XX<sup>e</sup> siècle étaient, dans un premier temps, des récits mémoriels en grande partie testimoniaux (dans la logique de redonner la parole à ceux qui en étaient privé pendant la dictature)<sup>91</sup> puis des récits qui tendent à mythifier l'expérience

---

<sup>88</sup> Le protagoniste du roman de Patricio Pron a cette réflexion : « la generación de mi padre sí que había sido diferente, pero, una vez más, había algo en esa diferencia que era asimismo un punto de encuentro, un hilo que atravesaba las épocas y nos unía a pesar de todo y era espantosamente argentino: la sensación de estar unidos en la derrota, padres e hijos » (Pron 39).

<sup>89</sup> Ana Fernández Abad, «De Nona Fernández a Mariana Enríquez: las escritoras que revolucionan las letras latinoamericanas», 22/04/2020, consultable sur : <https://smoda.elpais.com/placeres/de-nona-fernandez-a-mariana-enriquez-las-escritoras-que-revolucionan-las-letras-latinoamericanas/>

<sup>90</sup> cf. Emilio Crenzel, *La historia política del Nunca Mas. La memoria de las desapariciones en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2008.

<sup>91</sup> « En la Argentina, en la primera etapa, luego del retorno a la democracia (1983), las narrativas fueron netamente testimoniales : la emergencia del horror en las voces de víctimas, sobrevivientes, familiares, testigos y hasta represores, convocadas por una Comisión de notables, que luego se transformaron en pruebas para un tribunal. Fue sin duda el momento de las víctimas [...] Mas tarde, con cautela, fueron apareciendo otros relatos, que traían al ruedo la militancia, la prisión, la resistencia o el exilio y alejaban la imagen de seres del común, sin un fuerte compromiso político y existencial. » (Arfuch *La vida* 68-69).

militante des années 70 (dans une volonté de revaloriser l'action politique des disparus).<sup>92</sup> Ceux qui écrivent sont donc dans un premier temps ceux qui sont légitimes pour le faire : survivants, militants, enfants de disparus ou ceux qui leur donnent la parole. Pour la première fois en 1996, dans le roman *Villa* de l'argentin Luis Guzmán, le protagoniste est un complice de la dictature qui cherche à se dédouaner de ses actes. Ce roman marque un tournant dans la narration de la dictature et d'autres auteurs suivront ce modèle comme Martín Kohan avec *Dos veces junio* en 2002. L'auteure chilienne Lina Meruane fait un constat similaire concernant son pays : « Por mucho tiempo parecía que todas las novelas y los testimonios eran escritos por los mártires, o por los hijos de esos héroes de la izquierda, pero esa escena empieza a trizarse, se ha vuelto más compleja y en cierta medida, no siempre, más interesante » (Querol).

Selon nous, c'est leur appartenance à la génération des enfants de la dictature (quelle que soit leur histoire familiale ou personnelle), leur position d'héritier qui rend légitime leur prise de parole. En effet, comme le souligne Mariana Peller, s'ils n'ont pas été les protagonistes de ce qui a eu lieu pendant les années 70 et 80, ils étaient présents et ont souffert les conséquences des choix des autres (leurs parents, les hommes politiques, l'armée, la société en général). Ils ont donc la légitimité de ceux qui ont vécu un événement, tels des témoins : « Y en ese sentido conservan algo de la autoridad del que lo ha vivido » (Peller « Experiencias » 15). Le protagoniste de *Formas a recours*, lui aussi, à cette comparaison lorsqu'il évoque l'attitude des membres de sa génération : « es como si hubiéramos presenciado un crimen. No lo cometimos, solamente pasábamos por el lugar » (Zambra 138). Ils sont comme les témoins d'un crime qui sont passés au mauvais endroit au mauvais moment. Le rapport de l'héritier à son héritage est complexe : est-il celui qui subit son héritage ou celui le choisit ? Mariana Peller parle d'un processus de sélection, une forme de fidélité dans l'infidélité de la part de l'héritier : « no acepta lo legado de modo completo pero tampoco lo descarta en su totalidad » (« Experiencias » 3). Le choix de l'héritage est un choix restreint qui se fait dans une certaine mesure puisque, nous l'avons vu, un héritage s'impose à l'individu. Un héritage matériel pourra facilement se refuser alors qu'un héritage génétique, historique, culturel est difficile voire impossible à rejeter mais « cela ne veut pas dire que l'individu peut se rendre entièrement indépendant de son passé et en user à sa guise, en toute liberté. Il le peut d'autant moins que son identité présente et personnelle est faite, entre autres, des images qu'il a de ce passé » (Todorov 24-25). Cependant, l'individu peut choisir le regard qu'il porte dessus, l'importance que cet héritage a sur et dans sa vie mais il doit faire avec d'une façon ou d'une autre. Les membres de la génération des enfants de la dictature ne reçoivent pas passivement l'héritage

---

<sup>92</sup> Sur ce point voir, en particulier, Cecilia González, *Figuras de la militancia. « Los 70 » en la literatura y el cine argentino contemporáneos*. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2013.



historique, littéraire, familial mais exercent un regard critique et l'enrichissent de leurs souvenirs. Ils construisent leur discours sur la période dictatoriale en manipulant les différents discours reçus en héritage.

Selon la logique de l'héritage, l'héritier contracte une dette envers ceux dont il hérite, mais doit aussi assumer la responsabilité de porter cet héritage qu'il n'a pas choisi, comme le fait remarquer le protagoniste de *El espíritu* :

con [el] que nosotros no teníamos nada que ver ni queríamos tenerlo: una dictadura, un Mundial de fútbol, una guerra, un puñado de gobiernos democráticos fracasados que solo habían servido para distribuir la injusticia en nombre de todos nosotros y del de un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser, el mío y el de mis hermanos. (Pron, 19)

C'est pourquoi la figure des parents est si importante dans la plupart des romans de la génération des enfants de la dictature. En tant qu'héritiers de tout ce que la génération précédente a fait et décidé, les enfants ont besoin de demander des comptes à leurs parents entendus comme géniteurs (filiation directe) ou comme membres de la génération précédente (filiation indirecte). De la même façon que nous avons choisi de désigner cette génération par l'expression « enfants de la dictature » pour marquer le lien indéniable de cet événement avec la nouvelle génération, Sergio Rojas précise : « En sentido estricto, no estamos ante la literatura de una generación, sino ante la literatura de los hijos de una generación, y entonces se escribe desde esa condición, la de "hijos", a los que les fue arrebatado la posibilidad de la novela » (« Profunda » 240) et il cite le narrateur de *Formas* quand il affirme « La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres » (Zambra 57). Cette réflexion du protagoniste est intéressante car elle montre que le poids de la génération précédente est tel que les enfants ne se sentent pas légitimes pour s'emparer de l'outil par excellence du récit, le roman. Néanmoins, autant le protagoniste que l'auteur prene la plume pour raconter leurs versions.

Parallèlement à cela, on observe qu'une logique d'affiliation se crée entre les enfants de la dictature. C'est le cas dès le milieu des années 90 avec la création de H.I.J.O.S. qui « convierte cada iniciativa personal de memoria en una comunidad de recuerdos que afilia a sus miembros como familia, desde su condición común de huérfanos de la violencia » (Amado 50). Les enfants de la dictature regroupés au sein d'H.I.J.O.S. construisent une sorte de mémoire intergénérationnelle en étant liés à la fois à leurs parents (par filiation) et aux membres de leur communauté générationnelle (par affiliation). En effet, Darcie Doll, lors d'un colloque au Chili en 2017, remarquait très justement la position de médiateurs des enfants entre une expérience individuelle et filiative et une expérience communautaire et affiliative pour former une « mémoire partagée » qui réunit les deux expériences (Franken Osorio 191). De fait, si la

logique filiative est opérante et présente dans les romans de la génération des enfants de la dictature au vu du poids de l'héritage reçu, une logique affiliative se met également en place : « hay una pregunta por la herencia, pero es una de carácter colectiva y social. Entonces, si se habla de herencia, sería más bien de una cultural y construida » (Franken Osorio 190). Elle prend deux formes selon nous : tout d'abord, il y a un besoin de recréer un groupe, une communauté, un nous générationnel face à la génération antérieure et face à l'individualisme de la société post-dictatoriale dans laquelle évoluent les enfants de la dictature (nous y reviendrons). Ensuite, l'affiliation est une forme d'identification horizontale intra-générationnelle, une façon de se rendre solidaire de l'expérience d'autrui. En d'autres termes, ce n'est pas parce que je ne suis pas fils ou fille de disparu que je ne peux pas partager cette expérience. Marianne Hirsch évoquait déjà ce phénomène en parlant de la post-mémoire : « La post-mémoire par affiliation résulte de connections contemporaines et générationnelles avec la seconde génération en tant que telle, combinées à un ensemble de structures de médiation qui seraient amplement disponibles, appropriables et, en effet, plutôt "irrésistibles", pour englober un collectif plus vaste dans un tissu biologique de transmission » (Hirsch 205). La transmission d'expériences, de la mémoire ne se fait plus seulement de manière verticale, descendante mais également horizontale, partagée.

Grâce à l'écriture fictionnelle, les enfants de la dictature ont la liberté de créer le narrateur et les personnages de leur choix, qu'ils correspondent ou pas à leur situation filiative, donnant ainsi corps et voix à des êtres de fiction qui reflètent les expériences de leur génération. Dans cette génération d'auteurs, même si un certain nombre d'entre eux sont des enfants de disparus et/ou de militants (c'est-à-dire avec un lien filiatif avéré), une partie significative se compose d'enfants métaphoriques ou affiliatifs de la dictature. Ilse Logie, au sujet du roman *Una muchacha muy bella* (2013) de Julián López, affirme que ce roman a le mérite d'avoir rompu l'association automatique qui existait entre le récit de l'histoire d'un enfant de disparu et la condition d'enfant de disparu repositionnant la limite entre fiction et réalité (Logie « muchacha » 62). Et cette désassociation est libératrice pour certains auteurs qui peuvent s'emparer plus librement de ce thème et le traiter à leur façon. Cependant, il faut rappeler que les auteurs-enfants de disparus ont également œuvré à la désacralisation de cette narration, ce qui a également facilité cette affiliation. Nous pensons en particulier au travail de Félix Bruzzone dans *Los topos*, à celui de Mariana Eva Pérez dans *Diario de una princesa montonera 110% verdad* ou à celui de Albertina Carri dans *Los Rubios*. Teresa Basile distingue deux étapes dans l'histoire culturelle de H.I.J.O.S. : la première au moment de sa formation, soit pendant la deuxième moitié des années 90, pendant laquelle le témoignage et la revendication politique face aux politiques d'impunité prennent le dessus. Et une deuxième, qu'elle situe au XXIe

siècle, « en la cual las producciones se desvían de este pulso testimonial, se cruzan con otras matrices genéricas, desestabilizan su estatuto no ficcional e introducen la burla políticamente incorrecta » (Basile 49). Concernant le film de Carri, Ana Ros considère que « *Los Rubios* is the first film to challenge the human rights associations' narrative from within » (38). Dans les deux romans cités, les auteurs manient l'ironie et peuvent se montrer irrévérencieux envers les discours des associations des droits de l'homme ou sur leurs parents militants disparus<sup>93</sup> :

desafían algunos de los marcos interpretativos hegemónicos para pensar las narrativas de la violencia : ni textos que enuncian una « verdad » fundada en la condición de hijos de desaparecidos de sus autores ni ejercicios catárticos para concluir un trabajo de duelo por los padres desaparecidos ni panfletos militantes que recortan su legitimidad en una experiencia subjetiva difícilmente cuestionable ni testimonio generacional sin fisuras que busca un lugar entre las interpretaciones del pasado. (Cobas Carral « Narrar » 29)

Dans *Los topos*, le protagoniste, enfant de disparus, n'est pas intéressé par le mouvement H.I.J.O.S. contrairement à sa petite-amie qui elle, pourtant, n'est pas fille de disparus. Une amie à elle, dont la tante a disparu, y milite aussi. Le protagoniste choisit de se moquer des deux jeunes femmes et de l'organisation en parodiant son nom : « hubiera sido bueno que se juntara con Romina y fundaran SOBRINOS, NUERAS, no sé » (Bruzzzone 18). Bruzzzone s'autorise à ironiser sur des éléments qui semblaient intouchables dans la narration post-dictatoriale comme les organisations de droits de l'homme ou les militants de la génération de ses parents. Il va inventer une nouvelle catégorie de disparus opérant ainsi une resémantisation (Cobas Carral « Narrar » 34) de ce mot si lourd de sens en Argentine. Pour désigner les personnes qui, comme Maira, vont trop loin dans leur quête de justice et se font assassiner, le protagoniste de *Los topos* parle de « neodesaparecidos », « postdesaparecidos » et même de « post-postdesaparecidos » (Bruzzzone 80). Il parodie le discours militant de l'organisation H.I.J.O.S. en imaginant monter une « campaña de reivindicación » dans laquelle Maira serait l'étendard d'une nouvelle génération de disparus et ainsi contribuer à la « lucha antiimperialista » (Bruzzzone 80). On retrouve le même ton irrévérencieux et carrément moqueur dans le roman de la chilienne Alia Trabucco dans lequel Felipe, un des deux protagonistes, a cette réflexion concernant les prénoms des personnes de sa génération : « si por algo le pusieron Paloma, aunque en realidad le pudo tocar Victoria o Libertad o Fraternidad, la Frate, ¡creatividad pura!, no como en mi caso, que me tocó heredar con nombre y apellido, igual que los chistes, que repetidos salen

---

<sup>93</sup> A ce sujet, consulter également : Leonor Arfuch, « Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura ». *Kamchatka*, numéro spécial *Avatares del testimonio en América Latina*, n°6, 2015, p.817-834 ; Teresa Basile, *Infancias la narrativa argentina de HIJOS*. Villa María, Eduvim, 2019 ; Cecilia González, *Op. cit.* ; Ederne Portela, « "Como escritor no me interesa tomar partido": Félix Bruzzzone y la memoria anti-militante ». *A contracorriente*, vol.7, n°3, 2010, p.168-184 ; Julio Premat, « Bruzzzone y el deseo de literatura ». *HeLix Dossiers zue romanischen Literaturwissenschaft*, n°10, 2017, p. 214-233.

podridos, pero Felipe no está tan mal considerando que me pudo tocar la pandilla de Valdimires, Ernestos o Fideles » (Trabucco 127). Une double critique apparaît envers les choix d'une partie de la génération de ses parents à propos des prénoms de leurs enfants. La mise au pluriel des prénoms Vladimir, Ernesto et Fidel ainsi que l'exclamation du personnage montrent que le personnage se moque de cette mode chez les parents engagés politiquement à gauche de nommer leurs enfants d'après des concepts ou des personnalités politiques, ce qui en fait des prénoms à la charge politique et symbolique trop lourde. Le personnage n'a pas hérité d'un de ces prénoms, marqués par le militantisme des années 60 et 70, mais porte le même nom que son père disparu. Il compare ce choix à une mauvaise blague car en plus de le désigner explicitement comme héritier, cela fait de lui une sorte de double du père, chargé de leur faire revivre dans le présent. Dans les deux cas, ces choix compliquent le développement de l'individualité et constituent un héritage à gérer pour les enfants. Dans *Los topes*, le lecteur pouvait s'attendre à un récit réaliste et nostalgique – du fait de la condition d'enfant de disparus de son auteur – mais il se retrouve face à un récit dans lequel l'humour, l'absurde et l'ambivalence s'unissent pour mettre en place une distance sarcastique déstabilisante. Comme le souligne Jorge Monteleone dans l'étude préliminaire à son anthologie *La Argentina como narración* :

La novela [...] es completamente novedosa en el tratamiento de los desaparecidos desde el punto de vista de la generación de sus hijos [...] La inteligencia del novelista trabaja con esos materiales intolerables de su experiencia y les da un giro de comicidad brusca, de absurdo y de ambivalencia que, si bien no es cínico, recupera una distancia sarcástica. No hay heroísmos en su relato [...]. Así desacraliza cualquier trascendencia de corrección política.

Mariana Eva Pérez manie l'ironie tout au long de son récit, qui est une compilation des textes publiés à l'origine sur son blog, à commencer par le titre. Elle se désigne et désigne les jeunes femmes qui sont, comme elle, filles de disparus du nom de « princesas guerrilleras » ou « princesa montonera » : l'utilisation du titre princier renvoie à l'univers du conte de fées (associé à l'enfance) dans lequel les petites filles rêvent d'être des princesses. Mais dans leur cas, l'innocence et la fantaisie ont été contaminées par les événements historico-politiques. Leurs parents ne sont pas des rois et des reines mais des militants, des *guerrilleros* qui sont morts assassinés et c'est là leur héritage désenchanté : « siguen siendo princesitas huérfanas de la revolución y la derrota en el exilio eterno de la infancia » (Pérez 28). Mariana Eva Pérez a longtemps milité dans des organisations d'enfants de détenus-disparus, ce livre est l'occasion de prendre du recul vis-à-vis de cette expérience et d'y apporter un regard critique.<sup>94</sup> Sans renier

---

<sup>94</sup> Une nouvelle édition augmentée est parue en 2021 dans laquelle l'autrice a ajouté deux parties au journal intime original : dans « La fiesta modesta », elle raconte ses années à Berlin et dans « Mi pequeño Nürenberg », elle

cette partie de sa vie, elle analyse ses différentes expériences et l'utilisation qu'elle fait à plusieurs reprises des mots *militonta* et *militoncia* semble dénoncer le jusque-boutisme voire le fanatisme qui s'empare parfois des militants qui dédient leurs vies à la cause. Cet autoportrait lucide, corrosif et ironique est loin du discours attendu de la part d'une enfant de détenu-disparu. Ce décalage est d'abord surprenant voire choquant mais ensuite incite le lecteur à se poser des questions sur la façon dont ces jeunes sont obligés de gérer cet héritage. Voici un extrait qui nous semble significatif de cette obligation qui s'impose aux enfants de disparus :

La Princesa Montonera cumplió con todo lo que indica el protocolo  
En la niñez, reverenció de palabra a sus nobles padres ausentes [...] En la adolescencia, lloró su suerte desdichada y odio a los milicos. A los veinte, se abocó a la búsqueda de compañeros de militancia, cautiverio, amigos, ex novios. [...] Fue al Equipo Argentino de Antropología Forense [...] Declaró como testigo [...] Fue a tantos homenajes a los compañeros detenidos desaparecidos y asesinados que ya no puede contarlos. Gritó *Presente* cada vez que los oradores se lo requirieron. [...] Allí estará la Princesa Montonera, desempeñando su cargo con lealtad y patriotismo. (35-37)

Si le personnage de *Los topos* refuse ces obligations, on voit que la *princesa montonera* s'y soumet depuis le plus jeune âge. L'utilisation du mot protocole est révélatrice du poids de cet héritage car il désigne l'ensemble des règles et des usages à observer qui s'impose à cette génération. Si l'on observe la liste faite par la *princesa montonera* on constate que tout ce qu'elle doit faire est en lien avec l'histoire de ses parents, le passé familial. Il s'agit soit de maintenir vivante leur mémoire par des actes de commémoration soit de chercher des informations sur le passé et les transmettre à la justice. Rien n'est prévu dans ce protocole *pour* ces enfants, *pour* ces adolescents dans le sens de permettre leur épanouissement, leur développement personnel en dehors de cette histoire traumatique. On peut penser que le ton irrévérencieux, critique des textes de Mariana Eva Pérez ainsi que son départ d'Argentine (annoncé à la fin du récit) sont un moyen pour elle de reprendre le contrôle sur le cours de sa vie, de ne plus suivre un protocole imposé mais de vivre sa vie à travers ses choix. Pour Bruzzone comme pour Pérez, « ser hijo-de-desaparecidos es, entonces, un repertorio de posibilidades ficcionales, un procedimiento narrativo, un mecanismo de escritura » (Premat « Bruzzone » 217).

Les évènements socio-politiques qu'ils ont vécus dans leur présent ont contribué à créer et à renforcer cette affiliation, ce sentiment d'appartenir à une même génération. Dans le cas de l'Argentine, deux moments-clés sont rappelés par Elsa Drucaroff : « Muchos nacieron a la conciencia ciudadana al calor de las manifestaciones por la educación en 1992 y su efemérides

---

retrace son retour en Argentine à l'occasion du procès pour enlèvement et disparition de ses parents dans lequel elle se constitue partie civile.

fundacional tiende a ser el 19-20 de diciembre de 2001 » (178). Les manifestations des étudiants en 1992 protestent contre la réforme de l'éducation qu'ils accusent de conduire à une privatisation de l'enseignement public<sup>95</sup> et un désengagement financier de l'Etat dans l'éducation. Un pamphlet publié par la branche « enseignement secondaire » du groupe (*agrupación*) *Venceremos* :

Nosotros somos la generación que vive la mentira en carne propia de la democracia formal, de su forma trucha de hacer política. De su corrupción y no fuimos deslumbrados ni por hechos (como nuestros abuelos en los primeros gobiernos peronistas) ni por el verso y la capacidad de oratoria de Alfonsín (como nuestros hermanos mayores). Esto produce actitudes contradictorias pero necesarias a la hora de protegernos del forreo. Mientras indirectamente esto influye en que sólo creemos en nosotros mismos.<sup>96</sup>

La déception et la frustration sont lisibles entre ces lignes : ces jeunes ont perdu toute illusion en la classe politique et sa capacité à changer leurs vies, contrairement à leurs grands frères et leurs grands-parents. On remarque l'absence de mention de la génération des parents rappelant le sentiment d'être orphelins ressenti par cette génération, sentiment que nous avons évoqué précédemment. La défense de leur éducation gratuite et publique a permis à ces jeunes, souvent encore au lycée, de se constituer affiliativement en génération face à la génération précédente qui détient le pouvoir politique et économique. C'est cette même logique affiliative qui participe à la création de l'association H.I.J.O.S. en 1995 car, si le nom renvoie à l'idée de filiation (l'anagramme composé forme le mot fils ou enfants en espagnol), c'est le rassemblement des enfants des disparus entre eux et la volonté de lutter ensemble qui est à l'origine de ce regroupement comme le montre leur « Carta abierta a la sociedad argentina » publiée au moment de leur création : « Esta sociedad es hija del silencio y del terror, y se pretender tender un manto de olvido sobre la historia de nuestro país. Nosotros no somos partícipes de este muro de silencio: queremos derrumbarlo. Necesitamos saber la verdad de nuestra historia para poder reconstruir nuestra identidad ». La chercheuse argentine Teresa Basile, qui a publié un ouvrage dédié aux narrations des enfants de la dictature argentine, propose de penser cette génération en trois « anillos », en trois cercles concentriques :

en el centro se encuentra HIJOS porque efectivamente ocupó un lugar medular desde el cual irradió [...] saberes, normas y prácticas; rodeándolos están aquellos hijos de

---

<sup>95</sup> L'Argentine est un des pays d'Amérique Latine à avoir mis en place, très tôt, un système éducatif public et gratuit à tous les niveaux de scolarité : maternel, primaire, secondaire et supérieur. La Loi d'Education Nationale 26.2.6 16, qui organise le système éducatif national, établit que l'éducation est un bien public, un droit personnel et social des personnes, que l'Etat doit prendre en charge.

<sup>96</sup> Cf. Documento para la discusión del 1° Encuentro Nacional de la Juventud (secundarios) de la Agrupación Juvenil Venceremos, septiembro-octubre de 1992 cité par Marina Larrondo, « El movimiento estudiantil secundario en la Argentina democrática: Un recorrido posible por sus continuidades y reconfiguraciones. Provincia de Buenos Aires, 1983-2013 ». *Ultima década*, vol. 23, n° 42, 2015, p. 65-90.

padres desaparecidos, fusilados, caídos en enfrentamientos, presos, exiliados que no necesariamente se encuadran en la militancia del organismo de derechos humanos; y finalmente, quienes no han tenido padres víctimas de la dictadura pero que, sin embargo, sienten una pertenencia generacional desde la cual se manifiestan – son los “coetáneos” o los “hijos afiliativos”. (Basile 19)

Cette nouvelle organisation va populariser les *escraches* qui sont un type de manifestation pendant laquelle un groupe d'activistes se rend au domicile d'un criminel de la dictature qui n'a pas été condamné ou a bénéficié d'une amnistie comme l'ex-dictateur Jorge Videla. Le but de ce mode d'action qui conjugue acte politique et performance artistique (les manifestants utilisent le chant, la musique, le graffiti, le théâtre de rue) est de dénoncer publiquement et d'avertir le voisinage de la présence dans leur quartier d'un criminel afin d'obtenir une condamnation sociale à défaut d'une condamnation judiciaire. En effet, le contexte d'impunité des années 90 justifie, pour l'association, le recours à ce type d'actions comme le proclame leur slogan : « Si no hay justicia, hay escrache ». Impunité ne veut pas dire inaction de la population comme l'ont montré les grandes manifestations qui ont eu lieu en Argentine à l'occasion du vingtième anniversaire du coup d'état, en 1996. Des milliers d'Argentins ont défilé dans les rues des différentes villes du pays et en particulier à Buenos Aires où la manifestation s'est terminée sur la Plaza de Mayo aux cris de « Nunca más » et de slogans anti-militaires.

La révolte populaire des 19 et 20 décembre 2001 constitue le climax du rejet par la population argentine de la politique économique libérale héritée de la présidence Menem et qui avait provoqué un chômage massif et une paralysie de l'économie argentine au détriment des classes basse et moyenne. Cette révolte, qui a commencé par des pillages de supermarchés, est rapidement devenue une gigantesque manifestation de dizaines de milliers de personnes qui ont convergé vers la Plaza de Mayo où elles furent violemment réprimées par la police (des dizaines de morts sont à déplorer, surtout des jeunes). La majorité des manifestants était constituée de jeunes nés après 1970 et le sociologue argentin Daniel Feierstein remarque qu'ils recréent une filiation militante avec la partie disparue de la génération des parents dans leur mouvement de protestation contre la politique gouvernementale :

Los jóvenes que se enfrentaron a las fuerzas policiales y al Estado de sitio en la Plaza de Mayo durante las jornadas del 20 y 21 de diciembre [...] no dejaban de mencionar a cuanta cámara de televisión se les pusiera delante la herencia de “los 30000”. Así como una abstracción, “los 30000 desaparecidos”, pero esta vez como una abstracción muy distinta que la realizada por el discurso hegemónico, aquella que, sin necesariamente entender ni cómo ni por qué, igualaba a “los 30000” con una dinámica de lucha, de confrontación” (337).

Ces jeunes qui revendiquent l'héritage militant, combatif de la génération précédente, le font de façon affiliative : ils s'identifient à la lutte des jeunes des années 70 empreints d'idéaux d'égalité et d'espoir en une vie meilleure.

Au Chili, les mobilisations de la jeunesse vont reprendre de la force dans les années 80, en particulier à partir de 1983. Parmi ces jeunes qui ont grandi sous la dictature, les étudiants et élèves du secondaire deviennent des acteurs fondamentaux de la lutte contre le régime de Pinochet. En effet, en plus de revendications propres au monde de l'éducation, ils réclament le retour de la démocratie. Les historiens Gabriel Salazar Vergara et Julio Pinto définissent cette nouvelle génération de jeunes comme : « una “masa” anónima, pero con “alto” nivel educacional; con pocos “líderes nacionales”, pero muchos “monitores locales”; con organizaciones de dudosa representatividad, pero miles de “redes locales” de difícil identificación y represión, y con ninguna “ideología general reconocida”, pero potentes “expresiones culturales” por doquier » (234). Ces différentes caractéristiques les distinguent des jeunes de la fin des années 60 et début des années 70 largement engagés dans des organisations politiques comme le MIR.<sup>97</sup> L'engagement a changé de forme : il est moins hiérarchisé (l'organisation devient horizontale), plus disséminé et moins idéologisé ce qui s'avère beaucoup plus rassembleur. En effet, quantitativement, les jeunes des années 80 sont plus nombreux à se mobiliser que ne l'étaient leurs aînés. Selon les historiens, si l'engagement des jeunes des années 60 a été historicisé comme une « épopée politique nationale » (234), celui des jeunes des années 80 et 90 n'est vu que comme une sourde protestation locale contre la dictature. Or, Salazar et Pinto démontrent que ces jeunes ont réellement combattu la dictature souvent au prix de leurs études, de leur carrière, leurs familles et ont subi violemment la répression du régime (arrestations, tortures et exécutions). Mais cette lutte réelle qu'ils ont menée, les risques qu'ils ont pris pour leur combat n'a pas été reconnu à sa juste valeur et ils en ont souffert les conséquences non seulement pendant la dictature mais aussi après puisque des peines de prison ont encore été prononcées à leur encontre après 1990.

Pour de nombreux Chiliens de la génération des enfants de la dictature, cette mobilisation de la jeunesse pour la défense de ses intérêts et contre le régime de Pinochet peut être considérée comme la naissance de leur conscience citoyenne.<sup>98</sup> Pour ces jeunes qui ont

---

<sup>97</sup> Le MIR (*Movimiento de Izquierda Revolucionaria*) était une organisation politico-sociale marxiste-léniniste et guévariste chilienne d'extrême gauche, fondée en août 1965 comme organisation politico-militaire *guerrillera* sous la direction du médecin et homme politique, Miguel Enríquez. Le MIR a été très actif dans les années 60 et 70. A son apogée en 1973, il comptait 10 000 membres.

<sup>98</sup> Le documentaire *Actores secundarios* (2004) réalisé par Pachi Bustos et Jorge Leiva donne à voir le mouvement de cette génération en présentant de nombreuses images vidéo et de photos d'archives ainsi que des interviews de ceux qui ont participé à ce mouvement de contestation de la jeunesse dans les années 80 (disponible sur [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl)).



toujours connu la dictature, il s'agit du premier sursaut démocratique et de leur première participation active à la vie politique de leur pays. En 1983, le *Movimiento Juvenil Lautaro* (MJL) prend son indépendance du MAPU<sup>99</sup> car celui-ci refuse de radicaliser sa lutte contre la dictature. Salazar et Pinto remarque que le développement du MJL va se faire en parallèle de la déliquescence des organisations politiques traditionnelles. De nombreux jeunes vont participer à ce mouvement, sensibles à la nécessité de s'engager et de combattre la dictature – y compris par l'usage de la violence – non par croyance idéologique mais du fait de leur expérience vitale de la dictature. Cependant, comme le constatent Salazar et Pinto, ils reçurent très peu de soutien, y compris de la part d'organisations de gauche (le MAPU se désolidarisa d'eux quand il entra dans la Concertation), et furent même qualifiés de terroristes par la droite (254-255). La politique d'accords entre la Concertation et le régime, qui a dominé la transition chilienne, a marqué la fin des espoirs d'une partie de la jeunesse engagée des années 80 qui espérait un changement plus radical de leur société. Cependant, même s'ils ont eu l'impression de lutter en vain et d'être trahis par la classe politique, leur mobilisation constitue un héritage pour les jeunes des années 90. En effet, ceux-ci, notamment les étudiants, vont s'organiser en collectifs et vont reprendre le mode organisation interne (refus d'un chef au profit d'une démocratie participative) et d'action (piquets de grèves, barricades, cocktails molotov, cagoules) de leurs aînés (Salazar et Pinto 270). Un autre type d'organisation de la jeunesse voit le jour à la fin des années 80, il s'agit du phénomène des *barras bravas*, ces bandes de supporters de football dont l'engagement va au-delà du soutien à une équipe.<sup>100</sup>

Dans les romans de notre corpus, les jeunes concernés par ces mobilisations sont de jeunes adolescents qui souvent participent via l'activisme de leurs grands frères et sœurs. Pensons par exemple au protagoniste de *Space Invaders* (Nona Fernández) qui distribue des tracts du haut de son collège à la demande de son grand frère et finit par rejoindre la manifestation avec ses camarades sans trop savoir de quoi il s'agit mais porté par l'euphorie ambiante, il sent qu'il ne fait qu'un avec les autres jeunes : « Gritamos lo que se grita. No entendemos bien de qué se trata, pero lo hacemos. Aullamos un alarido que sale más allá de nuestras bocas, una consigna inventada y convocada por otros, pero hecha por nosotros » (48). La mobilisation étudiante n'empêchera pas le régime de Pinochet de faire voter une Loi

---

<sup>99</sup> Le MAPU (*Movimiento de Acción Popular Unitaria*) était un parti politique chilien de gauche, fondé le 19 mai 1969 par Rodrigo Ambrosio et qui, dès ses débuts, était très lié aux revendications paysannes et aux mouvements étudiants. Il est né d'une scission du Parti Démocrate-Chrétien (PDC) à cause d'un désaccord idéologique et politique sur la ligne du parti. Le MAPU se déclara ouvertement marxiste et intégra la coalition de partis de gauche connue sous le nom d'Unité Populaire qui conduisit au pouvoir le socialiste Salvador Allende en 1970.

<sup>100</sup> Sur ce sujet, voir Gabriel Salazar et Julio Pinto, *Historia contemporánea de Chile*, vol. 5, p. 272-275 et pour une analyse plus détaillée, consulter Marién Cifuentes Carbonetto y Juan Carlos Molina Carvajal, *La Garra Blanca: entre la supervivencia y la transgresión: la otra cara de la participación juvenil. Santiago de Chile, 1995-2000*, Mémoire de Sociologie, Universidad ARCIS, 2000.

Organique de l'Enseignement juste avant la fin officielle de la dictature. Cette loi, malgré les nombreuses critiques qu'elle a reçu de la part d'étudiants, de professeurs et même de membres de la Concertation, n'a quasiment pas été modifiée pendant 16 ans. Elle établit que le rôle de l'Etat se limite à celui d'entité régulatrice et protectrice en déléguant la responsabilité de l'éducation au secteur privé. Depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, on assiste à une série de mobilisations étudiantes au Chili. La première d'entre elles, connue sous le nom de *El Mochilazo*, a lieu en 2001 pour protester contre la situation du transport scolaire. Suivirent les grandes mobilisations de 2006 (*La Revolución Pingüina*<sup>101</sup>) et 2008 en faveur du droit à une éducation gratuite et de qualité pour tous ainsi que d'une intervention de l'Etat pour lutter contre les profits réalisés dans l'enseignement privé et donc contre la privatisation massive de l'enseignement secondaire et supérieur, héritée de la dictature. Le vote d'une nouvelle Loi de l'enseignement n'a pas suffi puisqu'en 2011 un nouveau mouvement de protestation éclate d'abord porté par les étudiants universitaires et du secondaire puis rejoints par une bonne partie de la population.<sup>102</sup> Il est considéré comme un des mouvements les plus importants depuis le retour de la démocratie et qui dépasse le domaine de l'éducation. Il fait partie d'un mouvement social majeur qui réclame des réformes du modèle économique et politique établi pendant la dictature qui a créé de fortes inégalités dans le pays. Les dernières mobilisations d'ampleur datent de 2019 pendant lesquelles le Chili était au bord de l'insurrection populaire à cause de la décision du gouvernement de Sébastien Piñera (2010-2014, 2018-) d'augmenter le prix du billet de métro. L'explosion de colère populaire qu'a déclenché cette décision est révélatrice du profond sentiment d'injustice ressenti par les Chiliens face aux inégalités croissantes dans leur société, symptomatiques de la persistance de l'héritage de la dictature au niveau économique, politique et social. Le gouvernement a fini par entendre cette colère et a organisé un referendum en 2020 pour demander aux Chiliens s'ils souhaitaient une nouvelle Constitution. Malgré la pandémie du coronavirus, la population est allée voter et a répondu oui à 78%. On peut espérer que la nouvelle Constitution, actuellement en rédaction, aide le Chili de se défaire du legs dictatorial. La première session de la Convention constituante s'est tenue en juillet 2021 inaugurant un processus de neuf mois (pouvant être prolongés de trois mois) durant lesquels ses membres devront se mettre d'accord et rédiger un nouveau texte constitutionnel.

Pour conclure, nous dirons que si les contextes historiques et les processus mémoriaux sont différents en Argentine et au Chili, les deux pays partagent l'expérience traumatique d'un

---

<sup>101</sup> En référence à la manière chilienne de nommer les élèves de primaire et du secondaire, à cause de l'uniforme scolaire chilien qui les fait ressembler à des pingouins (chemise blanche, veste bleu foncé, presque noire).

<sup>102</sup> Après deux mois de blocages, une enquête sérieuse d'opinion publique a quantifié l'appui que la mobilisation étudiante a reçu de la population, prouvant l'existence d'un solide soutien des Chiliens (presque 70%) aux principales revendications du mouvement (Centro de Estudios Públicos (4 de agosto de 2011). *Estudio Nacional Opinión Pública* N.º 64 Junio-Julio 2011).

régime militaire autoritaire et du terrorisme d'Etat qui les a durablement marqués. Mais, comme nous l'avons vu, l'héritage des auteurs de la génération des enfants de la dictature n'est pas seulement historique et social, il est aussi culturel et littéraire. Ainsi, nous allons voir dans quelle mesure l'hybridité générique est l'une des réactions possibles de cette génération à ces héritages constituant l'un des traits caractéristiques de sa production romanesque, même si comme le rappelle Hans Lauge Hansen : « el género de la novela es, [...], por antonomasia un género híbrido que, desde Cervantes en adelante, ha sabido dialogar con todos los géneros e integrar diferentes tipos de discursos sociales con finalidad estética » (« Formas » 85).

### 1.2.3. Troubles dans le genre romanesque

Nous paraphrasons délibérément le titre du fameux livre de Judith Butler, *Trouble dans le genre*, dans lequel la sociologue soutient que le genre est une construction sociale et non une catégorie naturelle. Le genre romanesque n'est évidemment pas une catégorie naturelle mais bien une construction philologique destinée à désigner les récits en prose racontant une histoire présentée comme relevant de l'invention (même si l'auteur recherche souvent un effet de réel) et qui diffère de l'épopée ou du conte (associé au merveilleux). Or, le roman n'a eu de cesse d'évoluer se voyant attribuer des adjectifs pour différencier ses différentes modalités : roman picaresque, réaliste, philosophique, psychologique, sentimental, existentialiste, nouveau roman, etc. C'est pourquoi, nous adhérons totalement à la position de Dominique Viart quand il affirme :

La question donc n'est pas celle du genre « roman » qui n'a pas à être conforté ou restauré, pas plus qu'il n'a à être détruit ou condamné. De fait, il ne correspond plus guère, dans les conceptions que l'on en peut avoir, à un genre bien identifiable. Mais cela n'importe que peu. Le roman a toujours débordé les incomplètes définitions que l'histoire a voulu en donner et c'est de ce déplacement même qu'il vit. (« Filiations » 134)

C'est cette liberté que peut s'octroyer le roman qui nous a poussé à nous intéresser aux productions romanesques de la génération des enfants de la dictature plutôt qu'à leurs œuvres théâtrales ou poétiques. Les œuvres de notre corpus se présentent toutes sous l'appellation roman mais, de quel type de roman parle-t-on ? Nous avons vu que la tentation d'appliquer la catégorie de roman autofictionnel était forte mais pas forcément justifiée pour notre corpus particulier. Comme le remarque très justement Ilse Logie dans son article sur l'autofiction dans la production post-dictatoriale récente en Argentine, les romans des enfants de la dictature « ofrecen la particularidad de que no denuncian ni reivindican, sino que muestran y cuestionan,

moviéndose en los márgenes de diferentes ejes genéricos como el del testimonio canónico o el de la novela autobiográfica clásica, sin estar por eso atados a las normas clásicas que determinas aquellos » (« Más allá » 87). La plupart joue donc avec les codes des différents types de roman soit par imitation (parodique ou non) soit en restant dans leurs marges floues. Ce que l'on pourrait qualifier de refus de s'inscrire de façon claire, évidente dans un genre d'écriture reflète une volonté explicite de faire bouger les lignes, de jouer avec les codes hérités du roman et ses différentes déclinaisons. Tout cela conduit à la création d'un roman que l'on pourrait qualifier d'hybride qui déborde « les incomplètes définitions que l'histoire a voulu en donner » (Viart « Filiations » 134). L'hybridation caractérise de plus en plus les romans de ce siècle et, en particulier ceux de la génération des enfants, dont les auteurs revendiquent ainsi leur liberté créatrice au niveau esthétique et formel. Cette liberté peut provoquer une indéfinition générique qui va conduire le lecteur à se questionner la nécessité des catégories, des séparations imposées dans le monde extrafictionnel. Pour Nona Fernández, il s'agit là d'une posture à la fois esthétique mais aussi éthique :

Me siento más cómoda en libros híbridos, sin clasificación posible, lejos de cualquier etiqueta, como son mis últimos textos que mezclan crónica, archivo, biografía. Estamos viviendo tiempos donde se nos impone la importancia de los límites en todos los aspectos, territorial, racial, social, político, de género, inventos para ejercer el control sobre nosotros. Desarrollar esta escritura híbrida ha comenzado a ser una postura no solo estética, sino ética. Por lo menos en el territorio de mis libros no hay muros ni fronteras.<sup>103</sup>

L'autrice chilienne propose de considérer l'espace romanesque, l'espace fictionnel comme un espace de liberté absolue dans lequel les limites génériques n'ont pas lieu d'être. Dans son roman *Space invaders*, l'autrice mène une narration en équilibre sur deux temporalités qui entremêle lettres enfantines, rêves délirants, récits de souvenirs d'enfance à la première personne du pluriel ou à la troisième du singulier. Ces multiples pistes ouvertes créent un suspense qui maintient l'attention du lecteur jusqu'à la fin. Le genre est questionné dès le titre du roman et de ses quatre chapitres : *Space Invaders* est le nom d'un très célèbre jeu vidéo des années 80 qui a connu un énorme succès populaire d'abord au Japon, son pays d'origine, puis aux Etats-Unis. Le principe de ce jeu est de détruire des vagues d'aliens au moyen d'un canon laser en se déplaçant horizontalement en bas de l'écran. L'élimination totale de ces derniers amène une nouvelle vague ennemie plus difficile, et ce indéfiniment. Le jeu ne se termine que lorsque le joueur perd, ce qui en fait le premier jeu sans fin. C'est pourquoi le dernier chapitre s'intitule « Game over », expression devenue classique qui indique au joueur d'un jeu vidéo

---

<sup>103</sup> Ana Fernández Abad, « De Nona Fernández a Mariana Enríquez : las escritoras que revolucionan las letras latinoamericanas », *El País*, 22/04/2020, consultable sur : <https://smoda.elpais.com/placeres/de-nona-fernandez-a-mariana-enriquez-las-escritoras-que-revolucionan-las-letras-latinoamericanas/>

qu'il a perdu la partie en cours. Ce chapitre est celui qui correspond au présent post-dictatorial alors que les trois chapitres précédents, dont l'action se situe pendant la dictature, s'intitulent respectivement « Primera vida », « Segunda vida » et « Tercera vida ». Le changement de temporalité dans le dernier chapitre peut amener à imaginer une lecture métaphorique selon laquelle le dictateur serait le joueur qui finit par perdre car il ne parvient pas à tuer tous les aliens ou opposants. Rappelons qu'en langue anglaise, le mot *alien* n'a pas le seul sens d'extraterrestre (comme en français) mais également celui d'étranger. Il en va de même en espagnol avec le mot *alienígena*. Ce mot peut servir à désigner une personne qui apparaît comme différente, qui est perçue comme n'appartenant pas, ou pas complètement, à un groupe. Les opposants ou subversifs, comme les nommaient les régimes dictatoriaux du Cône Sud, étaient littéralement considérés comme des corps étrangers représentant un danger pour la société et dont l'élimination était jugée nécessaire. On peut voir dans cette métaphore une certaine ironie, en comparant de façon caricaturale, le dictateur à un gamin accro à son jeu vidéo. Mais cette métaphore est aussi dérangeante pour le lecteur car si Pinochet est un joueur obsédé par son score, les aliens qu'il tue sont les milliers de Chiliens assassinés par son régime. Le jeu, activité de distraction par définition, qui plus est associé à l'univers de l'enfance, devient macabre. Parallèlement, une deuxième lecture métaphorique est possible : ce *game over* s'applique à la génération des enfants de la dictature. De fait, dans les trois premiers chapitres, on les voit jouer, rêver, croire, avoir peur, être amoureux, parler, aller à l'école, se raconter des histoires, s'écrire, vivre en somme. Or, le dernier chapitre, situé temporellement en octobre 1991 donc dans la post-dictature, commence par le récit funeste de la mort d'Estrella González, assassinée par son ex-mari.

El teniente Sazo se detiene frente a ella y la apunta con su arma de servicio. Hace un tiempo que están separados. Al teniente le cuesta asumir esta separación. Por eso sigue a su mujer, la acosa telefónicamente, la amenaza como se amenaza a un enemigo, a un alienígena o a un profesor comunista. Estrella, le grita. Nuestra joven compañera apenas alcanza a mirarlo cuando recibe dos balazos en el pecho, uno en la cabeza y un cuarto en la espalda. Como un marcianito se desarticula en luces coloradas. (69)

La post-dictature siffle la fin de la partie pour les enfants devenus adultes. Leurs espoirs d'adolescents déclenchés par leur participation à la vie politique d'un pays en cours de transition n'ont été finalement que des illusions. Le régime n'est pas tombé mais a négocié sa fin et le changement n'a pas été radical comme l'espéraient les jeunes mobilisés à la fin des années 80 et début des années 90 (voir 1.1.3.). Le dernier chapitre ne contient aucune scène de vie du groupe de jeunes que le lecteur a suivi tout au long du roman. Estrella meurt, Zúñiga rêve d'Estrella et de ses anciens camarades de classe et rêve d'une rencontre somnambule :

« estamos todos. Nos hemos dado cita aquí. Nos hemos despegado de nuestras sábanas y colchones repartidos por la ciudad para llegar puntuales. Como siempre, el sueño nos convoca » (73). Il semblerait que la vie adulte des enfants de la dictature n'est pas possible, comme si la génération précédente, après les avoir condamnés à grandir sous une dictature, les avoir réprimés quand ils protestaient, les condamnait désormais au silence. Salázar et Pinto, dans la partie qu'ils dédient à la génération des années 90, insistent sur ce silence politique qui aurait frappé la jeunesse chilienne et l'attribuent au sentiment de tromperie que ressentent les jeunes :

Era desencanto, sin duda, pero no consigo mismo. No hacía alusión a crisis de identidad. No implicaba arrepentimiento. Ni menos sensaciones de culpabilidad. Puede decirse que la juventud de los '80 no estaba, al comenzar los '90, ni histórica ni cívicamente "dañada", sino todo lo contrario. Porque no estaba dañada sino engañada, que no es lo mismo, pero es igual. (260)

Cette déception peut prendre une dimension mortifère dans certains récits des enfants de la dictature, comme l'a repérée Elsa Drucaroff dans son étude de la *nueva narrativa argentina*, qui la qualifie de motif thématique du filicide : « La mancha temática del filicidio aparece en el ámbito privado como deseo o actitud filicida de los padres, pero también como pulsión político social destructiva sobre la juventud » (331). Ce motif apparaît également dans deux autres œuvres de notre corpus : *Con el sol* et *Los topos*. Dans le roman de Néspolo, les deux figures parentales sont synonymes d'abandon et de mort : la mère abandonne ses enfants à un père distant et disparaît totalement de leurs vies, comme si elle était morte. Quant au père, il semble n'avoir jamais montré d'affection à ses deux fils et va même jusqu'à menacer avec une arme à feu son cadet. Dans *Los topos*, le protagoniste orphelin va projeter sur El Alemán son désir de filiation et ce personnage sadique et violent va devenir une figure paternelle mortifère puisqu'il maltraite (et tue ?) des travestis et finit par séquestrer le protagoniste.

Si la référence à l'univers du jeu vidéo est un moyen de plonger le lecteur dans l'atmosphère de la jeunesse des années 80 qui voit l'apparition des premiers jeux de ce nouveau genre, elle offre aussi des lectures métaphoriques riches de sens. Dans le récit de sa mort, Estrella est comparé à deux reprises à un des aliens du jeu vidéo qu'il faut impérativement tuer : la première fois parce qu'elle est pour son assassin comme un ennemi, un alien ou un professeur communiste (ici, la femme est incluse dans le groupe des opposants dans lequel l'ennemi prend plusieurs formes) ; la deuxième fois parce que, suite aux quatre coups de feu qu'elle reçoit, son corps se désarticule comme ceux des martiens du jeu.<sup>104</sup> Dans le premier cas, elle est comparée à un alien parce qu'elle s'oppose à un représentant de l'ancien régime dictatorial, un militaire :

---

<sup>104</sup> On trouve une description casi identique lorsque le narrateur parle du jeu vidéo plus tôt dans le récit : « El cuerpo del marcianito se desarticula en luces coloradas que desaparecen de la tele » (Fernández 49).

sa résistance, son refus de se soumettre, la place dans le groupe des ennemis pour ce jeune militaire éduqué dans un pays et au sein d'une institution qui divise la société en deux camps opposés et irréconciliables. Dans le second cas, elle ne semble plus représenter seulement l'opposant mais la jeunesse post-dictatoriale en général qui a grandi dans un pays qui l'a enfermée dans un temps qui semble circulaire tant les événements violents se répètent sans cesse (arrestations et tortures, personnes disparues, funérailles, corps retrouvés mutilés) rythmant le quotidien de ces jeunes adolescents : « el tiempo [...] nos entrampa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o escape » (Fernández 56). La fin de la dictature n'apparaît pas comme une rupture puisque la post-dictature est elle aussi marquée par la violence et la mort : les morts continuent et touchent même directement nos protagonistes qui, avant, en étaient seulement les proches dans le pire des cas ou les témoins indirects. Ce climat mortifère de la post-dictature apparaît également dans le roman de Lina Meruane, compatriote de Nona Fernández. *Cercada* est construit sur une trame circulaire qui commence et se termine par une scène où les personnages principaux de l'histoire (Lucía Camus, son père, les frères Hernández) sont réunis dans le but d'éliminer l'un d'entre eux. La présence d'une arme à feu est mentionnée à chaque fois mais la cible n'est pas clairement désignée puisque si les frères Manuel et Ramiro pourraient vouloir tuer le commandant Camus pour venger leur père assassiné, le père de Lucía pourrait tuer les deux frères pour protéger sa fille. Le récit laisse même imaginer que Lucía soit finalement le bourreau de tous ces hommes qui tentent de la manipuler pour arriver à leurs fins.

La question du genre du texte de Lina Meruane est loin d'être anodine car le récit ne se laisse pas facilement définir et semble jouer avec la compétence intertextuelle du lecteur. Au premier regard, *Cercada* présente autant la forme d'un roman que d'un recueil de poème ou d'une pièce de théâtre. La première page (cf. ci-après), loin d'apporter une réponse au lecteur sur le genre et le type de récit qu'il va lire, le laisse dans le doute.

i. puesta en escena

(Es necesario repetir esta secuencia hasta la perfección. Los movimientos deben ser exactos antes de comenzar.)

(Lucía. Ramiro. Manuel. ¿Listos?)

(¿Cámara? Corre...)

(Secuencia uno, plano uno, toma dos.)

(¡Acción!)

escena uno

Lucía toca el timbre.

Ramiro abre la puerta; se besan brevemente.

Ella deja su mochila sobre la silla y sale al balcón.

Enciende su cigarrillo. Se apoya en la baranda, el taco de su zapato golpea el muro con insistencia mientras frota sus manos en los muslos.

“¿Tienes frío? ¿Quiere un café?”

Lucía mueve la cabeza hacia ambos lados. Suelta una bocanada de humo. Su tacón continúa golpeando la muralla.  
(Enfocar ese movimiento). (Meruane 11-12)

Tout d'abord, le titre « puesta en escena » a une évidente portée métafictionnelle, selon nous, puisque le récit fictionnel est une mise en scène de personnages au sein d'une intrigue. Puis, les premières phrases sont entre parenthèses et au style direct : un personnage indéfini s'adresse à des personnages qu'ils désignent par leurs prénoms Lucía, Ramiro et Manuel. Le champ lexical du tournage cinématographique (« cámara », « corre... », « secuencia 1, plano1, toma 2 », « ¡acción! ») fait écho au titre du chapitre et semble indiquer que le lecteur assiste à une scène de tournage : il n'aurait donc entre les mains ni un recueil de poèmes, ni une pièce de théâtre, ni un roman mais un script cinématographique. Cette impression est confirmée par la suite du chapitre qui est constituée du récit de la retranscription des scènes une à quatre grâce à des phrases brèves et descriptives dans lesquelles on note une forte présence de verbes d'action : « Lucía toca el timbre. / Ramiro abre la puerta; se besan brevemente. / Ella deja su mochila sobre la silla y sale al balcón » (Meruane 11). Les interventions des personnages au style direct, cette fois-ci entre guillemets et sans verbe introducteur, interrompent la narration des actions de même que les ordres du réalisateur qui apparaissent entre parenthèses : « Enfocar ese movimiento », « Otra vez », « ¡Corten! » (Meruane 12-13). Cette énonciation donne un effet visuel au récit puisque le lecteur a l'impression d'assister à la scène : il est placé en situation de témoin des actions et des paroles des personnages sans la médiation d'un narrateur qui viendrait encadrer, présenter le faire et le dire des personnages. Un problème de définition générique se pose donc au lecteur : à quel genre se rattache l'œuvre qu'il a entre les mains ? En effet, en tant que lecteur, nous avons des attendus pour chaque genre puisqu'aux différents genres correspondent des énonciations particulières. Cette exigence de conformité, ce pacte avec le lecteur est ici malmené, voire rompu. Ferrada Alarcón souligne que, malgré un axe thématique capable d'articuler les séquences de la narration, la structure de l'œuvre de Meruane la fait osciller entre différents genres :

su estructura transita, desde un comienzo, por los límites de un guion, la novela, el relato breve, el monólogo. Se asume entonces que leemos un texto en que se funden, ambiguamente, las indicaciones de la puesta en escena de una película y la narración interior de su fracaso, consolidándose en el formato de una novela heterodiscursiva (184).

Certains mots utilisés par le chercheur chilien nous semblent particulièrement pertinents : il parle d'un texte qui se situe à la limite de différents genres et dans lequel se fondent de façon ambiguë plusieurs formes de narrations. Nous avons déjà évoqué cette idée de limite au sujet de l'écriture de Nona Fernández et elle nous semble tout à fait adaptée aux œuvres de notre



corpus en général. Il en va de même pour cette idée d'ambiguïté, de pacte ambigu de lecture que les œuvres de la génération des enfants développent. Le lecteur est forcé de se prêter à ce jeu : on lui refuse la linéarité d'un récit correspondant à un genre narratif familier et identifiable.

Dans la lignée des réflexions de Vincent Jouve sur les régimes de lecture,<sup>105</sup> on peut préciser que des romans comme ceux de Lina Meruane et Nona Fernández s'adressent davantage au lecteur *lectant* qu'au lecteur *lisant*. Selon les définitions du chercheur français, le lecteur *lisant* correspond à la part du lecteur piégé par l'illusion référentielle qui, s'il n'est pas naïf, choisit de s'investir pleinement dans le monde romanesque, allant jusqu'à s'identifier à telle ou telle figure (Jouve 77-91). Le lecteur *lectant*, quant à lui, est la part du lecteur qui n'oublie jamais que le texte est une construction (un double projet narratif et sémantique) et peut être dédoublé en « un *lectant jouant* (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier) et un *lectant interprétant* (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre) » (77-91). Le lecteur *lectant* participe donc activement à la construction de sens de l'œuvre par ses questionnements et sa réflexion.

Le jeu d'équilibriste entre les temporalités, les genres et les styles narratifs n'est pas l'apanage des auteurs chiliens de notre corpus comme le remarque le journaliste espagnol Javier Juárez au sujet de *El espíritu*.

Es una novela, pero no es una novela, es un extraño ejercicio de estilismo literario donde se combina la reflexión personal, la crónica periodística y la autobiografía. El resultado refleja la intención del autor de combinar géneros, de sobrepasar las reglas que etiquetan las obras según su naturaleza y se adentra en un terreno a veces desconcertante pero casi siempre lúcido e innovador.<sup>106</sup>

On retrouve la difficulté à définir génériquement les œuvres de la génération des enfants de la dictature, ici l'œuvre de Patricio Pron est définie par la contradiction : c'est un roman mais ce n'est pas un roman. Cette définition contradictoire est justifiée par le mélange des genres opéré par l'auteur dans son livre marquant ainsi sa volonté de ne pas respecter les règles de classification des œuvres selon leur genre. Autrement dit, Pron joue lui aussi à placer son récit aux limites de différents genres rendant difficile voire impossible l'attribution d'une étiquette définitive à son texte. L'utilisation du verbe « adentrar » nous paraît intéressante car il renvoie à l'idée d'aventure, d'exploration : l'écrivain s'aventure à l'intérieur de la fiction, explore ses marges et découvre de nouveaux horizons surprenants pour le lecteur. Là, à la frontière des genres narratifs, il crée un espace nouveau, plus libre qui lui permet de jouer avec les codes existants pour exprimer son message.

---

<sup>105</sup> Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris, PUF, 1998.

<sup>106</sup> Voir la critique de Javier Juárez dans *Anika entre libros*, consultable sur : <https://patriciopron.com/portfolio/el-espiritu-de-mis-padres-sigue-subiendo-en-la-lluvia/>

La chercheuse chilienne Franken Osorio constate, elle aussi, dans son analyse de la production littéraire chilienne récente, l'impossibilité de réduire ces œuvres à un seul genre :

Los relatos analizados no son posibles de insertar en la categoría genérica cerrada de los *Bildungsromane*, sino en una más abierta -relatos de formación- que dialoga con algunos elementos de este género discursivo, pero también con la autobiografía, las memorias, la picaresca, el melodrama, entre otros. (188, note 3)

Le travail sur les limites de chaque genre, le mélange entre eux crée un dialogue entre les différentes catégories génériques. L'idée de dialogue nous semble intéressante car cela réduit la distance entre les genres et suggère la possibilité d'un terrain d'entente, de mélange à la limite de chacun d'entre eux. Franken Osorio nomme un genre de roman dont nous n'avons pas encore parlé : le récit de formation. Selon elle, tant *Space Invaders* que *Formas* peuvent être qualifiés de récits de formation. En effet, le lecteur suit l'évolution d'un personnage – même si ce n'est pas de façon chronologique – depuis son enfance jusqu'à l'âge adulte. Le roman de Félix Bruzzone nous permet d'aller encore plus loin puisque l'Argentin procède non seulement à une réécriture parodique du roman de formation mais à une réécriture du roman initiatique et plus particulièrement du motif du voyage initiatique. Le roman initiatique partage des caractéristiques communes avec le roman de formation étant donné que les deux montrent la progression d'un personnage dans sa trajectoire vitale qui se termine par un changement positif du personnage. Dans les deux types de roman, le héros passe par une série d'épreuves qui vont lui permettre de mieux comprendre le monde qui l'entoure et de se comprendre lui-même. C'est ce schéma que l'on retrouve par exemple dans *Formas* d'Alejandro Zambra ou dans *El espíritu* de Patricio Pron. Les deux protagonistes, grâce aux différentes épreuves vécues (maladie, rupture amoureuse, confrontation avec les parents, etc.) vont accéder à une meilleure compréhension de leur histoire familiale ce qui leur apportera une certaine paix : le protagoniste de *El espíritu*, par exemple, va arrêter de se droguer à grands coups d'anxiolytiques et d'antidépresseurs.

Ce qui différencie le roman d'apprentissage du roman initiatique, c'est la finalité : l'identité profonde du personnage doit être modifiée à la fin du programme narratif. Si, comme nous allons le voir, *Los topos* ne peut être qualifié *stricto sensu* de roman d'initiation, son protagoniste vit bien un changement ontologique à la fin de son parcours fait d'épreuves et de mort symbolique. Le roman peut alors être lu comme une parodie de roman initiatique. Selon la chercheuse Simone Vierne, « si une œuvre littéraire peut être dite initiatique, il faudra qu'elle comporte une analogie structurale et symbolique suffisamment reconnaissable, précise et étroite » (*Rite* 5) avec l'initiation religieuse. Le symbolisme n'est pas absent de l'œuvre de Bruzzone qui ne prétend pas offrir un récit réaliste mais au contraire un récit dans lequel

l'imaginaire a toute sa place. Le choix d'un protagoniste-narrateur à moitié délirant pour qui les temporalités et les personnes se confondent pour raconter à la première personne sa vie en est, peut-être, l'exemple le plus flagrant. Le roman reprend le motif du voyage initiatique qui se traduit par une traversée de l'Argentine du nord vers le sud et vers l'intérieur des terres. La relation adultère de El Alemán avec le protagoniste peut également être lue comme une parodie du roman sentimental dans lequel l'amour triomphe toujours malgré les épreuves et les interdits. En effet, le roman termine sur l'image du couple face au lac et au coin du feu : « Estamos frente al lago. Junté leña, prendí un fuego y él ahora me acaricia a la luz de las llamas. Estoy bien, digo, lindo el lago, Alemán papá. Qué linda sos, dice él, no puedo pedir más » (Bruzzone 189). Nous parlons de parodie car il s'agit d'une relation imposée par la violence et la manipulation psychologique orchestrée par la perversité de El Alemán qui enlève et séquestre le protagoniste. Le lecteur qui n'est pas dupe de cela comprend que la fin du roman n'a rien d'une *happy end* rassurante, comme on en trouve dans ces romans à l'eau de rose, mais au contraire a tout d'une fin ouverte quelque peu angoissante pour l'avenir du personnage principal. Mais la parodie ne porte pas que sur la relation nocive entre le protagoniste et El Alemán. Comme nous l'avons déjà dit (cf. 1.1.3.), dans ce roman écrit par un enfant de disparus et dont le sujet est justement la quête des origines par un enfant de disparu, contrairement à ce à quoi le lecteur s'attend, le ton dominant dans les discours du protagoniste est donné par le recours à l'ironie et la parodie : « por eso mismo la novela es transgresiva, en la medida en que parte de ese balance histórico y de esa posición de denuncia, pero parodia los discursos sobre el pasado y desacraliza las alusiones al periodo » (Premat « Bruzzone » 225).

La majorité des romans de la génération des enfants de la dictature sont donc caractérisés par leur hybridité générique mais aussi marqués par une volonté narrative de raconter depuis le point de vue des héritiers. Ainsi, afin de revenir sur ces héritages, les auteurs de la génération des enfants vont très largement se tourner vers une narration à la première personne et une littérature à tendance autofictionnelle.

### 1.3. NO « DEJARSE HABLAR POR OTROS »<sup>107</sup>

A partir de son analyse du roman graphique *Maus* d'Art Spiegelman, Andreas Huyssen conclut que les générations postérieures au fait traumatique doivent créer leurs propres outils conceptuels et esthétiques pour le représenter et ne pas se conformer à la représentation imposée par la génération précédente. En somme, ils doivent créer leurs propres discours à partir de leurs vécus car « solo la multiplicidad de discursos garantiza una esfera pública de la memoria » (Huyssen 216). Et c'est bien ce que fait la génération des enfants dans le cône sud, en particulier, depuis le nouveau millénaire. Cette volonté de créer leurs propres discours, leurs propres façons de raconter le passé récent de leurs pays est visible non seulement dans la littérature mais aussi au cinéma. Le film d'Albertina Carri, *Los rubios* (2003), a marqué un tournant majeur dans la représentation de la famille militante par une fille de disparus. Ce film est considéré comme précurseur d'un changement de perspective sur le passé récent opéré par la génération des enfants tant par la critique – qui l'a amplement commenté<sup>108</sup> – que par les artistes eux-mêmes. La réalisatrice choisit de se mettre en scène deux fois dans son film : une actrice joue son rôle de fille de disparus et elle joue son rôle de réalisatrice. Le film la montre, accompagnée son équipe de tournage (tous de la même génération qu'elle), partir à la recherche d'explications sur le projet militant et la disparition de ses parents afin de comprendre par elle-même son histoire familiale traumatique. Elle a dû imposer sa façon d'envisager la mémoire du passé face à celle de la génération de ses parents, comme on le comprend au début du film, quand elle lit la lettre de refus de subventions de l'INCAA (Institut National de Cinéma et d'Arts Audiovisuels). Le projet de Carri n'est pas validé sous prétexte que le point de vue qu'elle souhaite adopter sur la vie de ses parents, reconnus par ceux de leur génération comme des intellectuels engagés dont il faut honorer la mémoire, ne s'appuie pas assez sur les témoignages et trop sur des procédés de fictionnalisation, ce à quoi la réalisatrice répond : « Ellos quieren hacer la película que necesitan. Y entiendo que la necesiten. Pero la puede hacer otro, no yo » (Carri dans Amado 73). En effet, *Los rubios* met en scène et confronte les représentations des deux générations, c'est pourquoi il est considéré comme un film qui traite des conséquences de

---

<sup>107</sup> Juan Terranova, « Sobre 76 de Félix Bruzzone », consultable sur : <http://lunesporlamadrugada.blogspot.com/2009/09/bruzzone-por-terranova.html>

<sup>108</sup> Pour en savoir plus sur le film de Carri et ceux de la génération des enfants, nous renvoyons le lecteur aux nombreux travaux qui y sont dédiés : Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2010 ; Ana Amado et Nora Domínguez, *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, 2004 ; Ana Amado, *La imagen justa. cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009 ; Elena López Riera, *Albertina Carri: el cine y la furia*. Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2009 ; Alejandra Oberti et Roberto Pittaluga, *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2006. Beatriz Sarlo dédie une partie de son livre *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* au cinéma de la génération des enfants et Cecilia González consacre un chapitre à l'analyse de *Los Rubios* dans *Figuras de la militancia*, p. 170-189.

la dictature : « presented memory as a construction, exposed that a generation sought to protect its “ownership of memory”, and presented this as an attitude that hinders active forms of intergenerational transmission » (Ros 41). S’il a été le premier, *Los rubios* n’a pas été le seul documentaire à la première personne : cette modalité d’expression semble séduire les membres de la génération des enfants de la dictature. Il a connu un véritable essor en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle qui a été commenté, notamment, par Pablo Piedras pour l’Argentine et Constanza Vergara Reyes pour le Chili.<sup>109</sup> Nous pouvons citer *Papá Iván* (2004) de María Inès Roqué, *M* (2007) de Nicolás Prividera ou *La guardería* (2016) de Virginia Croatto pour l’Argentine et *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló ou *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco pour le Chili.

Nous allons voir qu’en littérature aussi, la mémoire est présentée comme une construction, un travail en cours pour la génération des enfants de la dictature et que cela passe par le récit de soi, que celui-ci corresponde ou non à la vie réelle des auteurs. Cette ambiguïté quant au caractère véridique des récits proposés par cette génération nous amènera à nous intéresser au genre de l’autofiction. Enfin, nous verrons comment ce récit de soi se transforme en énonciation collective, porteuse de la voix d’une génération.

### 1.3.1. Récit de soi et travail de mémoire

Un trait caractéristique de notre génération d’auteurs est leur besoin de se raconter, de parler d’eux en tant qu’enfants de la dictature à travers des narrateurs qui agissent comme des sortes de doubles. María Angélica Franken Osorio précise très justement que, pour ce faire, ils n’ont pas recours au genre de l’autobiographie proprement dit : « aunque no son autobiografías o memorias propiamente tales, pertenecen a las denominadas literaturas del yo que problematizan las barreras permeables entre lo real y lo ficticio » (188). On ne peut mentionner ces « literaturas del yo » sans se référer au concept d’espace biographique développé par la chercheuse argentine Leonor Arfuch.<sup>110</sup> Elle rappelle dans son ouvrage *La vida narrada* (2018) qu’elle a orienté sa recherche, dès la fin des années 80, vers les innombrables narrations de nature diverse qui reflètent, dans cette époque de postmodernité une tendance générale à la subjectivation. Elle constate qu’aucun domaine ne semble épargné par cette tendance :

---

<sup>109</sup> Voir Constanza Vergara Reyes, *Documentales en primera persona en el Chile actual*, thèse de doctorat soutenue à l’Université Autonome de Barcelone, 2021 et Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

<sup>110</sup> Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Desde el auge creciente de los géneros canónicos – memorias, autobiografías, diarios íntimos, correspondencias – a sus diversas hibridaciones en los medios – *talk shows*, *reality shows*, docudrama– y también en la literatura, el cine y las artes visuales, donde el “documental subjetivo” y la autoficción dejaban una notoria impronta. Se sumaba a estas expresiones el famoso “retorno del sujeto” en las ciencias sociales, que atenuaban su pulsión cuantitativa para dar primacía a la voz y al relato vivencial de la experiencia, junto con el auge de la historia oral y un súbito interés en reconocidos académicos por escribir autobiografías más o menos intelectuales. Estaba también el afán por hacer públicos los archivos personales [...]. (Arfuch *La vida* 18)

Ainsi l’espace biographique, qui va au-delà des genres du discours, agit comme « una trama simbólica, epocal, un horizonte de inteligibilidad para el análisis de la subjetividad contemporánea » (Arfuch *La vida* 20). Il ne s’agit pas d’une expression pour désigner une compilation de genres et de formes autoréférentielles mais de lire cette tendance à la subjectivation comme l’expression d’une reconfiguration de la subjectivité contemporaine (Arfuch *La vida* 102). Au sein de cet espace biographique omniprésent, on observe alors un tournant subjectif qui va revaloriser la première personne comme point de vue et revendiquer la dimension subjective de tout récit et expérience : « contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el “giro lingüístico”, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo* » (Sarlo 22). On le voit, cette focalisation sur le sujet, cette importance de la première personne n’est pas une nouveauté propre à la génération des enfants de la dictature. Encore une fois, ils se retrouvent dans la position d’héritiers mais ne se contentent pas de reproduire, d’imiter ces changements de paradigmes mais de les réinterpréter à l’aune de leur subjectivité, de leur expérience d’enfant de la dictature.

En effet, les récits sont à la charge de narrateurs qui sont tous, comme leurs auteurs, de jeunes adultes qui vivent dans les sociétés argentine et chilienne du XXI<sup>e</sup> siècle – même s’il n’est pas possible d’établir une équivalence stricte entre l’auteur et le narrateur.<sup>111</sup> Le vécu de la dictature s’inscrit dans leurs parcours de formation – qu’ils soient enfant de disparus, de militants, de militaires ou de civils complices de la dictature – comme le montrent les souvenirs qu’ils partagent dans leurs récits à la première personne. Nous rejoignons Franken Osorio pour inscrire les romans de notre corpus dans la catégorie des récits de soi car tous présentent des narrateurs qui se racontent à la première personne, qui nous parlent d’eux et nous racontent leurs souvenirs d’enfance – ou la difficulté qu’ils ont à s’en souvenir. Citons, par exemple, le narrateur de *El espíritu* qui n’a conservé que des souvenirs partiels de son enfance ce qui l’empêche d’en avoir une compréhension satisfaisante. Si parfois les souvenirs ressurgissent par la simple présence du protagoniste dans la maison familiale, à d’autres moments c’est grâce

---

<sup>111</sup> Même si pour certains de nombreux points communs se dégagent, cf. 1.2.2.

aux autres personnages de la famille que l'on accède à une représentation plus complète, plus juste du passé familial. Par exemple, quand la sœur cadette reprend son frère aîné qui affirme que ça n'avait aucun sens que le père monte en premier dans la voiture puisqu'il devait attendre ses enfants pour les emmener à l'école : « no entiendo como no te acordás, me respondió. En esa época mataban a periodistas, les ponían bombas en los coches; él salía solo cada vez a encender el coche para asumir todo el riesgo él y protegernos. No puedo creer que no te acuerdes » (Pron 162).

Dans leurs récits qui reviennent sur leur enfance, ils font plonger le lecteur au cœur de leurs histoires familiales qui ont été marquées par la dictature en tant qu'évènement socio-politique d'ampleur générateur de traumatismes de la société civile. A travers les narrateurs qu'ils proposent, les auteurs de notre corpus reviennent sur le passé de leur pays et les conséquences qu'il a toujours sur le présent. Nous l'avons vu, les processus mémoriels et de justice sont toujours en cours dans les sociétés du Cône sud. Si, dans chacun des pays, un discours hégémonique est en place concernant le passé récent, une multitude de récits mémoriels coexistent ou s'affrontent. Ces mémoires secondaires, comme celles que proposent les narrateurs de nos romans viennent enrichir et complexifier le discours dominant. Les mémoires sont un objet de disputes, de conflits et de luttes comme le défend Elisabeth Jelin qui affirme :

En cualquier momento y lugar, es imposible encontrar una memoria, una visión y una interpretación únicas del pasado, compartidas por toda una sociedad. [...] siempre habrá otras historias, otras memorias e interpretaciones alternativas, en la resistencia, en el mundo privado, en las "catacumbas". [...] El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política. (*Los trabajos* 5-6)

Le deuxième point souligné par Franken Osorio est que ces narrations questionnent les barrières perméables entre le réel et le fictif. Comme nous l'avons dit plus tôt, les narrateurs peuvent présenter des points communs avec les auteurs laissant penser aux lecteurs qu'ils lisent une autofiction. En effet, ces récits semblent répondre au besoin de mettre des mots d'adultes sur leurs maux d'enfants, d'offrir un espace de mémoire à leurs souvenirs et leurs vécus qui, s'ils ne sont pas totalement fiables, existent bel et bien.<sup>112</sup> Ainsi, les enfants de la dictature revendiquent le droit de raconter leurs vécus qui viennent questionner la version officielle de l'histoire : « encontramos una escritura en la que reconocemos tanto un afán de hacer memoria, como una voluntad de dismantelar la idea de la "gran historia" » (Rojas « Profunda » 239). Ils ne se reconnaissent pas dans cette histoire écrite par les adultes de la génération précédente et

---

<sup>112</sup> Saavedra Galindo au sujet de *Formas* de Zambra affirme : « busca que se destaque la importancia de que lo que narra, aunque sean recuerdos de infancia, aunque la historia parta los recuerdos de un niño, poseen el mismo valor e importancia que los que, de esa época, pudieran tener los adultos » (99).

trouvent dans la littérature un espace de liberté. Et ce besoin d'écrire sur cette expérience qu'ils ne retrouvent pas dans l'histoire officielle peut durer plusieurs années chez certains auteurs de la génération des enfants, comme c'est le cas pour l'autrice Nona Fernández : « Comencé, sin plan, una investigación escritural sobre todo aquello que vivencié, que escuché, que vi, que no tuvo lugar en la Historia oficial. He estado en eso veinte años: en revelar y contar esas vivencias que se me cruzaron y sentí que merecían un espacio de memoria » (Fernández, 2020). Si pour les auteurs comme Nona Fernández, il peut s'agir d'un désir de remémorer et de partager cette expérience passée, pour les narrateurs de nos œuvres, le récit de leurs souvenirs liés à la dictature représente une contrainte, quelque chose que les circonstances les forcent à faire. Jelin souligne ce double déclencheur du travail de mémoire : « El acto de recordar presupone tener una experiencia pasada que se activa en el presente, por un deseo o un sufrimiento, unidos a veces a la intención de comunicarla » (*Los trabajos* 27). La maladie ou le décès d'un parent est un motif qui apparaît de façon récurrente dans les romans des enfants de la dictature : cet événement triste voire dramatique est souvent associé au motif du retour au pays, ou du moins à la maison familiale, qui agit alors « como disparador de una búsqueda sobre el pasado de los padres » (González *Figuras* 286). Nous pensons au narrateur de *Los Topos* qui, après le décès du dernier membre de sa famille proche, sa grand-mère, décide de squatter la maison familiale vendue plusieurs années avant et de la rénover clandestinement. Le narrateur de *El espíritu* revient en Argentine pour revoir son père hospitalisé dans un état grave et, logé chez sa mère (où il retrouve sa chambre d'adolescent), il replonge dans ses souvenirs d'enfance. On retrouve un schéma similaire dans *Soy un bravo piloto de la nueva China*, publié la même année (2011), qui raconte le retour d'un fils en Argentine pour accompagner sa mère malade d'un cancer dans ses derniers jours de vie. Là aussi, le retour dans la maison familiale est déclencheur de souvenirs : le narrateur, avec son frère et sa mère, va mener à bien un travail de réélaboration du passé familial (disparition du père, parents militants, etc.). On comprend à la fin du roman *Space Invaders* que Zúñiga, le protagoniste, s'est remémoré ses souvenirs avec ses copains d'école car l'une d'entre eux a été assassinée par son ex-conjoint militaire : c'est cet acte de violence qui est le déclencheur de la mémoire enfouie depuis l'enfance. Il peut également s'agir d'un bouleversement dans leur vie personnelle comme une rupture amoureuse. C'est le cas pour le protagoniste de *Formas* qui se souvient de son premier amour (amour d'enfance pendant la dictature avec une fille de militant communiste), souvenir déclenché par sa rupture avec sa femme Eme.

La plupart de ces narrateurs manifeste, initialement, peu d'intérêt pour leur histoire familiale et nationale, ce qui peut se traduire, pour certains, par un rejet de leur pays natal. Le narrateur de *El espíritu* n'a pas de mots assez durs pour décrire ou désigner l'Argentine : « de



un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser, el mío y el de mis hermanos » (Pron 19) ou « No volvía a ese país desde hacía ocho años, pero cuando el avión cayó en el aeropuerto y nos escupió a todos fuera, tuve la impresión de que hacía más tiempo que no estaba por allí » (Pron 23). L'utilisation de l'expression de l'obligation (*tener que*) montre que le narrateur considère que la nationalité argentine lui a été imposée par la génération précédente, nationalité dans laquelle il ne se reconnaît pas. L'exil volontaire qu'il a entrepris huit ans auparavant en est la preuve puisqu'il n'est pas revenu dans son pays d'origine pendant tout ce temps et, quand il y retourne enfin, c'est pour désigner l'Argentine avec le démonstratif dépréciatif « ese país » là où on s'attendrait à un article défini ou un possessif par exemple pour montrer l'attachement. On remarquera l'utilisation atypique des verbes *caer* et *escupir* pour décrire l'atterrissage de l'avion et la sortie des passagers. Ces deux verbes désignent des actions désagréables (la chute, l'expectoration) comme le sentiment qu'a le protagoniste-narrateur qui revient en Argentine contraint par la maladie de son père. Ce choix des verbes tomber et cracher attire l'attention du lecteur qui sait que les vols de la mort étaient pratiqués pendant la dictature pour se débarrasser des opposants. Les avions ont littéralement pu faire tomber des gens ou les recracher : ces pratiques d'élimination ne sont pas explicitement évoquées ici mais elles fonctionnent comme un arrière-plan que ces verbes viennent signaler. Le narrateur ira même jusqu'à se moquer d'une des figures les plus populaires d'Argentine, érigé au rang d'icône par certains, le footballeur Diego Maradona (Pron 24).

Dans le roman de Matías Néspolo, *Con el sol*, tous les jeunes personnages rêvent de quitter l'Argentine : « mandar todo al carajo y empezar de cero allá » (27), comme le dit le protagoniste. Ils ne sont pas encore partis, contrairement au narrateur de *El espíritu*, pour des raisons financières (c'est ce manque d'argent pour réaliser les projets qui sera à l'origine des aventures du protagoniste). Le narrateur de la première partie (narrateur à la troisième personne à focalisation sur Roberto Castiglione) partage la réflexion suivante avec le lecteur : « Ahora en cambio discuten sobre las variantes de la fuga. Sobre las posibles formas de escape y quien tiene el mejor plan. De qué huyen no viene al caso. Y el porqué de la evasión tampoco. [...] Pero si se plantearan abiertamente a qué responde esa necesidad, de donde surge, puede que no tuviesen una respuesta clara » (30). L'utilisation du champ lexical de la fuite (« la fuga », « escape », « huir », « la evasión ») qui est utilisé pour décrire leur envie de partir d'Argentine est significative de l'urgence de ce besoin et, en même temps, donne une représentation de leur pays comme d'une prison dans laquelle ils sont enfermés. La caractérisation du pays comme une prison, comme un centre de détention n'est pas une nouveauté dans la littérature argentine. Cette idée selon laquelle le camp déteint sur l'ensemble du territoire et que, par conséquent, toute maison, tout lieu peut devenir un lieu d'enfermement apparaît, par exemple, dans *Dos*

*veces junio* de Martin Kohan ou *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. Les jeunes personnages du roman de Néspolo se sentent prisonniers de ce pays et ne conçoivent une possibilité d'épanouissement qu'à l'extérieur de celui-ci. On retrouve ce sentiment dans le roman d'Alejandro Zambra : le personnage de Claudia a émigré aux Etats-Unis et ne revient au Chili que pour l'enterrement de son père avant de repartir dans le Vermont poursuivre sa vie. Ce personnage ne donne pas vraiment d'explications sur les raisons de ce qui s'apparente à un exil mais il est présenté comme une nécessité pour vivre « sa » vie.

Cependant, « la voz del narrador es la respuesta a una exigencia que lo excede : la de tener que contar la historia » (Rojas « Profunda » 235). Pour ce faire, les narrateurs ne vont pas se documenter dans les livres d'histoire mais faire appel à leurs souvenirs, aux récits et souvenirs de leurs proches voire aux documents que ceux-ci ont rassemblés, comme dans le cas du narrateur de *El espíritu* dont le père, journaliste, a rassemblé des informations concernant les meurtres d'un frère et une sœur (l'un dans le présent et l'autre pendant la dictature). Le narrateur de *Formas* fait témoigner Claudia, son amour d'enfance, pour comprendre ses souvenirs et celui de *Con el sol* va réclamer des réponses à son père qu'il obtiendra seulement en partie. La critique et universitaire chilienne Patricia Espinosa affirme dans une interview sur la littérature actuelle dans son pays : « La literatura se vuelve un lugar de memoria, particularmente la narrativa ». <sup>113</sup> Et nous ajouterions : particulièrement pour la génération des enfants de la dictature qui font, très souvent, le choix de mettre en scène des protagonistes narrateurs qui ont, comme eux, grandi sous la dictature. Le roman serait un lieu de mémoire qui permettrait un retour vers le passé depuis une autre perspective, celle de la génération des enfants, et surtout pourrait créer un espace de dialogue possible. Un dialogue entre la vie privée et publique, l'intimité des personnages et l'histoire du pays mais aussi dialogue entre générations sur ce passé qui a été en grande partie partiellement transmis (comme nous avons pu le voir précédemment avec la politique mémorielle chilienne basée sur le consensus).

Le concept de *lieu de mémoire* a été défini en 1984 par l'historien français Pierre Nora comme étant « d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle, parce qu'elle l'ignore » (24). Selon lui, notre siècle a vu la disparition des milieux de mémoire (sociétés-mémoires, idéologies-mémoires) ce qu'il met en relation avec la fin de l'adéquation de l'histoire et de la mémoire. Après avoir longuement différencié la mémoire et l'histoire, <sup>114</sup> il précise que ces lieux de mémoire sont

---

<sup>113</sup> Consuelo Olguín, « Patricia Espinosa: “Los narradores chilenos están pegados en la autoficción” », 02/10/2018, consultable sur : [www.fundacionlafuente.cl/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-estan-pegados-en-la-autoficcion/](http://www.fundacionlafuente.cl/patricia-espinosa-los-narradores-chilenos-estan-pegados-en-la-autoficcion/)

<sup>114</sup> « La mémoire est un phénomène toujours actuel, un lien vécu au présent éternel ; l'histoire, une représentation du passé » (Nora 19).

lieux dans les trois sens du mot : « matériel, symbolique et fonctionnel, mais simultanément, à des degrés seulement divers » (Nora 34). Si dans un premier temps sa définition peut sembler assez restrictive quant à la possibilité d'application du concept, il dit lui-même par la suite que cette notion peut être plus ouverte qu'elle n'en a l'air<sup>115</sup> et propose des exemples en développant sa définition des lieux de mémoire :

Lieux mixtes, hybrides et mutants, intimement noués de vie et de mort, de temps et d'éternité ; dans une spirale du collectif et de l'individuel, du prosaïque et du sacré, de l'immuable et du mobile. [...] Car s'il est vrai que la raison fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état des choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, [...] que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. (Nora 34)

C'est la nature ouverte de cette définition qui a fait le succès du concept de Pierre Nora qui déplore son « étrange destinée »<sup>116</sup> car il a été rattrapé par la commémoration qu'il critiquait. Il faut souligner que dans les exemples de lieux de mémoire qu'il propose, Nora présente certains romans (auto)biographiques comme des lieux de mémoire quand (et seulement si) « ils compliquent le simple exercice de la mémoire d'un jeu d'interrogation sur la mémoire elle-même » (38-39). Nous allons pouvoir constater que les romans de notre corpus pratiquent effectivement ce jeu et que, s'ils ne constituent pas à strictement parler des *lieux de mémoire*, ils créent des espaces de questionnement, de réflexion, de critique, de débat.

Cette tendance des romans chiliens actuels à raconter l'enfance sous la dictature qu'a remarqué Espinosa répond, selon nous, à un besoin de mémoire. Et comme le rappelle très justement Pierre Nora « le besoin de mémoire est un besoin d'histoire » (25). La génération des enfants de la dictature ressent effectivement ce besoin d'histoire car de nombreuses questions restent sans réponse sur le passé récent de leur pays. Cela se vérifie davantage au Chili mais, nous l'avons vu, en Argentine aussi certains aspects du passé récent ont été occultés, dissimulés. Les narrateurs ne racontent pas d'événements majeurs de l'Histoire du point de vue d'un enfant mais leur histoire ou, du moins, la tentative de récupérer leur histoire. De fait, ce que ces romans nous donnent à voir ce n'est pas seulement le résultat de la remémoration de leurs souvenirs, de leur quête de réponses aux questions sans réponse qu'ils traînent depuis l'enfance. Ce qui constitue le cœur de chacun de ces romans, c'est le chemin qui mène à ce résultat, à ces

---

<sup>115</sup> « Il est cependant clair que certains, qui n'entrent pas dans la stricte définition, peuvent y prétendre et qu'inversement, beaucoup, et même la plupart de ceux qui en font partie par principe doivent, en fait, en être exclus » (Nora 37).

<sup>116</sup> « Etrange destinée de ces Lieux de mémoire : ils se sont voulus, par leur démarche, leur méthode et leur titre même, une histoire de type contre-commémoratif, mais la commémoration les a rattrapés. » (Nora 1).

réponses ; c'est comment retrouver une mémoire de ce passé, comment se situer par rapport à cette mémoire ; c'est, tout compte fait, le travail de mémoire.

Ce concept de travail de mémoire est emprunté à la psychanalyse comme le rappelle Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. C'est le travail mené conjointement par le patient et son analyste qui va permettre d'arriver à une remémoration productive (c'est-à-dire qui permet au patient de mieux vivre son présent et son futur en intégrant l'événement traumatique) et ne pas maintenir l'analysant dans une compulsion de répétition du trauma qui le retient dans le passé.

Arrêtons-nous pour l'instant à ce double maniement des résistances par le patient et son analyste, auquel Freud donne le nom de *Durcharbeiten*, de *working through*, comme on l'a traduit en anglais, de « perlaboration », comme on l'a traduit en français [...]. Le mot important est ici celui de travail – ou plutôt de « travailler » - qui souligne non seulement le caractère dynamique du processus entier, mais la collaboration de l'analysant à son travail. [...] Travail est ainsi le mot plusieurs fois répété, et symétriquement opposé à compulsion : travail de remémoration contre compulsion de répétition (Ricoeur, *Mémoire*, 85).

La mémoire en tant qu'acte de remémoration n'est pas un acte passif et implique l'investissement de celui qui se souvient, des efforts, un travail donc. On peut l'observer dans les œuvres de notre corpus dans lesquelles les narrateurs-protagonistes sont en souffrance lors de ce travail de mémoire. Le narrateur de *Con el sol*, en plus d'être menacé avec une arme à feu par son propre père, va être poursuivi et donc courir un danger réel jusqu'à ce qu'il s'enfuit à l'étranger. Le narrateur de *El espíritu* tombe malade au début de son séjour dans la maison familiale comme si la résurgence des souvenirs était trop violente. Lucía Camus, la protagoniste de *Cercada* se retrouve au milieu d'un échange armé à l'issue incertaine entre son père et ses amants quand elle commence à comprendre que le passé de son pays ne correspond pas qu'au discours paranoïaque et sécuritaire du commandant Camus.

Un dernier point qui justifie l'association entre récit de soi et travail de mémoire que nous avons opérée dans cette partie : le lien existant entre la problématique de la mémoire et celle de l'identité, tant collective que personnelle. Ce croisement entre ces deux problématiques majeures pour l'être humain est rappelé, entre autres, par le philosophe français Paul Ricoeur, l'historien américain John R. Gillis ou la sociologue argentine Elizabeth Jelin. En effet, selon Ricoeur « il faut nommer comme première cause de la fragilité de l'identité son rapport difficile au temps ; difficulté primaire qui justifie précisément le recours à la mémoire, en tant que composante temporelle de l'identité, en conjonction avec l'évaluation du présent et la projection du futur » (*Mémoire* 98). C'est seulement grâce à la mémoire que je peux me souvenir de celui que j'étais et que je peux éprouver le sentiment de rester le même ou de changer à travers le temps. Plus élémentairement, c'est la mémoire qui permet un sentiment de permanence tout au

long du temps et de l'espace et en particulier sa fonction narrative (cf. Ricoeur, Jelin). C'est à partir de la mise en récit de mon passé personnel, familial, national, communautaire que je construis mon identité. Cependant, Gillis rappelle que les identités et les mémoires ne sont pas des objets (« material objects »), ne sont pas seulement des choses auxquelles on pense mais des choses avec lesquelles on pense, des concepts qui ne peuvent se penser en dehors de nos politiques, de nos relations sociales et de nos histoires.<sup>117</sup>

Si nous avons choisi de mettre en relation « récit de soi » et « travail de mémoire », c'est parce que les auteurs de la génération des enfants de la dictature mettent en scène des protagonistes-narrateurs qui effectuent ce travail de mémoire à travers le récit de leurs vies actuelles et passées (leurs présents d'adultes dans les sociétés démocratiques chilienne et argentine et leurs passés d'enfants sous la dictature). Selon Martínez Rubio, cette recherche du passé par un je-enquêteur raconté par un je-narrateur constitue : « el despliegue de una ética del “yo” a través de la escritura, la aventura gira alrededor del “yo”, la realidad se conforma a través del discurso del “yo” y el sentido ideológico de la forma a través del discurso del “yo” y el sentido ideológico del texto se desprende de la experiencia relatado del “yo” » (79). De surcroît, dans de nombreux romans, le narrateur ressemble, plus ou moins, à l'auteur ce qui nous invite à nous interroger sur l'identité de ce « je » (de ces « je ») et nous poser la question du recours au genre de l'autofiction par les auteurs de la génération des enfants de la dictature.

### 1.3.2. Le mirage de l'autofiction

Dans l'épilogue de son roman *El espíritu*, voici comment Patricio Pron définit son récit :

Aunque los hechos narrados en este libro son principalmente verdaderos, algunos son producto de las necesidades del relato de ficción, cuyas reglas son diferentes de las de géneros como el testimonio y la autobiografía; en este sentido me gustaría mencionar aquí lo que dijera en cierta ocasión el escritor español Antonio Muñoz Molina, a modo de recordatorio y de advertencia: “Una gota de ficción tiñe todo de ficción”. (198)

Le choix que fait Pron de rappeler la citation de Muñoz Molina nous semble particulièrement significatif. En effet, cela invite le lecteur à reconsidérer l'importance de la part de véracité et d'autobiographie contenue dans l'histoire racontée. L'auteur semble ainsi affirmer qu'à partir

---

<sup>117</sup> « Identities and memories are not things we think *about*, but things we think *with*. As such they have no existence beyond our politics, our social relations, and our histories. We must take responsibility for their uses and abuses, recognizing that every assertion of identity involves a choice that affects not just ourselves but others » (Gillis 5).

du moment où la fiction entre dans la composition du récit alors l'ensemble est contaminé par la fiction. Remarquons que sur la couverture de l'édition dont nous disposons le sous-titre « una novela » apparaît comme pour insister sur le caractère fictionnel de ce récit.

Des narrateurs semblant être des doubles des auteurs, des éléments biographiques clairement identifiables dans certains romans, un recours de la part de la critique toujours plus important à cette catégorie, tout cela nous a conduit inévitablement à nous poser la question de l'inscription de notre corpus au genre de l'autofiction (s'il s'agit bien d'un genre...). Selon nous, les romans de notre corpus ne peuvent pas être définis comme des récits autofictionnels car ce concept est trop réducteur et ne permet pas de rendre compte de la diversité des pratiques à l'œuvre dans ces narrations de soi. C'est pourquoi, nous ne nous servons pas de cette catégorie de façon systématique mais nous reconnaissons que certains romans du corpus présentent des traits autofictionnels (nous y reviendrons). En outre, la catégorie de l'autofiction ne nous semble pas avoir été définie de façon satisfaisante : comme nous allons le constater, en effectuant un rapide tour d'horizon des principaux théoriciens de la question, derrière le terme autofiction se cache un grand nombre de définitions parfois contradictoires.

Tout d'abord, si l'on revient à l'origine de ce mot, « autofiction » est un néologisme inventé en 1977 par l'auteur Serge Doubrovsky dans le « prière d'insérer » qu'il écrit pour introduire son roman *Fils* (cf. la quatrième de couverture) :

Autobiographie ? Non. C'est un privilège réservé aux importants de ce monde au soir de leur vie et dans un beau style ; fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman ; traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fils* des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature ; *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofiction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.

Nous renvoyons au travail de Philippe Gasparini pour une analyse fine et critique de ce petit texte de Doubrovsky désormais érigé en manifeste de l'autofiction (Gasparini 15-31). Nous reprendrons seulement ici quelques-unes de ses conclusions. Doubrovsky assigne à l'autofiction deux traits strictement autobiographiques : l'homonymat auteur/héros/narrateur et la garantie de raconter une histoire authentique, vraie. Ce faisant, il prétend remplir une des deux cases laissées vides par Lejeune dans son tableau du pacte autobiographique (28) soit celle qui fait correspondre le pacte romanesque avec la correspondance de nom entre l'auteur et le personnage. Lejeune prend en compte, dans les années qui suivent la publication de *Fils*, cette innovation de Doubrovsky mais dans le sens où elle inviterait à une redéfinition du roman autobiographique. De plus, la confession de Doubrovsky d'avoir inventé des parties prétendues vraies de son autofiction trahit, selon Lejeune, la confiance établie avec le lecteur en rompant

le pacte de lecture. Celui-ci accorde cependant une légitimité au terme autofiction si le lecteur « envisage une narration apparemment autobiographique comme une fiction »<sup>118</sup> et pour cela il faut « qu'il perçoive l'histoire comme impossible » et non comme des faits « strictement réels » comme le souhaite Doubrovsky.

Dans *Autofiction* (2008), Gasparini a le mérite de resituer l'apparition le mot autofiction dans son contexte, c'est-à-dire celui des années 70, un contexte de méfiance généralisée envers l'autobiographie auquel participent les auteurs, les éditeurs et les critiques.<sup>119</sup> Ainsi de Paul de Man qui remet en question le genre de l'autobiographie, selon lui impossible à définir, préférant parler de moment autobiographique potentiellement présent dans n'importe quel texte fictionnel : « la autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto » (114). Or, comme Gasparini le souligne :

Quand un mot est tabou, les usagers de la langue ont différentes solutions pour nommer ce qu'il désigne : utiliser un autre mot dont ils détournent le sens, importer un équivalent étranger, forger un nouveau mot, élaborer une périphrase. « Autofiction » relève des trois premiers procédés. En effet, d'une part, il se substitue à « autobiographie », par antiphrase ; d'autre part, il insinue une origine, ou une parenté, anglo-américaine ; enfin, il est plus maniable et assimilable qu'un mot chargé de grec, un mot-valise ou une périphrase. (18)

Ce nouveau mot pose deux problèmes principaux : tout d'abord, il correspondrait à un effet de mode que plusieurs critiques vont dénoncer et ensuite il se base sur un terme polysémique, celui de fiction.<sup>120</sup> En quoi ce terme peut-il entraîner une confusion sémantique ? Le mot « fiction » peut désigner « tantôt, au sens commun, l'allégation de faits imaginaires, tantôt, selon une acception récente et spacieuse, un récit à prétention littéraire » (Gasparini 296). C'est dans ce second sens que Doubrovsky défend l'utilisation de ce mot dans la construction de son néologisme en s'appuyant que la racine latine *ingere* « façonner, fabriquer, modeler ». Or, comme le rappelle Gasparini, en s'appuyant sur l'usage du mot fiction à travers les siècles et les définitions des dictionnaires de référence (51-52), en français « fiction » a toujours été synonyme de fable, d'invention, de création de l'imagination voire de mensonge et a pour antonyme la réalité. Cette acception de « fiction » comme « récit à prétention littéraire » est à

---

<sup>118</sup> Lejeune, Philippe. *Moi aussi*. Paris, Seuil, 1986, 65.

<sup>119</sup> Exception faite de Philippe Lejeune qui dès 1971 avec *L'autobiographie en France* et surtout à partir de 1975, avec *Le pacte autobiographique*, tente de redonner à ce genre ses lettres de noblesse et de montrer en quoi espace biographique et espace romanesque sont complémentaires.

<sup>120</sup> Le terme fiction et ce qu'il recouvre a été très largement discuté. Dans le domaine de la narratologie et de la philosophie du langage, on peut citer, entre autres, Gérard Genette (*Fiction et diction*, 1991), John Searle (*Expression and Meaning*, 1979), Jean-Marie Schaeffer (*Pourquoi la fiction ?*, 1999), Dorrit Cohn (*Le propre de la fiction*, 1999). Des philosophes comme Paul Ricoeur ou Jacques Rancière et des historiens comme Hayden White se sont aussi intéressés à la question du lien entre fiction et narration.

chercher outre-Atlantique où dans les années 60, les auteurs développant de nouvelles formes de narration antimimétique décidèrent d'employer le terme *fiction* au lieu du traditionnel *novel*. La catégorie antonyme se développa également : la *nonfiction* (cf. *In cold blood* de Truman Capote) avec le nouveau journalisme. Sachant que Doubrovsky vivait et travaillait aux Etats-Unis, peut-être a-t-il été influencé par cette définition du terme de fiction au moment de créer son néologisme.

La conséquence de cette polysémie est que tous ceux qui veulent utiliser ce terme vont proposer leur définition et, suivant s'ils entendent fiction comme synonyme de récit ou antonyme de réalité, les définitions vont être très différentes voire complètement opposées. Cette multiplication des définitions pour un seul terme ne peut qu'engendrer de la confusion à l'heure de recourir à cette terminologie. En voici un exemple. Doubrovsky précise en 1988 sa définition de l'autofiction pour laquelle il conserve l'acception du terme fiction en tant que récit littéraire : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique, mais dans la production du texte » (77). Il y insiste sur l'importance de la psychanalyse dans le processus d'écriture et procède à un glissement qui vient encore ajouter de la confusion : le récit ne porte plus sur des « faits strictement réels » (donc potentiellement vérifiables par le lecteur) mais sur le moi de l'auteur, révélé dans sa vérité par la cure analytique (hautement invérifiable). Pour sa part, Vincent Colonna, le premier à présenter une thèse sur l'autofiction<sup>121</sup> en France et à tenter de l'analyser en suivant une méthodologie scientifique, définit l'autofiction comme « une œuvre littéraire par laquelle l'écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle » (34). On voit bien dans cette définition que Colonna, contrairement à Doubrovsky mais dans la lignée de Lejeune, prend le mot fiction dans la première acception que nous avons proposée : allégation de faits imaginaires, fable, invention. L'autofiction devient une « fictionnalisation de soi », une projection de l'auteur dans des situations imaginaires. Il donne donc un nouveau sens, une nouvelle définition à un mot déjà existant et déjà défini par son inventeur ce qui ne fait qu'« ajouter de la confusion à l'ambiguïté » (Gasparini 113). Certes, le mot autofiction avait déjà été réutilisé et son sens modifié mais la thèse de Colonna va devenir une référence en la matière ce qui va maintenir dans le paysage critique et littéraire français la présence d'au moins ces deux définitions légitimes opposées.

Dans les différentes tentatives de définir l'autofiction, d'en dégager les caractéristiques essentielles, un point d'achoppement va rapidement apparaître : l'homonymat entre héros,

---

<sup>121</sup> Vincent Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette, EHESS, 1989, inédite, disponible in extenso sur le site <https://tel.ccsd.cnrs.fr/documents/archives>



narrateur et auteur. Si pour certains, il s'agit d'une condition *sine qua non* pour déterminer si un texte est autofictionnel (cf. Doubrovsky, Lecarme, Darrieussecq,<sup>122</sup> Gasparini), pour d'autres, ce n'est qu'une possibilité parmi d'autres procédés d'identification. Il serait possible de se contenter d'une identification ambiguë, implicite grâce à des éléments biographiques reconnaissables par le lecteur par exemple.<sup>123</sup> Or, selon Gasparini, si ce critère est éliminé, « il devient impossible de distinguer l'autofiction du roman autobiographique ; l'emploi du néologisme n'a plus d'autre justification que la mode, le snobisme ou l'usage » (237-238). Déjà, quand Doubrovsky affirmait que l'autofiction n'est « ni autobiographie ni roman » (Doubrovsky, « Autobiographie », 74), Gasparini faisait remarquer dans *Est-il je ?* (2004) que le roman autobiographique correspond à « un phénomène positif de double réception, à la fois autobiographique et romanesque » (47). Si les deux points présentés par Doubrovsky comme permettant de différencier strictement l'autofiction du roman autobiographique viennent à disparaître, qu'advient-il de ce « nouveau » genre ?

On a souvent reproché une utilisation abusive du terme autofiction qui ne serait due qu'à un effet de mode. Quand on voit le succès que le concept a eu et son utilisation récurrente pour désigner des œuvres très différentes, on peut effectivement se demander si le monde de l'édition n'a pas effectivement cédé à une mode. On retrouve ce reproche chez Gasparini, bien sûr, qui dénonce l'oubli d'une notion déjà existante et opérante par les critiques leur reprochant finalement de céder à l'attrait de la nouveauté :

la notion de roman autobiographique semble avoir été chassé par le concept d'autofiction. Tout s'est passé comme si l'apparente nouveauté du concept doubrovskien avait frappé le milieu littéraire d'une amnésie collective. De l'ancienneté du phénomène, de son inscription massive dans l'histoire de la littérature baroque, romantique, réaliste, moderniste, de sa diffusion en Amérique, au Japon, en Afrique, on n'a retenu que quelques textes de Loti, Colette, Céline Genet, Aragon, Roth, préfigurant le genre apparu, comme par magie, dans les années quatre-vingt. On a feint de croire que le mot avait fait naître et proliférer la chose. (236)

Si pour Gasparini, finalement, « autofiction ne signifiera ni plus ni moins que roman autobiographique contemporain » (313) pour le critique espagnol Manuel Alberca, il existe des différences très claires avec le roman autobiographique. C'est pourquoi il invite à la prudence

---

<sup>122</sup> « diría que la autoficción es una narración en primera persona, que se presenta como ficticia (a menudo se hallara la palabra novela en la cubierta), pero en la que el autor aparece homodiegeticamente con su nombre propio y cuya verosimilitud se basa en múltiples “efectos de vida” » (Darrieussecq dans Casas 66).

<sup>123</sup> Signalons la réflexion de Manuel Alberca qui ne se contente pas de ces éléments reconnaissables mais réclame une stratégie narrative d'autoreprésentation ambiguë pour attribuer le terme d'autofiction à une œuvre : « No basta, por tanto, con reconocer elementos biográficos en el relato para considerarlo una autoficción o identificar a los personajes novelescos con su autor, sino una estrategia para auto-representarse de manera ambigua » (Alberca 146).

et à se méfier d'un usage exagéré du terme autofiction sous prétexte que roman autobiographique ne ferait pas assez moderne :

las diferencias entre el estatuto narrativo de la novela autobiográfica y de la autoficción son inequívocas, al menos en teoría, por lo que identificarlas sin más o renunciar a sus diferencias, además de resultar confuso, supone una claudicación al uso descuidado e impreciso del término autoficción, con que algunos críticos lo utilizan por la pura y simple razón de parecerles más moderno que el de novela autobiográfica (149).

C'est ce que dénonçait aussi Gasparini, en 2008, quand il reprochait au critique français Gérard Genette de récupérer le néologisme pour ne pas employer les expressions roman personnel et roman autobiographique déjà existantes. On peut observer une attitude similaire chez Jacques Lecarme qui appelle de ses vœux la disparition du roman autobiographique et voit en l'autofiction un « renouvellement » de l'autobiographie classique.<sup>124</sup> Il ne définit pas l'autofiction comme un genre mais comme une appellation qui permet de désigner des textes à la première personne désireux de brouiller les frontières entre roman et autobiographie.

Qu'il s'agisse de céder à une mode du milieu littéraire et universitaire ou de vouloir utiliser cette catégorie afin d'analyser une œuvre ou un corpus, nous avons pu remarquer que, souvent les critiques et chercheurs qui utilisent ce terme le nuance, le précise voire lui substitue un autre mot ou expression pour échapper à son ambiguïté définitoire. Vincent Colonna, dans un essai de 2004, *Autofiction et Autres Mythomanies littéraires*, va tenter de préciser cette notion en la subdivisant en quatre « postures » autofictionnelles : autofiction fantastique ou autofabulation, autofiction biographique (qui serait le nouveau nom du roman autobiographique ou roman personnel), autofiction spéculaire (reflet de l'auteur ou du livre dans le livre) et autofiction intrusive (métalepse de l'auteur). Son directeur de thèse différencie, dans *Fiction et Diction*, les « vraies autofictions » qui correspondent à la définition que Colonna a proposé dans sa thèse des fausses autofictions : « Je parle ici des *vraies* autofictions – dont le contenu narratif est, si j'ose dire, authentiquement fictionnel, comme (je suppose) celui de *La Divine Comédie* – et non des *fausses* autofictions, qui ne sont « -fictions » que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses » (Genette 86-87). Au début des années 2000, l'écrivain et essayiste français Philippe Forest propose l'appellation « Romans du Je » qui rappelle l'anglais *I novel*, l'allemand *Ich Roman* et le japonais *shishōsetsu* pour remplacer le néologisme de Doubrovsky dénaturé, selon lui, par le discours critique français.<sup>125</sup> Cette appellation aura un certain succès et sera même reprise de l'autre côté des Pyrénées par le chercheur espagnol Manuel Alberca

---

<sup>124</sup> Jacques Lecarme et Eliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

<sup>125</sup> « Sería necesario renunciar al brillante neologismo de Doubrovsky (a partir de ahora fosilizado en su acepción naturalista en el discurso crítico francés) y adoptar una fórmula nueva, calcada del alemán y el japonés ; hablar en suma de "Novela-del-Yo" » (Forest 216).

pour qui les autofictions font partie du grand ensemble des « novelas del yo » et constituent des exceptions à la règle (cf Lejeune) : « las novelas del yo constituyen un tipo peculiar de autobiografías y/o de ficciones » (126). La revue *Poétique* publie, en 2007, un article d'Arnaud Schmitt intitulé « La perspective de l'autonarration » dans lequel le chercheur français postule un nouveau genre de roman autobiographique qu'il nomme l'autonarration. Partant du constat que le roman autobiographique et, de manière générale, le genre autobiographique sont tributaires de ce qu'il appelle « l'instabilité subjective » qui entraîne une *instabilité intersubjective*, il rappelle que : « rien ne distingue un roman d'une autobiographie, sinon le regard du lecteur » (Schmitt 17). Il refuse l'idée de lecture simultanée proposée par Gasparini dans *Est-il Je ?* mais accorde au lecteur la possibilité de changer d'avis et lui reconnaît la conscience de la capacité de mentir de l'auteur. La notion d'autonarration, qui viendrait remplacer l'ambiguë autofiction, « autorise l'auteur à prendre sciemment (c'est-à-dire contractuellement avec le lecteur) des libertés avec sa vérité, mais elle lui permet surtout de casser la linéarité et l'illusoire objectivité de la réminiscence, en autorisant digressions, voyages imaginaires ou, encore, témoignages inconscients » (Gasparini 24). Il la définit donc comme un texte autobiographique « utilisant toutes les techniques narratives mises à disposition par le roman » (Gasparini 25), le moi reste au cœur du récit mais l'idée de vérité, le pacte de vérité sont déplacés du contenu de l'acte narratif à la réalité de l'intention narrative. Gasparini semble séduit par la terminologie proposée par Schmitt puisqu'il la reprend à son compte et lui dédit le dernier chapitre de son livre *Autofiction*. Cependant, selon lui, l'autonarration n'est pas un genre « mais la forme contemporaine d'un archigenre, l'espace autobiographique » (Gasparini 312) qui s'oppose à l'espace romanesque. A l'intérieur de cet archigenre, il distingue deux catégories : celle qu'il désigne par l'expression *récit autobiographique*<sup>126</sup> et celle d'*autofiction* ou *roman autobiographique contemporain*. Il précise que :

S'agissant de narration autoréférentielle, l'autobiographie et le roman autobiographique demeurent les seules catégories pragmatiques, c'est-à-dire fondées sur un contrat de lecture spécifique, qu'il soit simple ou double. Le concept d'autonarration permet de sélectionner, dans cet espace autobiographique, les textes véritablement modernes (ou postmodernes) en ce qu'ils thématisent leur statut pragmatique par des moyens artistiques originaux. (Gasparini 314)

Il nous semble qu'il ne fait que peu de cas de deux points, à notre avis, fondamentaux de la réflexion d'Arnaud Schmitt, à savoir le rôle actif du lecteur et la véracité du propos raconté dans ces récits autoréférentiels. Schmitt se place dans la lignée de Lejeune en soutenant que le lecteur peut choisir de croire ou non l'auteur – dont mentir est l'une des prérogatives en tant

---

<sup>126</sup> Il l'utilise pour nommer ces « œuvres fragmentaires et largement métadiscursives des mémoires linéaires et inquestionnées » (Gasparini, 313).

que démiurge –, de même qu'il peut changer d'avis en cours de lecture. Il peut donc alterner entre adhérer à un pacte de lecture autobiographique ou fictionnel pendant qu'il lit puisque l'œuvre elle-même oscille entre l'espace biographique et l'espace romanesque. Des critiques, comme Manuel Alberca, refusent d'ailleurs d'inscrire l'autofiction dans l'un ou l'autre des espaces (faut-il lui donner une définition plus fictionnelle que référentielle ou l'inverse ?) et revendique au contraire cette situation instable qui oblige le lecteur à des va et vient constants parfois contradictoires :

en fin, por el espacio inestable, entre autobiográfico y novelesco en que se mueven estos textos, no cabe liquidar la cuestión otorgándole a uno o a otro elemento del binomio la primacía, es preciso moverse en un ir y venir constante entre esos dos polos. [...] No se puede excluir, sino con grave reduccionismo crítico, ninguno de los dos términos. Por el contrario, el lector de estas novelas está requerido y obligado a ir y venir entre planos diferentes y en direcciones distintas, incluso contrarias. (Alberca 125)

Ce rapide tour d'horizon de la critique met en évidence tant le succès du néologisme de Doubrovsky que la difficulté voire l'impossibilité de le définir de façon stable et sereine. Néanmoins, si ce débat dure depuis plus de trente ans, il faut bien admettre qu'il ne s'agit pas d'un simple phénomène à la mode mais que « l'expansion des écritures du moi à laquelle nous assistons s'inscrit dans une tendance lourde de notre littérature et, par conséquent, de notre environnement culturel » (Gasparini 318). En effet, l'autofiction est autant un phénomène littéraire que culturel qui s'inscrit dans l'époque post-moderne qui se caractérise, entre autres, par le développement de l'individualisme. En effet, les crises qui marquent le XX<sup>e</sup> siècle (les guerres mondiales et ses crimes, les crises économiques, la perte de la faculté de mobilisation des grandes idéologies politiques et religieuses) dans un monde de plus en plus globalisé et libéral viennent réactiver l'intérêt de l'individu pour lui-même. Si l'époque postmoderne a pu être critique envers l'héritage des travaux de Freud, la littérature post-moderne est influencée par la psychanalyse qui a démontré l'importance de l'inconscient figurant un ego fragmenté, fragilisé et a légitimé le récit d'enfance (reconnue désormais comme une période déterminante dans la vie d'un individu). En théorisant les différents phénomènes qui touchent à la mémoire (déplacement, refoulement, souvenirs-écran, etc), la psychanalyse a complexifié le récit de soi en montrant les pièges que nous tend notre inconscient. Rappelons que Doubrovsky, dès l'origine de la création de son néologisme, revendiquait la place de la psychanalyse dans ce nouveau genre qu'il prétendait créer.<sup>127</sup> Pour lui, la révolution autofictionnelle est intimement liée à la révolution psychanalytique qui a radicalement remis en question la sincérité de

---

<sup>127</sup> La construction de *Fils* se fait autour du chapitre central intitulé « Rêves » qui imite une séance d'analyse.

l'autobiographie classique<sup>128</sup> et la possibilité de raconter sa vie de façon linéaire. De fait, dans son autofiction, *Fils*, il travaille beaucoup par associations de mots, d'images, d'idées qui déclenche le récit de ses souvenirs.

Les crimes contre l'humanité, et en particulier la Shoah, ont confronté les hommes à l'horreur et son indicibilité. Comment raconter et comment écouter l'horreur absolue ? La littérature testimoniale des survivants de l'Holocauste commence à se développer dans les années 70 et bouleverse les codes de l'autobiographie car il ne s'agit plus de raconter une vie mais de dire la déshumanisation, la rencontre avec la mort, la douleur et la culpabilité de la survie, le traumatisme. Les expressions du moi actuelles sont les héritières de cette littérature testimoniale qui a pu recourir à la fiction pour dire l'indicible et tenter de partager des affects avec le lecteur. Dans ce contexte socio-culturel, on a vu apparaître et se développer tout un ensemble de romans qui échappait aux catégories déjà existantes, qui jouent avec les différents codes et qui bousculent les codes et les pactes de lecture des genres établis. Autofiction n'est d'ailleurs pas le seul mot qui fut inventé au fil des années pour tenter de saisir ce phénomène : Derrida propose *otobiographie* en 1976, Godard en 1985 parle de *roman-autobiographie*, Bellemin-Noël utilise *bi-autobiographie* en 1988 quand Alain Robbe-Grillet déclare venue l'heure de la *nouvelle autobiographie*. Dans les années 90, Annie Ernaux a recours aux expressions *récit auto-socio-biographique* et *récit transpersonnel*.

Nous allons maintenant nous intéresser à l'application de ce concept aux œuvres de la génération des enfants de la dictature par la critique internationale. Des œuvres de la génération des *hijos* ont pu être qualifiées d'autofictionnelles, y compris certaines qui font partie de notre corpus. Néanmoins, nous choisissons de ne pas le définir comme autofictionnel, comme nous l'avons déjà précisé, en partie parce que cette catégorie n'est pas revendiquée par nos auteurs qui montrent parfois une certaine lassitude face à l'utilisation de ce terme. Ainsi Patricio Pron affirmait dans une interview, il y a quelques années : « Yo mismo, que escribí una autoficción como *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, estoy harto de la autoficción y tiendo a huir como de la peste de todo libro que se presente como tal ».<sup>129</sup> Pron semble accepter que son roman soit qualifié d'autofictionnel mais, selon nous, il ne s'agit pas d'une qualification que lui-même revendique mais qui a été posée a posteriori. Dans la même interview, il déclare : « lo que creemos saber acerca de un autor no es más que una suma de prejuicios, y que los escritores sencillamente somos personas que interpretamos el papel de escritores ». Si les

---

<sup>128</sup> Voir Serge Doubrovsky, « Pourquoi l'autofiction ? », *Le Monde*, 29 avril 2003.

<sup>129</sup> Fernando Diaz de Quijano, « Patricio Pron : "Huyo de la autoficción como de la peste" », *El Cultural*, 17/01/2018, consultable sur : <https://elcultural.com/Patricio-Pron-Huyo-de-la-autoficcio-como-de-la-peste>

écrivains jouent un rôle alors ce qu'ils peuvent dire d'eux dans leurs romans, même autofictionnels, est empreint de fiction.

La chercheuse argentine Leonor Arfuch analyse quatre romans argentins et un film<sup>130</sup> qui racontent une enfance pendant la dictature sous le prisme de l'interrelation entre mémoire, témoignage et autofiction. Bien que l'autofiction apparaisse comme un des termes clés, très rapidement Arfuch renverra ce terme au niveau de synonyme de roman autobiographique. Pour désigner les romans de Laura Alcoba *La casa de los conejos* et de Raquel Robles *Pequeños combatientes* elle dit qu'il s'agit de « autoficciones o novelas autobiográficas ». Elle réitère cette équivalence quand il s'agit de valoriser le choix par les autrices qu'elle étudie dans cet article de faire appel à ce « género intermedio que es la novela autobiográfica o autoficcional » (Arfuch « Memoria » 822) pour relater des souvenirs d'enfance douloureux. Maria Ximena Venturini, qui s'intéresse à la recherche du père dans trois romans contemporains argentins, n'établit pas d'équivalence entre autofiction et autobiographie mais a recours aux deux genres pour analyser les œuvres de Mauro Libertella, Laura Alcoba et Mariana Eva Pérez.

Ilse Logie, quant à elle, se contente de rappeler qu'il existe une définition « communément acceptée », celle dont l'élément constitutif est « la ambigüedad del pacto (Alberca 2007) o la subversión de los contratos habituales de lectura » c'est-à-dire des récits qui proposent un « pacto de lectura contradictorio, simultáneamente autobiográfico y novelesco » (Logie, « Más allá », 77). Mais ce ne serait pas rendre justice à la qualité du travail de la chercheuse belge que d'en rester là. En effet, elle n'ignore pas les problèmes que pose le concept d'autofiction mais en fait un argument supplémentaire en faveur de son utilisation pour qualifier les récits des enfants de la dictature :

si bien tal heterogeneidad puede producir incomodidad teórica, permite por otra parte que la autoficción pueda operar como una herramienta de innovación que se adapta a las necesidades de un tipo de discurso determinado. Así en los relatos de los hijos, la autoficción parece ser el único modo posible de plasmar narrativamente las ambigüedades, contradicciones y recovecos tanto de una memoria indirecta y fluctuante como de una identidad quebrada. (« Más allá », 78)

L'autofiction, ce genre ambigu qui oscille entre pacte / espace romanesque et pacte / espace biographique, serait le seul à même de désigner ces récits à tendance autobiographique, influencés par le témoignage qui s'interrogent sur le passé familial et historique tout en ayant recours à des procédés narratifs propres à l'écriture fictionnelle. Nous rejoignons José Garcia

---

<sup>130</sup> Il s'agit des œuvres suivantes : *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba, *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles, *Diario de una princesa montonera* (2012) de Mariana Eva Pérez, *¿Quién te creés que sos?* (2012) de Angela Urondo Raboy et *El premio* (2011) de Paula Markovitch.

Romeu quand il souligne la difficulté d'analyser ces textes hybrides de la génération des enfants de la dictature, et de les désigner par une terminologie adéquate :

Le plantea al crítico el problema de saber cómo analizar una literatura que integra un carácter psíquico de ambiguo estatuto real, que se proyecta en una tela de fondo histórica y colectiva y que recupera la dimensión personal y subjetiva de una narración que ya no se puede estudiar como una pura función narratológica.

C'est bien ce que les différentes définitions proposées ou les sous-catégories inventées par les universitaires pour pouvoir utiliser l'autofiction semblent démontrer. Afin de terminer ce tour d'horizon, il nous faut citer les thèses du canadien Juan Mildenberger, soutenue en 2018 à l'Université de Montréal, intitulée *Memoria y autoficción. La figura del desaparecido en la obra de hijos de militantes políticos en Argentina* et de la chilienne Viviana Ruiz Paredes *Personajes secundarios : politica y autoficción en Formas de volver a casa* (soutenue en 2012 à l'Université Catholique du Chili) qui sont exemplaires de l'intérêt suscité par ce concept appliqué aux récits des enfants de la dictature. Bien que la notion d'autofiction rencontre un certain succès comme nous avons pu le constater, certains critiques y voient une tendance narcissique peu productive en termes de création littéraire. On a souvent reproché aux différentes expressions du moi un certain nombrilisme voire exhibitionnisme mais le fait que la psychanalyse (soit l'analyse du sujet) ait une place centrale dès la création de l'autofiction n'a en rien arrangé les choses. Sans nier qu'il peut s'agir d'une critique facile et visant à décrédibiliser ce type de narrations autoréférentielles, une certaine tendance au « yoïsme » a fait son apparition dans cette ère propice à l'expression du moi. C'est le reproche que formule la critique littéraire et professeure à l'Universidad Católica de Santiago du Chili, Patricia Espinosa dans une interview de 2018 quand elle parle du marché littéraire chilien actuel :

Está saturado de primeras novelas, pero no hay continuidad de obra. Me parece que la literatura muchas veces se toma como una tarea de terapeuta, que dentro de la terapia le da una tarea de sanación y le dice 'escribe tu vida', entonces la gente mientras esta en esta etapa de crisis, escriben y lo publican y se olvidaron para siempre. Entonces la literatura pasa a ser una especie de hobby y se nota.<sup>131</sup>

L'autofiction serait non seulement une mode que suivent les nouveaux auteurs mais aussi une sorte de thérapie par la littérature ce qui, selon elle, réduirait considérablement les potentialités de création littéraire, les possibilités du travail de fictionnalisation et, par conséquent, la qualité des œuvres produites.

---

<sup>131</sup> Consuelo Olguín, *op. cit.*

Parmi les œuvres étudiées dans les différents travaux mentionnés ci-avant, on en retrouve seulement une qui fait partie de notre corpus, celle d’Alejandro Zambra. Lors d’une communication à Nancy en 2016, nous avons nous-mêmes proposé d’étudier les romans *Formas* d’Alejandro Zambra et *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela comme des exemples d’autofiction. Pour cela, nous avons eu recours à la notion d’autofiction dite « allusive », défendue par l’écrivain et théoricien français Philippe Vilain.<sup>132</sup> Celle-ci permet un élargissement définitoire de l’autofiction en y incluant les récits autonarratifs dans lesquels il n’y a pas homonymie entre auteur et narrateur et où celui-ci peut être représenté par une lettre ou un pseudo quasi transparent (cf. le protagoniste dans *Una misma noche* de Leopoldo Brizuela s’appelle Leonardo Bazán). Vilain développe dans ses récits autofictionnels ce qu’il nomme une « rhétorique de l’aveu » (à travers la confession de faux souvenirs, la simulation de la remémoration et l’insertion de fausses références) et une « rhétorique de la fiction » par laquelle il feint de fictionner un fait ou un événement (Vilain 18). Ces deux concepts nous semblaient apparaître dans *Una misma noche*, roman dans lequel le protagoniste-narrateur intervient au sein de sa propre narration et retranscrit des dialogues au style direct pour les commenter. Plusieurs d’entre eux simulent la remémoration d’une intervention militaire dans son quartier en 1976 : « Eran medidos, muy educados. Sabían muy bien lo que hacían (mi padre, supuse, habría dicho lo mismo después del episodio que ahora volvía cada vez más nítido a mi memoria. “Eran unos caballeros”) » (Brizuela 19). Parallèlement, un plan dudit quartier et une photographie d’un enterrement sur laquelle apparaît le père du narrateur sont insérés dans le récit se transformant ainsi en parcelles de réel dont la véracité est mise en doute. L’ambiguïté définitoire de l’autofiction nous a forcés à trouver une sous-catégorie qui correspondait davantage aux textes que nous avons sous les yeux. Le chercheur français José García Romeu, dans un article sur les mémoires de la répression argentine publié dans la revue *Amerika*, est lui aussi conscient de ne pas pouvoir utiliser le terme autofiction sans le préciser. C’est pourquoi il dit que des récits comme *Una misma noche* produisent « un efecto de autoficción sin ser autoficciones puras » et va proposer une nouvelle sous-catégorie d’autofiction : l’autofiction par identification ambiguë. Un dernier exemple : la chercheuse mexicaine Alejandra Saavedra Galindo se concentre sur les noms propres (de rues, de villes, d’écoles) qui apparaissent dans *Formas* et constitueraient autant d’indices textuels, de preuves de son lien avec le réel et donc de son appartenance au genre de l’autofiction. Cependant, elle est obligée de renoncer à le désigner comme un roman autofictionnel et doit se contenter de dire qu’il *peut* être lu *comme*

---

<sup>132</sup> Il est l’auteur entre autres de *Défense de Narcisse*, suivi d’un entretien avec Serge Doubrovsky, Grasset, 2005 et *L’Autofiction en théorie*, suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune, La Transparence, 2009.



une œuvre autofictionnelle : « *Formas de volver a casa* puede ser leída como una obra autoficcional en la que la identidad del autor, narrador y personaje, se establece de forma implícita y, por tanto, de forma borrosa o imprecisa » (Saavedra Galindo 97).

La confusion autour de ce concept oblige chaque personne souhaitant y recourir à préciser dans quel sens il utilise l'autofiction ce qui, à notre sens, l'empêche d'être une notion totalement opératoire et opérante. Ces nuances sont imposées par le non-respect de l'homonymat qui, comme on l'a vu, est souvent posé comme critère sans lequel un texte ne peut être qualifié d'autofictionnel. Or, aucun roman de notre corpus ne respecte strictement cette homonymie auteur-narrateur-personnage, pas même ceux qui ont le plus de traits autofictionnels comme *Formas* et *El espíritu*. On peut exclure de la catégorie autofictionnelle les romans *Cercada*, *Space Invaders* et *Con el sol* dont la narration n'est pas à la charge d'un narrateur à la première personne du singulier, sauf dans certains chapitres. De plus, ces trois romans mettent en scène des protagonistes identifiables dont l'identité ne correspond pas à celles des auteurs. Dans *Formas*, comme le dit Saavedra Galindo, l'homonymie est floue car le nom du protagoniste-narrateur n'est jamais mentionné. Il en va de même dans *El espíritu* où apparaît, cependant, le nom du père du protagoniste « Chacho Pron ». Le lecteur peut donc en déduire que le protagoniste est bien l'auteur du roman qui répond au nom de Patricio Pron. Si le protagoniste de *Los topos* présente des points communs avec l'auteur (enfant de disparus, élevés par ses grands-parents), il n'a pas non plus de nom. En outre, le travail de la matière narrative effectué par Bruzzone empêche de qualifier ce roman d'autofiction. Dans l'étude que nous avons mentionnée précédemment, Saavedra Galindo conclut que l'absence du nom du protagoniste-narrateur permet une interchangeabilité des expériences entre le protagoniste et le lecteur : « una obra autoficcional en la que el nombre del protagonista se deja en blanco, invita al lector a compartir -en primera persona- esas experiencias, las reales tanto como las imaginarias. [...] Toda narración en primera persona que suprime el nombre del narrador, se ofrece como un ejemplo que añade un valor de generalización a lo individual » (95). C'est pourquoi, si nous devons utiliser la notion d'autofiction pour la moitié de notre corpus, nous dirions qu'il s'agit d'autofictions fictives (dans le sens de faux récits de vie mais qui pourraient être vrais). Ajoutons que, depuis 2016, est apparu un nouveau terme, exofiction, pour tenter de dépasser les contradictions inhérentes à la notion d'autofiction. Ce terme doit permettre de « parler non seulement des biofictions, mais de tout ce qui se situe en rupture avec l'autofiction (le terme est en réalité une invention de Philippe Vasset datant de 2011<sup>133</sup> pour caractériser « une littérature qui mêle au récit du réel tel qu'il est celui des fantasmes de ceux qui le font) »

---

<sup>133</sup> Voir Philippe Vasset, « L'exofictif », *Vacarmes*, n°54, hiver 2011, consultable à partir du lien suivant : <https://vacarme.org/article1986.html>

(Gefen). Nous verrons si cette nouvelle appellation connaîtra le même succès que l'autofiction et si cette nouvelle catégorie permettra d'apporter de la clarté au débat.

Que l'on assimile les œuvres de notre corpus à des autofictions ou non, il nous semble que l'aspect le plus intéressant n'est pas tant l'équivalence possible entre le protagoniste et l'auteur mais le choix de narrateurs qui correspondent tous à la même génération que les auteurs. Cela en fait, selon nous, des fictions générationnelles dans le sens où elles permettent de s'immerger dans l'enfance d'une génération pendant la dictature et d'en constater les conséquences sur la vie adulte des protagonistes. Soit comment le récit de soi devient énonciation générationnelle.

### 1.3.3. Du moi au nous : du récit de soi à l'énonciation générationnelle

Nous reprenons à notre compte l'affirmation du critique et auteur espagnol, Pablo Santiago Chiquero, sur son blog *El muro de los libros* à propos du roman *El espíritu* :

Lo valioso de la obra de Patricio Pron es la verdad generacional que surge de la búsqueda, casi autobiográfica, de los condicionantes sociales o afectivos que conforman la historia personal del autor, y que convierten sus libros en un fiel reflejo de gran parte de lo que sienten, piensan y padecen las personas nacidas después de 1970.

En effet, comme nous l'avons vu précédemment, si les romans de la génération des enfants de la dictature sont teintés d'éléments autobiographiques, pouvant parfois même conduire à les qualifier d'autofictions, la finalité ne semble pas tant être d'obtenir une ressemblance personnelle mais plutôt générationnelle. Dans ces romans, on peut observer « la multiplicidad de formas de estas narraciones de sí articuladas con la construcción de una voz generacional colectiva » (González *Figuras* 274). En ce sens, le plus important dans ces œuvres, selon nous, n'est pas de savoir si elles reprennent bien des éléments de la vie de leurs auteurs, mais plutôt de voir comment elles parviennent à se faire l'écho de ce que pense et ressent la génération des enfants de la dictature. Cette préoccupation générationnelle apparaît clairement dans les romans de notre corpus. Dans *Formas*, quand Claudia va raconter l'histoire de son père au protagoniste (que celui-ci a connu sous une fausse identité), il déclare : « Recibo la historia como si la esperara. Porque la espero, en cierto modo. Es la historia de mi generación » (Zambra 96). L'histoire personnelle de Claudia et de sa famille est sortie du cadre intime par le narrateur pour être projetée dans le cadre plus large de la génération. Ce déplacement est d'autant plus intéressant que le protagoniste et Claudia ont des histoires familiales très différentes : la famille

du protagoniste n'a jamais milité pour ou contre Pinochet alors que les parents de Claudia étaient des militants communistes (son père avait dû prendre une fausse identité et vivre séparé de sa famille par crainte de la répression). Ce que le protagoniste considère comme étant « l'histoire de sa génération », c'est celle des enfants de militants et/ou de disparus, celle de ceux qui ont souffert de la dictature, pas celle des enfants comme lui dont les parents ne se sont pas mêlés de politique. Or, la majorité des parents de cette génération ressemblaient sûrement davantage à ceux du protagoniste qu'à ceux de Claudia. On peut supposer que l'impact de la dictature étant plus évident sur la famille de Claudia, le narrateur pense qu'il va accéder à des informations qu'il n'a jamais eues dans sa famille et donc mieux comprendre cette période de sa vie et de son pays, puisqu'on l'a vu, pour cette génération les deux sont intimement liées. C'est peut-être pourquoi il dira : « aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia » (105). Toutes ces histoires personnelles, familiales constituent et façonnent l'histoire de la génération dans son ensemble. On observe une démarche similaire dans le militantisme du personnage de Romina, la petite-amie du protagoniste au début du roman de Félix Bruzzone, *Los topos*. Il s'agit, pour elle, de s'engager politiquement là où ses parents ne l'ont pas fait puisque : « no tenía ningún familiar desaparecido, ni siquiera en su familia sabían muy bien qué era todo eso de los desaparecidos y la opinión que tenían sobre lo que había pasado en los setenta era, como decía Romina, vaga, vaporosa » (Bruzzone 16). Afin de sortir de cette mémoire vague à laquelle il manque un certain nombre d'éléments, ceux qui ne sont pas issus de familles de disparus ressentent le besoin de rencontrer leurs frères et sœurs symboliques afin que ceux-ci partagent avec eux leur expérience depuis leur point de vue. Connaître son histoire, connaître l'histoire de sa génération est un motif récurrent de la littérature des enfants de la dictature et donc de nos œuvres. Cela est même présenté comme un droit auquel ils peuvent prétendre car cette connaissance du passé -même s'il est douloureux- est nécessaire pour envisager leur futur : éclairer la nébuleuse du passé pour se construire en tant qu'individu et adulte. C'est ce qu'affirme le personnage de Veronica au sujet del Tano, le protagoniste de *Con el sol* quand il part à la recherche de sa mère :

intentaba recuperar su propia historia, comprender las coordenadas familiares del mapa ciego en el que había comenzado a trazar, sin posibilidad de elección, su propio derrotero. Todo el mundo tiene derecho, o incluso la obligación, de conocer esas coordenadas de origen, pero no siempre se trata de un emplazamiento agradable o tranquilizador. (Néspolo 218)

En effet, c'est grâce à une recherche d'abord individuelle de son propre passé que le protagoniste accède à la mémoire collective de son enfance. Selon Maurice Halbwachs, « la mémoire collective enveloppe les mémoires individuelles, mais ne se confond pas avec elles » (98). Ainsi toutes les mémoires individuelles des enfants de la dictature font partie la mémoire

collective de cette génération dans laquelle les souvenirs se distribuent et dont ils sont autant « d'images partielles » (Halbwachs 97). Halbwachs est le premier à théoriser la mémoire comme un phénomène avant tout collectif. Selon lui, même lorsque nous sommes physiquement seuls, nous ne pensons pas seuls puisque nous appartenons toujours à un groupe (de personnes comme les amis ou la famille et même de pensées comme les livres). Cela a pour conséquence que nous ne pouvons pas nous souvenir seuls de tout puisque les différents souvenirs sont réactivés suivant les groupes dans lesquels nous nous situons ou avec lesquels nous avons continué d'évoluer. En plus de nous aider à nous souvenir, les autres exercent également une influence sur nos souvenirs puisqu'ils peuvent les modifier avec des informations erronées ou, au contraire, les corriger :

Bien souvent, il est vrai, de telles images, qui nous sont imposées par notre milieu, modifient l'impression que nous avons pu garder d'un fait ancien, d'une personne autrefois connue. Il se peut que ces images reproduisent inexactement le passé [...] : à quelques souvenirs réels s'ajoute ainsi une masse compacte de souvenirs fictifs. Inversement, il se peut que les témoignages des autres soient seuls exacts, et qu'ils corrigent et redressent notre souvenir, en même temps qu'ils s'incorporent à lui. (Halbwachs 55)

Rappelons l'épisode de *El espíritu* où la sœur cadette permet au protagoniste de comprendre un souvenir en lui apportant l'information qui permet de le compléter : le père montait en premier dans la voiture pour assumer seul le risque de mourir si la voiture était piégée. Avec son témoignage, elle recontextualise l'action du père et lui donne un sens qui échappait jusque-là au protagoniste. En effet, lors du travail de mémoire et en particulier lors du phénomène mnémonique du rappel, la mémoire d'un individu va croiser celle des autres et « dans ce contexte, le témoignage n'est pas considéré en tant que proféré par quelqu'un en vue d'être recueilli par un autre, mais en tant que reçu par moi d'un autre à titre d'information sur le passé » (Ricoeur, *Mémoire*, 147). Néanmoins, on ne se souvient que de ce qu'on a vu, fait, senti, pensé à un moment donc notre mémoire ne se confond pas avec celle des autres (Halbwachs 98). Un individu ne peut donc pas se souvenir de quelque chose qu'il n'a pas vécu mais pour en retrouver le souvenir complet, il aura besoin des souvenirs des autres. Dans le cas de la génération des enfants de la dictature, il ne s'agit pas seulement de se souvenir mais aussi d'apprendre, d'obtenir des informations. Les témoignages des autres sont donc fondamentaux puisqu'ils permettent d'accéder à une vérité cachée pour les narrateurs. C'est le cas pour le narrateur de *Formas* qui attend si impatiemment que Claudia lui raconte son enfance : grâce à son témoignage, il va accéder à une vérité qui le concerne en partie puisque la petite-fille l'avait chargé de surveiller son père (présenté comme son oncle sous une fausse identité). Le reste de l'histoire de la famille de Claudia ne le concerne pas directement mais lui permet d'accéder à

une expérience de la dictature qu'il n'a pas eu dans sa famille et qu'il a toujours vécu comme un manque.<sup>134</sup> C'est aussi le cas par exemple, dans *Cercada*, de Lucía Camus qui découvre, à ses dépens, l'implication de son père dans l'assassinat d'un militant communiste pendant la dictature : ses deux fils se servent d'elle pour tendre un piège au commandant Camus et pouvoir venger la mort de leur père. Mais ils peuvent aussi ajouter des faux souvenirs, comme le précise Halbwachs (« souvenirs fictifs ») : c'est le cas de Lela, la grand-mère du protagoniste de *Los topos*, qui est persuadée et finit par persuader son petit-fils de l'existence d'un frère né pendant la captivité de sa mère à l'ESMA. De façon similaire, chaque mémoire individuelle constituant un point de vue sur la mémoire collective (Halbwachs 94), il est impossible que chaque individu conserve exactement le même souvenir qu'un autre, ce que rappelle très justement le narrateur de *Space Invaders* en comparant les souvenirs aux rêves : « no hay manera de ponerse de acuerdo porque en los sueños, lo mismo que en los recuerdos, no puede ni debe haber consenso posible » (Fernández 14-15).

La notion de mémoire collective, telle que proposée par Halbwachs, est extrêmement intéressante et productive mais peut devenir problématique quand elle est portée à l'extrême en la transformant en une entité réifiée, séparée des individus. Il ne faut pas oublier que ce concept est inséparable des individus puisque « la mémoire collective tire sa force et sa durée de ce qu'elle a pour support un ensemble d'hommes » (Halbwachs 94) et que ce sont ces individus qui se souviennent, en tant que membres du groupe. De la même façon, rappelons que, pour Halbwachs, il n'y pas une mais plusieurs mémoires collectives. En effet, le postulat de départ du sociologue est l'existence de plusieurs groupes en présence qui se côtoient et parfois se mélangent à l'intérieur de la société. Un individu appartient à plusieurs groupes à la fois (le groupe famille, amis, connaissances du travail, camarades de classe, compagnons de voyage, etc.) et si certains souvenirs vont s'inscrire dans un seul de ces groupes, pour d'autres ce ne sera pas le cas : un même souvenir peut impliquer différents groupes donc confronter différentes mémoires collectives. Ce que l'on entend généralement par « la » mémoire collective peut donc être défini comme un ensemble de mémoires partagées, superposées, résultat des interactions multiples, encadrées par des cadres sociaux et des relations de pouvoir (Jelin *Los trabajos* 22). C'est pourquoi, Aleida Assman qui trouve le concept de mémoire collective trop vague propose de le diviser en trois types : la mémoire sociale, la mémoire politique et la mémoire culturelle. Les deux derniers types sont des mémoires qu'elle qualifie de descendante c'est-à-dire des mémoires construites, mises en scène et utilisées (y compris abusivement) pour et par l'action

---

<sup>134</sup> Cela se ressent par exemple lorsqu'il raconte le souvenir d'une après-midi passée avec ses camarades de l'université pendant laquelle chacun avait raconté son histoire familiale : « [de todos los presentes yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me lleno de una extraña amargura](#) » (Zambra 105).

politique. Ils visent une permanence de la mémoire dans le temps en s'appuyant sur ce que Pierre Nora a nommé les « lieux de mémoire » (musées, monuments, rites qui fabriquent et perpétuent la mémoire d'une société). C'est la catégorie de mémoire sociale qui va nous intéresser ici car Assman la définit comme étant liée aux individus. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'une mémoire ascendante (ceux qui l'étudient vont s'intéresser à comment les événements sont perçus par les individus), ensuite parce qu'elle disparaît avec les individus qui la portent et va donc se diviser en mémoires générationnelles.

The first of these, social memory, refers to the past as experienced and communicated (or repressed) within a given society. It is continuously changing as it disappears with the death of individuals. The memory of a society is by no means homogenous but is instead divided into generational memories [...] As groups of people who are more or less the same age that have witnessed the same incisive historical events, generations share a common frame of beliefs, values, habits, and attitudes. [...] Avowed or un-avowed, this shared generational memory is an important element in the constitution of personal memories. (Assman 41)

Si les différentes mémoires individuelles contribuent à la formation d'une mémoire collective, Assman signale ici que la mémoire générationnelle partagée a une influence sur la constitution des souvenirs personnels. Il y a donc communication et transfert entre ces différents types de mémoire.

Le roman de Nona Fernández est un exemple remarquable d'énonciation collective avec une narration à la première personne du pluriel. Si un personnage narrateur récurrent est identifiable (Zúñiga) et que l'on peut qualifier de protagoniste, il n'est pas le seul à intervenir : plusieurs mémoires individuelles et collectives plus ou moins identifiables par le lecteur se mélangent, se répondent. En effet, aux rêves de Zúñiga s'ajoutent ceux de ses camarades de classe – souvent rapportés par ce personnage<sup>135</sup> – entre lesquels s'intercale la reproduction des lettres que Maldonado et Estrella González s'envoient. Parfois, la narration est purement collective, aucun « je » n'est identifiable dans le « nous » énonciateur. On pense, par exemple, aux récits des rituels imposés aux élèves dans leur établissement scolaire : le rassemblement en ordre parfait dans la cour pour chanter l'hymne national (Fernández 17-18) ou en files symétriques dans la salle de classe pour la prière à la Vierge (Fernández 26-27). Il n'est pas anodin que le récit des rituels qui s'adressent à un collectif, et dont l'objectif est de former l'individu à comprendre sa place au sein de ce collectif, soit fait à la première personne du pluriel sans aucun énonciateur singulier identifiable. La narration insiste sur l'uniformisation des élèves (d'ailleurs tous en uniforme) voire leur déshumanisation en files parfaitement

---

<sup>135</sup> Cf. la visite chez Estrella de Riquelme, le seul à être entré dans cette maison. Après cette visite, il rêve obsessionnellement des mains artificielles du père d'Estrella. Son témoignage est précieux pour Zúñiga, amoureux d'Estrella, c'est pourquoi il dira « sus sueños son como un testimonio » (Fernández 22).

alignées puis en damier impeccable : « uno delante del otro en una larga fila ... a nuestro lado, otra larga fila, y otra mas allá, y otra mas allá. Formamos un cuadro perfecto, una especie de tablero. Somos las piezas de un juego » (Fernández 17). Les élèves devenus des pièces qui se ressemblent vont agir mécaniquement chantant ou priant d'une seule voix, exécutant une chorégraphie répétée inlassablement : « todos al mismo tiempo, nos persignamos [...] nuestras voces a coro en un rezo idéntico al de ayer y al de anteayer y al de mañana » (Fernández 26). L'utilisation de la première personne du pluriel comme personne narrative vient renforcer l'idée de collectif et participe de la désindividuation de ses membres. Aucun nom propre n'est cité dans ces deux chapitres comme si les élèves narrateurs avaient compris que l'individu ne peut exister dans de tels moments mais que seul compte le groupe discipliné et obéissant. Bien que ces chapitres soient très courts, les scènes qu'ils présentent agissent comme des métaphores de la volonté de disciplinement de la société chilienne par le régime dictatorial.

Presqu'inconsciemment, le lecteur attribue ses narrations au personnage de Zúñiga car c'est le narrateur principal, présent du début à la fin de la narration, et que de nombreux événements sont racontés depuis son point de vue, mais rien ne vient formellement le confirmer. De fait, parfois, il est même clairement exclu de ce "nous" comme au début du chapitre 7 de la première partie : « Es un barco grande con un grupo de treinta y cuatro grumetes, que somos nosotros, todos a cargo de un nosotros, que es Zúñiga, el capitán » (Fernández 28). Au chapitre 5 de la deuxième partie, il est absent physiquement du groupe de même que son ami Riquelme : « los suspendieron un par de días » (Fernández 43). L'énonciation devient cacophonique avec l'intervention de tous les autres élèves qui s'interrogent sur et débattent des raisons de l'absence de leurs camarades. La cacophonie s'apaise avec l'arrivée du professeur dont la voix individuelle s'impose sur celles des élèves et devient même un silence pesant lorsque les élèves lui demandent ce que veut dire « faire de la politique ». Métaphoriquement, le professeur est la voix de l'institution, de l'Etat qui vient réduire au silence les débats, faire taire les voix des membres de la micro-société qu'est la classe, synecdoque de la société chilienne. Le silence s'impose sur le groupe d'adolescents ("Que silencio" est répété quatre fois en à peine dix lignes, répétition à laquelle s'ajoute une phrase qui décrit l'absence de sons dans la salle : « Que nadie habla esta vez, que no cruje ni un banco, ni un papel ») qui ne pourront obtenir de réponses qu'à l'âge adulte. Même dans ce temps postérieur à l'adolescence et à la dictature,<sup>136</sup> la révélation de l'implication du père manchot d'Estrella dans l'assassinat de militants communistes et la nouvelle de sa condamnation par la justice chilienne touche l'ancien groupe d'élèves : « Todos

---

<sup>136</sup> Les récits au collège sont datés de 1980 alors que celui du procès du père d'Estrella, don Guillermo González Betancourt et son complice, el tío Claudio, est daté de 1994. Les jeunes adolescents (12 ans) sont donc des adultes quand ils apprennent le fin mot de cette histoire qui continue de les hanter quatorze ans après les faits.

lo vemos en la pantalla del televisor. De alguna manera extraña sintonizamos al mismo tiempo la misma imagen » (Fernández 64). On peut supposer que quatorze ans après les faits, ils ne forment plus le groupe qu'ils formaient adolescents (ils se sont même sûrement perdus de vue depuis longtemps) mais cette nouvelle vient réactiver une expérience commune, une mémoire collective d'une époque, de certaines personnes. C'est pourquoi, le narrateur sent que cette nouvelle les connecte les uns aux autres, reformant ainsi le collectif, le « nous » d'autrefois. Pour tous les éléments que nous venons d'énoncer, nous rejoignons Franken Osorio quand elle affirme :

la construcción de una voz plural en el caso de las novelas, por sobre una singular, confirma este afán de imaginar una perspectiva grupal y comunitaria, por sobre una personal e individual, que devuelve así, a la escritura ficcional, un rol central en la articulación de la memoria colectiva y compartida del pasado reciente. (207)

Philippe Gasparini ne dit pas autre chose quand il rappelle que « les thèmes relatifs à la filiation, à la mémoire collective et au deuil caractérisent bien davantage l'écriture du moi contemporain que la représentation de la sexualité » (305). Les différents thèmes relevés par Gasparini impliquent tous la présence des autres, sous-entendant que l'écriture du moi serait également une écriture du nous. De fait, comme le souligne Dominique Viart, « le sujet de notre temps [...] ne peut se connaître que par le détour d'autrui » (« Filiations » 123), il doit passer par le regard de l'autre pour tenter de se connaître, de se définir sous peine d'être « renvoyé à la connaissance imparfaite de soi, à son propre passé insu » (« Filiations » 123). Ce constat implique deux choses : la première que l'on se considère soi-même comme un autre, pour paraphraser Ricoeur, et la seconde que l'on a besoin des autres pour connaître son passé.

« Le sujet contemporain s'appréhende comme celui à qui son passé fait défaut. Tel constat invalide la conscience sûre de soi, qui procède de l'intuition et favorise les égarements identitaires. L'autobiographie, si violemment remise en question ces dernières années, devient, au-delà de l'impossible récit de soi, le nécessaire récit des autres avant soi » (Viart « Filiations » 124).

C'est pourquoi Viart parle de « récit de filiation » puisque les auteurs vont interpeler la génération de leurs parents que ce soit dans une mise en scène fictionnelle de leurs propres vies ou par le récit de la vie d'autrui. Ils vont questionner la transmission familiale ou son absence et comment cet héritage leur permet ou pas de s'inscrire dans une Histoire (Viart « Filiations » 123). Selon le chercheur français, la littérature contemporaine est une « lecture-écriture », c'est-à-dire une production mais aussi une réception. De plus, cette littérature post-moderne a conscience que tout est reconstitution *a posteriori* et que tout est représentation : elle ne tombe donc ni dans l'illusion autobiographique ni ne cède à l'illusion réaliste, préférant exposer les interrogations identitaires de l'individu et ses doutes face au réel.



La littérature produite en Argentine et au Chili depuis le début du XXI<sup>e</sup> est une littérature qui construit des lecteurs : elle les interpelle à tous les niveaux (littéraire mais aussi éthique et politique), les invite à partager les questionnements de ses narrateurs sur leur passé et l'histoire de leur pays dans le sens où elle va au-delà du personnel pour interroger l'expérience et la mémoire collective.<sup>137</sup> La littérature est un espace créatif et de liberté pour les auteurs de la génération des enfants de la dictature. Si la génération de leurs parents ont écrit leur histoire et l'histoire de leur pays, eux peuvent la réécrire grâce à la fiction, la critiquer ou du moins la questionner.

Ce travail de mémoire mené par les enfants de la dictature est représenté dans les romans de notre corpus comme un processus laborieux et douloureux pour les protagonistes. Les héritiers y apparaissent marqués par le legs de la dictature : leurs vies personnelles et professionnelles manquent de stabilité. Et le récit semble suivre cette instabilité des personnages en multipliant les voix, en fracturant la trame, en compliquant la linéarité. C'est pourquoi, nous avons choisi de lire ces romans sous le prisme de l'errance : errance physique et psychologique des personnages mais aussi errance du récit.

---

<sup>137</sup> « Hay allí un destinatario construido que no es un simple lector de auto/ficciones, alguien que es interpelado en términos cívicos, éticos y hasta políticos. Esa es quizá la mayor potencia de estas narrativas » (Arfuch « Memoria » 831).

## II. ITIN-ERRANCE DES CORPS ET DES VOIX

« La ilusión de una morada en el tiempo es el deseo de hombres y mujeres. La esperanza y el instante de la felicidad, únicos asideros para vivir esta errancia sin fin. »  
(B. Peralta, *El poeta en su tierra. Diálogos con Octavio Paz*, 1966)  
« La force de l'errance, c'est de m'avoir permis de vivre, un certain temps, dans le présent. » (R. Depardon, *Errance*, 2004)

Elsa Drucaroff, dans sa très riche analyse des narrations post-dictature en Argentine, dédie quelques pages à l'errance de la génération des jeunes du XXI<sup>e</sup> siècle : « los jóvenes fantasmales deambulan por las páginas de la NNA pero también por calles, rutas, casas y habitaciones » (322). En comparant plusieurs romans de ce qu'elle nomme la *Nueva Narrativa Argentina*, elle constate que si les imaginaires narratifs diffèrent d'un roman à l'autre, l'errance acquiert une dimension allégorico-politique qui révèle la rupture de la continuité historique, l'impossibilité de trouver et penser une origine de laquelle partir (Drucaroff 325) et la considère donc comme un trait caractéristique de ces nouvelles narrations post-dictatoriales.<sup>138</sup> La présence de ce motif de l'errance dans certains romans de notre corpus a été identifié par la critique, notamment par Teresa Basile – cf. son analyse de *Los topos* dans son ouvrage *Infancias* (2019) – et par Cecilia González quand elle commente le roman *El espíritu* dans *Figuras de la militancia* (2013). Ces différentes analyses ont inspiré notre travail en nous incitant à relire les romans de notre corpus à la lumière de la thématique de l'errance. De fait, il s'agit d'un motif que nous avons pu observer dans tous les romans de notre corpus comme nous allons le montrer dans ce chapitre. Il s'agira d'analyser ce motif tant au niveau diégétique (comment les corps des personnages sont touchés par l'errance) qu'au niveau narratif et énonciatif, soit comment les voix diégétiques semblent errer quitte à franchir des seuils interdits (par l'utilisation de métalepses), à se multiplier et se confronter (grâce à la polyphonie et la fragmentation).

Au-delà des ressemblances paronymiques entre errance et itinérance, un rapprochement sémantique entre ces deux termes est possible – même si Roger Toumson affirme que, d'un point de vue étymologique, ils ne sont nullement apparentés (244). A première vue, on ne saurait lui donner tort si l'on considère avec lui que le mot errance vient du latin *errare* (aller ça et là, marcher à l'aventure) – qui vient lui-même du grec *errein* – tandis qu'itinérance vient

---

<sup>138</sup> « Lo cierto es que todas estas obras, de un modo u otro, hablan de la nada y por eso conmueven y conquistan a los lectores de las generaciones de postdictadura. He aquí una verdad completamente generacional » (Drucaroff 326).

du latin *iterare* (voyager). Or, comme le rappelle très justement Sébastien Rongier, « l'*iter* latin (voyage) donna *erre* (voyager) via *itineris* (génitif latin de *iter*), puis *itinerari* donnant au sixième siècle *iterare* » (183). Selon lui, ce n'est qu'ensuite, par contamination avec le verbe *errare* (se tromper), que le sens du verbe errer s'est enrichi d'une nouvelle occurrence. Dominique Berthet dans l'introduction de l'ouvrage collectif, *Figures de l'errance* (2007), reprend les différentes significations du verbe errer :

Errer possède un double sens. Un premier venant du latin *errare* signifie « aller de côté et d'autre, au hasard, à l'aventure », c'est ce verbe qui, au figuré, signifie s'égarer. Référence à la pensée qui ne se fixe pas, qui vagabonde. Laisser errer signifie alors laisser en toute liberté... Mais ce verbe signifie aussi se tromper, avoir une opinion fautive, s'écarter de la vérité. Par le passé, l'errant était celui qui errait contre la foi, c'était le mécréant, l'infidèle, le pécheur. Ici, l'errance conduit à l'erreur [...] Mais ce verbe errer ne doit pas être confondu avec un autre, qui se trouve dans l'ancien français et qui signifie aller, cheminer, verbe qui était très employé sous cette forme, venant du bas latin *iterare*. [...] En référence au second verbe errer (*iterare*), être errant c'est être, à un moment donné, sans attache particulière, allant d'un lieu à un autre, en apparence sans véritable but. En apparence seulement car l'errance, est une quête. (9-11)

Le verbe latin *iterare* n'est donc pas étranger à notre verbe errer. On constate, avec cette citation de Berthet, la richesse sémantique du verbe errer et par là du substantif errance.

Nous allons recourir à cette diversité de sens pour commenter les œuvres de notre corpus : voyage, quête, vagabondage, erreur sont autant de traductions de l'errance des personnages. Cette errance peut être constitutive des personnages ou ne constituer qu'une étape dans le voyage qu'est leur vie. Mais nous l'avons dit, l'errance n'est pas seulement un motif diégétique qui touche les personnages de nos romans. Nous verrons comment la narration est marquée par l'errance avec des voix narratives qui passent d'un niveau narratif à un autre provoquant des ruptures métaleptiques. La multiplication des voix dans des récits fragmentés sont pour nous la marque d'un récit errant qui ne parvient pas à conserver son unité et sa linéarité face à la puissance des voix qui imposent leur rythme.

## 2.1. DES CORPS EN MOUVEMENT

Les protagonistes des romans étudiés effectuent tous des déplacements, des voyages à tel point que le mouvement devient caractéristique de la façon d'être de ces personnages. On retrouve cette caractéristique dans d'autres romans de la génération des enfants dont l'exemple paroxysmique serait el protagoniste de *Campo de Mayo* (2014) de Bruzzone qui court sans cesse à l'intérieur et autour de ce terrain militaire dans lequel était détenue sa mère disparue pendant la dernière dictature. Dans un premier temps, nous verrons dans quelle mesure les différents voyages qu'entreprennent les personnages des romans de notre corpus vont leur permettre soit de se sauver – de fuir (un pays, un lieu, un passé, une personne) – soit de se sauver eux-mêmes, c'est-à-dire de trouver une forme de salut, soit les deux à la fois. Ces déplacements, pas toujours désirés, vont se révéler être un moyen, pour les personnages, de se construire, de trouver la vérité sur leur passé, et d'enfin accepter leur identité d'héritiers. Mais, le voyage, quand il prend les traits d'un voyage initiatique, peut conduire à une déconstruction identitaire du personnage comme c'est le cas avec le protagoniste de *Los topos*. Le recours au motif du voyage initiatique, qui devient dispositif narratif, dans ce roman à forte tonalité parodique nous a paru suffisamment original et significatif pour dédier une sous-partie à son analyse. Enfin, dans un troisième temps, nous nous intéresserons aux déplacements des personnages dans l'espace urbain. Souvent ces déplacements ne semblent pas avoir de but, simples déambulations, mais on constate qu'ils peuvent provoquer un sentiment d'enfermement des personnages.

### 2.1.1. Le voyage : un moyen de se sauver ?

Nous l'avons vu, un des sens du terme « errance » peut être celui du voyage même si ce n'est pas l'acception la plus courante aujourd'hui. Ce qui nous intéresse ici, autant que l'errance, c'est l'itinérance car les déplacements et le motif du voyage se manifestent dans plusieurs romans de notre corpus sous différentes formes. Dans tous les cas, il ne s'agit pas de voyage de loisir, d'exploration ou d'aventure. Ces voyages marquent un changement dans la vie des personnages qu'ils leur permettent de mieux connaître leur histoire, d'échapper à un passé ou de mener à bien une quête.

Dans le roman de Matías Néspolo, la plupart des personnages effectuent des voyages ou rêvent d'en faire. Le seul personnage immobile qui ne bouge pas de sa maison est le père du protagoniste. La seule sortie qu'il effectue dans le roman le conduit à l'hôpital, à la suite de son

malaise, où il meurt. D'après ce qu'apprend le lecteur des échanges du protagoniste avec son père et des pensées du frère aîné, Genaro, le vieux Castiglione était de mèche avec un militaire, Maldonado, et un autre complice pour voler les biens des personnes arrêtées pendant la dictature. Le père reconnaît d'ailleurs son implication comme on peut le voir dans cet extrait où se mélangent la voix du narrateur et celle de Fabio Castiglione au discours indirect libre :

El país era un quilombo. Es verdad que en el entrevero muchos se forraron. Pero para eso había que tragar mierda. Arremangarse y meter las patas en el barro. Y no cualquiera estaba dispuesto. El viejo Castiglione lo estuvo. Casi quince años llevo él solito la administración de la inmobiliaria y así le fue. Maldonado le dio una patada en el orto y se lo saco de encima a la primera de cambio. Tu socio, dijo el Tano. Y del comentario del viejo se ríe para no llorar. De puta más bien le hizo al milico. O de sirvienta, mejor dicho, con la de mierda que le limpió. Si no había operación por mínima que fuese, que no viniera turbia y mal parida. (Néspolo 82)

La gestion de l'agence immobilière qui était laissée au père a permis de faire de faux titres de propriété afin de voler les opposants éliminés. Une fois que la dictature est terminée et que son complice n'a plus eu besoin de ses services, il se retrouve avec seulement cette maison et son terrain dont l'origine n'est pas très nette. En effet, on apprend qu'il a reçu une convocation d'un tribunal pour s'expliquer sur la légalité de ses titres de propriété : « esa carta documento del juzgado de Mercedes que recibí sobre irregularidades en la escritura de la casa y el campito » (Néspolo 170). Lâché par ses complices plus puissants et plus riches que lui, il s'enferme dans son seul bien et n'en sort plus. Cette maison – qui est donc, vraisemblablement, un bien volé – deviendra son refuge et sa prison.

La mère des garçons, Inés Medina, abandonne sa famille à cause des histoires de son mari et confie l'éducation de ses enfants à une cousine, Carmen. Cette femme jouera le rôle de la figure maternelle pour les deux garçons qui n'ont quasiment aucun souvenir de leur mère biologique : « fue lo más parecido a una madre que tuvieron ambos » (Néspolo 72). En effet, celle-ci disparaît littéralement de la vie de sa famille, devenant elle-aussi une disparue, mais volontaire. Le protagoniste apprend lors d'un voyage dans le nord du pays qu'elle est simplement partie dans sa ville d'origine pour fuir. Ici, le voyage est une fuite qui sert à expier une faute, à se punir d'une trahison comme l'explique le personnage de Movie, l'ex militant de retour d'exil :

Después del operativo de Maldonado se la había tragado la tierra y como dudaba de su secuestro [...] fue el blanco de alguna de mis limitadas investigaciones para la CN. Supe [...] que se había vuelto a su tierra, a Salta; y un compañero de Tucumán [...] me lo confirmó poco después. [...] Supuse que [...] presa del pánico había optado por un exilio interior, por enterrarse en vida en el anonimato de una existencia inadvertida. [...] El dato con el que no contaba entonces [...] era que en su fuga despavorida hacia el norte Inés había dejado atrás a dos criaturas, como si el abandono de sus hijos perdiera toda densidad. Fuera un irrelevante precio que pagar

por alejarse definitivamente de algo mucho más ignominioso que había hecho o provocado. Deuda con la que seguro aun cargaba a cuestas. (Néspolo 233)

Maldonado, le militaire pour lequel le père de Roberto travaillait, est le responsable de l'arrestation d'une grande partie des camarades de Movie. Lorsque celui-ci découvre que le tableau volé chez el *Gordo Alfredo*, lieu de la descente du *grupo de tareas*, était chez Fabio Castiglione ainsi que les liens que celui-ci maintenait avec le militaire, il comprend que la femme enceinte qui accompagnait une de ses amies artistes arrêtée ce jour-là n'est autre que la femme de Fabio et donc la mère del Tano. D'après les souvenirs de Movie, elle a passé beaucoup de temps en compagnie de ceux qui furent arrêtés ou tués cette nuit-là de 1974 et son implication devient évidente. A-t-elle fourni des informations volontairement ou involontairement à son mari et, par là même, à Maldonado ? Seul le résultat semble compter puisque pour se punir de sa complicité dans cette action, elle décide de s'exiler<sup>139</sup> loin de ses enfants, de disparaître comme ceux qu'elle a contribué à faire effectivement disparaître.

Son fils suivra son exemple lorsqu'il s'enfuit pour échapper à ceux qui le poursuivent parce qu'il a récupéré et cherché à revendre le tableau volé chez son père. Les héritiers légitimes tentent de le récupérer sans passer par les voies légales afin de s'épargner de longues procédures juridiques. Comme sa mère, il disparaît du jour au lendemain, sans donner de nouvelles à ses proches, y compris à sa copine, Mercedes, qu'il a rendu complice de son vol du tableau puisqu'il lui a demandé de le cacher chez elle : « En cómo se borró de la noche a la mañana, como aprovechó todo el lío del cuadro y los tipos que le andaban detrás para huir de todo, inclusive de mí. Desentenderse de todo y mandarse a mudar, porque desde aquella noche que no sabía nada de él » (Néspolo 205). Dans sa fuite, il suivra le chemin de sa mère espérant la retrouver à Salta, mais ne rencontre que Carmen qui lui raconte enfin la vérité sur la disparition volontaire de sa mère. Puis il continuera sa route vers le nord jusqu'à arriver sur une île du lac Titicaca (Bolivie) où, sous une identité incomplète – « acá en la isla yo soy Roberto » (Néspolo 245) –, il trouve refuge pendant plusieurs mois.

Cette étape du voyage du protagoniste correspond à la troisième partie, ou plutôt l'épilogue du roman de Matías Néspolo, intitulée « Otra parte » comme s'il ne s'agissait pas vraiment d'une partie de l'histoire que le lecteur suit depuis le début mais bien d'une autre

---

<sup>139</sup> Nous avons conscience de la signification politique de ce terme (situation d'une personne qui a été condamnée à vivre hors de sa patrie, en a été chassée ou s'est elle-même expatriée) et de la réalité que cela a représenté pour de nombreux Argentins pendant la dernière dictature. Néanmoins, l'un usage de ce mot a été étendu comme le rappelle le dictionnaire de l'Académie française : « situation d'une personne contrainte de vivre ou de séjourner ailleurs que là où elle vit habituellement ». Ici, aucune peine (ni même aucune menace sur sa vie) ne condamne effectivement la mère à l'exil mais les circonstances la forcent à prendre cette décision. Nous choisissons donc de qualifier ce départ d'exil volontaire car elle est contrainte d'abandonner ses enfants et de renoncer à sa vie à Buenos Aires.

histoire. Ce titre fait également écho au début du roman quand les personnages discutent des destinations possibles et que Roberto Castiglione évoque le sud du pays : « Mandar todo al carajo y empezar de cero allá. Otra historia » (Néspolo 27). Finalement cette autre histoire s'écrira au nord et hors du pays. Il s'agit bien d'une étape puisqu'il annonce dans cette autre partie qu'il va reprendre la route pour aller jusqu'à Cuzco (Pérou). Son exil n'est donc pas terminé mais cette première étape du voyage a tout de même eu un effet curatif puisque quand il est arrivé sur l'île, il était brisé – « roto por dentro » (Néspolo 240) – et, quelques mois plus tard, il se sent soigné, guéri par le lac et ses habitants. Le roman se termine sur cette annonce de poursuite du voyage : « Por eso ya me siento con fuerzas para seguir adelante. Para retomar el camino con el sol en la boca » (Néspolo 249). Contrairement aux personnages d'autres romans de la même génération, ce n'est pas le retour au pays qui lui permet de trouver la paix mais l'exil.

Dans la première partie – quand nous avons évoqué l'ironie dans le roman de Mariana Eva Pérez –, nous avons présenté la fin de *Diario de una princesa montonera* comme une fuite de la narratrice (qui, dans ce roman adapté d'un blog, se confond avec l'autrice) de son pays et de ses obligations militantes directement liées à ses obligations mémorielles en tant que fille de disparus. Pour elle aussi, l'exil, la fuite dans un autre pays par-delà l'océan est une manière de se sauver, de faire passer en premier sa santé mentale et physique, ses besoins et ses envies en tant que jeune femme du XXI<sup>e</sup> siècle et non plus seulement en tant qu'héritière des traumatismes du XX<sup>e</sup> siècle. Le protagoniste de *El espíritu* fait le voyage inverse au début du roman puisqu'il rentre d'un exil de huit ans en Allemagne – il le qualifie lui-même de « destierro » (Pron 163) – quand son père tombe gravement malade et est hospitalisé. A la fin de cet exil, il choisit de mener une existence de type nomade en ne possédant plus de domicile propre et en squattant chez les uns et les autres : « había comenzado a dormir en los sofás de las personas que conocía. No lo hacía porque no tuviera dinero sino por la irresponsabilidad que, suponía, traía consigo no tener casa ni obligaciones. [...] Yo, simplemente, estaba de paso » (Pron 14). En somme, il devient une sorte de SDF volontaire qui erre d'un lieu à un autre, qui choisit de s'inscrire sur un territoire fait de lieux par lesquels il passe plutôt que d'en investir un. Comme nous le verrons plus tard (cf. 3.2.2.), c'est le retour au pays qui lui permettra de trouver l'apaisement avec son histoire familiale fortement marquée par l'histoire traumatique argentine.

Le personnage de Claudia dans *Formas* a choisi l'exil aux Etats-Unis pour construire sa vie loin de sa famille, encouragée par son père mais honnie par sa sœur. Elle y a fait des études et compte s'y installer pour vivre et travailler. Au début, elle rentre au Chili uniquement pour l'enterrement de son père mais au bout de deux semaines, elle commence à avoir des doutes quant au fait de rester aux Etats-Unis ou de rentrer définitivement, doutes dont elle fait part au

narrateur-protagoniste (Zambra 112). Elle choisira finalement de repartir après ce voyage à Santiago qui a été un voyage dans le passé « he vuelto a la infancia en un viaje que tal vez necesitaba » (Zambra 140). Le narrateur, malgré la déception, comprend que Claudia a besoin d'un espace qui ne lui rappelle pas son passé, qui ne lui impose pas sa condition d'héritière pour pouvoir « faire sa vie » : « buscaba un paisaje propio, un parque nuevo. Una vida en que ya no fuera la hija o la hermana de nadie » (Zambra 140).

Revenons à *Con el sol* : ce besoin de quitter l'Argentine apparaît dès le début du roman tant chez le protagoniste que chez ses amis. Mais cette volonté ne semble être, dans un premier temps, qu'une illusion, quelque chose d'impossible à vraiment réaliser : « Mandar todo al carajo suena pretencioso. Y falso. [...] Desprenderse de un fardo o descolgarse de un sitio es una posibilidad que siempre tranquiliza. Aunque la ilusión de soltar lastre se desvanezca cuando no hay nada que echar por la borda » (Néspolo 27). Mais, bien que le projet semble irréalisable (en grande partie par manque d'argent), il est longuement et régulièrement débattu entre el Tano et ses amis :

Se trenzan en una discusión sobre los pros y contras de cada destino. [...] Ahora [...] discuten sobre las variantes de la *fuga*. Sobre las posibles formas de *escape* y quién tiene el mejor plan. De qué *huyen* no viene al caso. Y el porqué de la *evasión* tampoco. Eso forma parte del acuerdo tácito. El axioma de base. Incuestionable. Pero si se plantearan abiertamente a qué responde esa necesidad, de dónde surge, puede que no tuviesen una respuesta clara. (Néspolo 30)

On remarque que le narrateur ne parle pas de voyage mais a recours au champ lexical de la fuite avec l'utilisation du verbe fuir et des substantifs fugue, échappatoire et évasion. Dans ce premier chapitre, la narration est à charge d'un narrateur à la troisième personne à focalisation sur le personnage de Roberto Castiglione. Cela nous permet d'en déduire que l'utilisation de ce champ lexical peut être une manifestation inconsciente du désir de fuite du protagoniste. Son meilleur ami, el Negro Brizuela, confirme ce rapprochement entre voyage et fuite au sujet de ce personnage : « Lo que el Tano hacía en realidad era tantear una vía de escape. Estaba huyendo y lo que menos le importaba era en qué dirección. [...] Lo urgía la necesidad de romper un esquema, abandonar el lugar inestable que ocupaba para buscarse otro despejado a campo traviesa. Donde reconstruirse por completo a cielo abierto » (Néspolo 122).

Brizuela finit par réaliser le plan qu'ils avaient élaboré en partant s'installer au Brésil qu'il surnomme « la *terra da felicidade* » (Néspolo 115). Il le fait seul après la double trahison de son meilleur ami, Roberto, et de sa petite amie, Mercedes, qui ont une liaison. Malheureusement, l'expérience ne sera pas concluante car il se fait dévaliser sur une plage de Salvador da Bahia peu de temps après son arrivée et doit rentrer au pays : « Por eso estaba de vuelta, en el peor sentido. Con la frustración tatuada en la frente. Camino a cucha con la cola



entre las patas y el desengaño en los bolsillos. [...] Y encima, sin esa lucecita que titilaba a lo lejos y me marcaba el rumbo en noche cerrada » (Néspolo 115). Son rêve s'est transformé en cauchemar l'obligeant à revenir à son point de départ en ayant perdu l'espoir qu'une vie meilleure l'attendait ailleurs. Bien que cette mauvaise expérience le plonge dans un état dépressif, Brizuela se reprend à la suite d'une discussion avec un ami : « fue el empujón que necesitaba para retomar viaje. Sacudirme el polvo y volver a la ruta. Porque la historia nunca acaba, siempre hay una siguiente etapa » (Néspolo 116). On retrouve ici l'usage métaphorique du mot « voyage » qui sert à désigner la vie grâce à un détournement métonymique qui substitue le temps à l'espace. La vie est un voyage, par référence au temps qui s'écoule, et ce voyage-là ne s'arrête qu'à la mort de l'individu (souvent aussi désigné comme voyage et en particulier de « grand voyage » ou de « dernier voyage ») et non parce qu'une étape s'est mal passée. Cette prise de conscience est l'occasion pour le personnage de développer sa théorie de la vie comme voyage qu'il désigne comme philosophie de la transhumance.

El ser en el mundo es ir de viaje. Y viajar es estar ahí. Un viaje hacia ninguna parte, en círculos o en caída libre, a fogonazos o en cámara lenta, en una pecera o a cielo abierto. Y da lo mismo, si avanzas o retrocedés, si lo tuyo es huida o persecución, si tenés alguna meta o simplemente te dejás ir; porque igual estás en movimiento. De camino a la tierra prometida, de vuelta a casa o derecho a la fosa. Y si echás raíces en alguna parte o no te movés del barrio en el que naciste, también viajas de todos modos. Hacés un viaje inmóvil a través del tiempo. [...] Entonces el viaje no es una cuestión contingente, sino constitutiva y apodíctica de la existencia. [...] Porque si no queda otra que estar de viaje. (Néspolo 120)

Le voyage n'est donc pas seulement indispensable à la vie de l'homme, il est constitutif de l'existence humaine selon lui : il ne résume pas au déplacement d'un point A à un point B puisqu'il prend en compte le voyage dans le temps que chaque humain réalise en vieillissant. Quelle que soit la raison du voyage, quelle que soit la façon de voyager, l'être humain y est condamné. Comme le rappelait Céline dans l'exergue de son roman *Voyage au bout de la nuit*, (1932) : « Notre vie est un voyage dans l'hiver et dans la nuit nous cherchons notre passage dans le ciel où rien ne luit ». Cette vision tragique et angoissante de l'existence humaine correspond assez bien aux personnages de *Con el sol*. En ce qui concerne le protagoniste, son voyage se transforme en un retour vers le passé – lorsqu'il va rendre visite à son père – même si, dans un premier temps, le narrateur affirme le contraire :

Para cualquier otro ese recorrido sería un viaje al pasado. O hacia adelante, si lo que se pretende es pasar página y dejar todo atrás. Para otro, pero no para el Tano. Porque el suyo es un paseo inmóvil. Quietos en un presente sin forma. Y ajeno, en ese tiempo sin coordenadas del afuera, sigue cuando llega por fin a la tranquera de la que fue su casa. (Néspolo 70)

En effet, la motivation première de Roberto n'est pas de se replonger dans le passé familial mais d'extorquer de l'argent à son père pour financer son départ à l'étranger, aussi froidement que la façon dont il lui annonce son intention de quitter le pays : « Me voy fuera, viejo. Y capaz que no vuelva [...] Si todavía no me desheredaste, necesito mi parte » (Néspolo 74-75). Cependant, quand il entre dans la maison il reconnaît les lieux, d'abord grâce à un souvenir olfactif : « lo que le golpea de inmediato es el olor. Familiar e irreconocible a la vez. Un cachetazo que lo despierta en otra dimensión » (Néspolo 71). Puis visuellement car tout est resté à la même place comme si le temps s'était arrêté dans la maison paternelle : « La casa está igual. Mas vieja y descuidada, pero es la misma. Nada ha cambiado » (72). Lors de son inspection visuelle de la maison, l'attention du protagoniste est retenue par deux objets en particulier : le tableau d'Antonio Berni toujours pendu au-dessus de la cheminée et les figures d'animaux en argile toujours exposés sur une étagère. Ces objets ont une importance symbolique puisqu'ils ont un lien direct avec la mère disparue du protagoniste et donc avec son passé : les figurines en argile sont des créations de la mère et le tableau a été volé lors l'*operativo* mené par Maldonado et le père Castiglione. Ils vont agir comme des porteurs de mémoire qui vont déclencher les souvenirs. Puis le personnage del Tano est pris d'une soif insatiable et c'est comme si ses sens s'alliaient pour lui faire prendre conscience qu'il a des souvenirs dans ce lieu et que cette visite est bien un voyage dans son passé : « el fogonazo del recuerdo lo transporta » (Néspolo 74).

Si la démarche de Roberto Castiglione ressemble dans un premier temps à une fuite en avant sans autre motivation que l'envie de fuir une vie insatisfaisante, peu à peu son voyage devient un moyen de connaître et comprendre sa propre histoire. L'histoire familiale est comparée à une carte muette sur laquelle il faut replacer des coordonnées afin de pouvoir s'orienter : « intentaba recuperar su propia historia, comprender las coordenadas familiares del mapa ciego en el que había comenzado a trazar, sin posibilidad de elección, su propio derrotero. Todo el mundo tiene derecho, o incluso la obligación, de conocer esas coordenadas de origen, pero no siempre se trata de un emplazamiento agradable o tranquilizador » (Néspolo 218). Le protagoniste a cette réflexion à la fin du roman quand il a déjà découvert un certain nombre de secrets familiaux. Si ces découvertes lui ont apporté des réponses qui lui permettent de mieux s'orienter, cela ne rend pas pour autant plus facile l'acceptation de cette histoire et ne fait pas de la famille un espace où l'on se sent en confiance et en sécurité. C'est pourquoi, il continue son voyage en solitaire.

Les auteurs des romans de notre corpus que nous avons choisi d'intégrer dans l'ensemble générationnel des enfants de la dictature sont tous nés dans les années 70. Or, les auteurs nés dans les années 80 pourraient aussi intégrer cet ensemble et tout particulièrement

les auteurs chiliens puisque la dictature dure jusqu'à la fin de la décennie. C'est pourquoi, nous souhaitons, même brièvement évoquer les romans chiliens *La resta* (2014) d'Alia Trabucco (1983-) et *Camanchaca* (2009) de Diego Zúñiga (1987-). En effet, dans ces deux romans aussi, les protagonistes sont des enfants de la dictature et les héritiers d'histoires familiales marquées par le régime militaire de Pinochet. Et le voyage y apparaît également comme un élément central du récit puisque le protagoniste de *Camanchaca* traverse le pays en voiture avec son père<sup>140</sup> et les trois personnages de *La resta* traversent les Andes en corbillard pour récupérer la dépouille de la mère de l'un d'entre eux en Argentine. Dans deux romans, le récit est à la charge des protagonistes narrateurs offrant ainsi une narration totalement focalisée sur ces enfants de la dictature, forçant le lecteur à adopter leur subjectivité d'héritiers de l'histoire chilienne et de leurs histoires familiales traumatiques. *La resta* présente la particularité de faire alterner deux narrateurs tout au long du roman : dans les chapitres numérotés en ordre décroissant – comme un compte à rebours –, c'est la voix de Felipe à la première personne, et dans les chapitres qui n'ont pour titre que deux parenthèses, c'est celle d'Iquela qui raconte. La voix de Felipe est délirante alors que celle d'Iquela est plus rationnelle et factuelle même si elle inclut ses ressentis et ses doutes. Cette parfaite alternance entre les deux voix n'est interrompue que trois fois par des micro-chapitres sans titre qui ne contiennent qu'une phrase entre parenthèses et que l'on peut attribuer à la mère d'Iquela.

Nous allons nous intéresser plus particulièrement au voyage dans le roman de Trabucco car c'est celui qui aborde de façon plus évidente la dictature. Dans le roman de Zúñiga, elle n'apparaît que de façon indirecte, implicite comme un arrière-fond qui se laisse deviner à travers certaines remarques des personnages ou les visions du protagoniste lors de la traversée du désert.<sup>141</sup> Le voyage dans *La resta* – véritable périple puisqu'il implique une traversée de la cordillère des Andes – est décidé sur un coup de tête et à peine organisé :

Felipe tomó la decisión con una ligereza sorprendente, como si su única misión en el mundo fuera encontrar a Ingrid al otro lado de la cordillera. Por mi parte, tenía dudas sobre el plan, o más que dudas, me provocaba una distancia desconcertante, como si no pudiera imaginar el viaje o ese formara parte de la trama de un *road movie* que yo jamás protagonizaría. Lo cierto es que Felipe estaba decidido, y aunque yo siempre había fantaseado con moverme, era él quien partía y era mi tarea seguirlo, averiguar cuando volvería. (Trabucco 131)

---

<sup>140</sup> Le motif du voyage père-fils à travers le pays apparaît également dans le roman argentin de Mariana Enríquez (1973-), *Nuestra parte de noche* (2019), dans lequel un père et son fils voyagent de Buenos Aires jusqu'à la frontière brésilienne, aux chutes d'Iguazú, en pleine dictature militaire.

<sup>141</sup> Pour une analyse plus poussée de ce roman, nous conseillons l'article de Geneviève Fabry, « Memoria y aceleración en la narrativa chilena reciente », *Mil Hojas. Formas contemporáneas de la literatura*, sous la direction de Carlos Walker, Santiago de Chile, Hueders, 2017, p. 127-147.

L'utilisation répétée de l'expression « como si » marque l'aspect irréalisable de l'entreprise. En effet, cette expression sert à exprimer une hypothèse qui a peu de chances de se réaliser comme le montre l'emploi du subjonctif imparfait qui est un rétrospectif et ne semble pas annoncer la réalisation prochaine du voyage. Cet aspect irréel est accentué par l'utilisation du conditionnel et de l'adverbe de négation « jamás protagonizaría ». Cette insistance sur l'aspect irréalisée et irréalisable de l'action est à mettre sur le compte du personnage narrateur qui a toujours rêvé de quitter Santiago mais n'en est jamais parti. C'est pourquoi, même quand les trois amis prennent la route, Iquela déclare : « Salí de Santiago sin salir, o sin creer que me estaba yendo » (Trabucco 143). Elle l'a tellement désiré, tellement imaginé qu'une fois que son fantasme se réalise, elle ne peut se résoudre à y croire. Le voyage était pour elle, jusqu'à cet instant, qu'une possibilité restée hypothétique.

Au contraire, le personnage de Felipe peut être défini comme errant. Iquela le décrit ainsi : « Incapaz de permanecer en un lugar por más de unas semanas, desaparecía del departamento obligándome a todo tipo de mentiras » (Trabucco 131). Il fugue régulièrement de l'appartement qu'il partage avec sa sœur adoptive pour errer dans les rues de Santiago. Comme lorsqu'il décide d'accompagner Paloma dans son expédition, il agit toujours de façon impulsive mais déterminée. Le roman de la jeune autrice chilienne est marqué par le motif de la mort comme si celle-ci envahissait la vie et l'esprit des enfants de la dictature. Rappelons que le voyage des trois amis est motivé par la récupération du cercueil de la mère de Paloma (la morte comme se plaît à lui rappeler Felipe) et qu'ils font ce voyage en corbillard, un véhicule destiné normalement exclusivement au transport des morts. Quand ils quittent Santiago, il pleut des cendres qui recouvrent la ville et ses habitants : la cendre est aussi un élément qui renvoie à la mort puisque c'est ce qui reste une fois que tout est consumé. Le personnage de Felipe est obsédé par les morts et en particulier par le décompte des morts. Il s'interroge obstinément sur la façon de faire correspondre le nombre de morts et le nombre de tombes. Dans un pays qui compte un certain nombre de disparus, comme nous avons pu le voir, cette obsession semble être un écho au sort de tous ces morts de la dictature dont les corps n'ont pu être enterrés dignement. Le titre du roman, *La resta*, est une référence à l'opération que Felipe répète de façon compulsive : soustraire le nombre de morts au nombre de vivants. Il justifie ses errances régulières dans la ville de Santiago – qu'il qualifie d'ailleurs de « ciudad mortuaria » – par la recherche de ces morts dont on ne sait pas bien s'ils sont réels ou s'ils n'existent que dans l'imagination délirante du personnage (sortes de visions, de fantômes). Mais à la fin de ce voyage marqué du sceau de la mort (il se termine dans un entrepôt de l'aéroport qui contient des centaines de cercueils), les personnages semblent animer au contraire d'une vive pulsion de vie comme si l'omniprésence de la mort avait réveillé leur instinct de survie.

A bordo de un viejo carro fúnebre (otro símbolo de la muerte, es decir, del cambio) abandonan el pasado y dan rienda suelta a sus pulsiones eróticas, tanáticas, y sin duda aritméticas. Solo así podrán volverse quienes son y comprender, en la recta o resta final de ese viaje iniciático y acaso sin retorno, al final de esta novela espléndida, fundamental que los muertos no son un augurio del futuro ni una señal del pasado, que no le pertenecen a nadie: no tienen medida, no pueden descontarse. (Trabucco 285)

Dans l'épilogue qui sert de conclusion au roman d'Alia Trabucco, Lina Meruane propose de lire le périple des trois amis comme un voyage initiatique. Le voyage initiatique suppose une transformation de l'identité du personnage concerné. C'est bien ce qui se produit pour les personnages d'Iquela et Felipe. A la fin du roman, le personnage d'Iquela décide d'enfin suivre son propre chemin et se fait cette remarque quand elle en prend conscience : « Me oí a mí misma hablar tranquila, resuelta (una voz nueva, recién nacida) » (Trabucco 270). Felipe, quant à lui, abandonne ses amies pour retourner à Santiago où il se compare à un phœnix qui renaît des cendres du passé : « con mi voz que muere y renace debo gritar mientras me alumbro, mientras me nazco a mí mismo » (Trabucco 279).

Un roman de notre corpus peut être lu sous le prisme du voyage initiatique : il s'agit de *Los topos*. Le caractère parodique de ce roman permet une réécriture du voyage initiatique dont la finalité est modifiée : le protagoniste ne sort pas grandi de cette expérience de déconstruction identitaire puisqu'elle s'achève, vraisemblablement, par la mort. Selon nous, cette œuvre est traversée par le schéma initiatique, c'est pourquoi nous allons voir comment cette stratégie narrative traduit l'errance du personnage tout en questionnant son identité.

### 2.1.2. Voyage initiatique et déconstruction identitaire

Dominique Berthet suggère de considérer l'errance (selon sa deuxième étymologie *iterare*) comme une quête et c'est pourquoi, selon lui, certains voyages s'apparentent à l'errance comme le voyage initiatique. Les voyages jouent souvent un rôle initiatique, comme le rappelle Nadia Benjelloun dans son avant-propos à l'ouvrage collectif issu des Rencontres de Fès 2010. La journaliste franco-marocaine affirme que les voyages ont « façonné notre histoire, nos réflexions, nos croyances, nos sentiments » (Benjelloun dans Berthet 7). Simone Vierre – chercheuse française qui s'est intéressé au voyage initiatique dans ses études sur Jules Verne, George Sand et la franc-maçonnerie – explique comment la dimension initiatique du voyage persiste dans l'imaginaire collectif malgré les changements d'époque :

Le voyage apporte une réponse mystique — directement assimilable en dehors de toute raison — à la question que l'homme se pose toujours sur son statut d'être humain,

sa place dans le cosmos, et son destin. Assurément, l'initiation, en ce sens, a disparu de l'horizon conscient de l'homme moderne [...] Mais les images archétypiques n'ont pas pour autant disparu de notre inconscient. La nostalgie d'un changement ontologique radical hante encore nos rêves – et la littérature. (« Le voyage » 38)

Nous l'avons dit, le voyage initiatique est un motif central – qui devient dispositif narratif par moments – du roman de l'argentin Félix Bruzzone, même s'il s'agit d'une version parodique. En effet, le protagoniste de *Los topos* voyage d'un point A à un point B mais ce trajet est loin d'être linéaire et organisé : il s'agit plutôt de déplacements erratiques qui finiront par le conduire à son point d'arrivée. Comme le faisait remarquer Portela dans un article de 2010 au sujet du narrateur de *Los topos* : « Su discurso [...] lleva al lector a través de un viaje alucinado por el presente guiado por un personaje nómada, imprevisible y en constante mutación » (171). On peut dire que le protagoniste semble être à la dérive alors que le voyage initiatique est caractérisé justement par son caractère diachronique qui tend vers une fin (traditionnellement l'amélioration du personnage qui revient au monde dans lequel il s'insère de façon harmonieuse maintenant qu'il est initié). C'est ainsi que Teresa Basile le considère et, au-delà du personnage, considère le texte dans son ensemble : « El concepto de “deriva” permite describir su lógica, ya que da cuenta de un relato infinito en su sentido más literal, un relato sin fin, como sostuvieron Primo Levi y Jorge Semprún » (151). Elle s'inscrit dans la lignée des pensées de ces deux écrivains marqués par l'expérience des camps de concentration qui rejettent l'idée selon laquelle cette expérience ne peut être dite, ne peut être racontée. Si l'écriture ne peut rendre compte exactement, précisément de cette expérience traumatique, elle peut créer un « relato interminable e ilimitado, plagado de rodeos, de idas y vueltas, de recursividades, a través de una lengua perifrástica y barroca » (151) qui permet de la transmettre, même de façon imparfaite.

Le concept de dérive a été utilisé avant par le chercheur brésilien Idelber Avelar dans son analyse des textes de João Gilberto Noll. L'analyse qu'il fait de la dérive du personnage dans les textes de Noll trouve un écho dans notre propre analyse – même si nous lui avons préféré le terme d'errance – :

A diferencia de los viajes que constituían uno de los géneros privilegiados de la literatura moderna, de Swift a Humboldt y Jack Kerouac, los viajes de Noll no están dotados de ninguna función liberadora, pedagógica o edificante. La arquitectura del texto de Noll – la deriva constante, el foco en la primera persona, el intento individual de extraer significado al pasado – invita a una aproximación al *Bildungsroman*, excepto que no hay *Bildung*, puesto que los personajes han perdido la capacidad de aprender de la experiencia. (Avelar 168)

Le protagoniste est intimement marqué par le passé dictatorial argentin : il est enfant de disparus et, d'après sa grand-mère maternelle, frère d'enfant approprié. Cette condition d'orphelin –

renforcé par le décès de son dernier parent vivant au début du roman – est directement en lien avec une impossibilité à se définir lui-même autrement qu'à travers les autres. De façon significative, le protagoniste est anonyme et est toujours défini par rapport à ses liens familiaux ou sentimentaux, c'est-à-dire comme fils, frère, petit-fils, petit ami ou amant de quelqu'un.

Nous avons vu au chapitre précédent qu'une mort probable attendait le protagoniste à la fin du roman puisqu'il est sous l'emprise du personnage sadique de El Alemán. Il n'y aura donc pas de retour transformé du personnage au monde de départ mais cette version parodique du voyage initiatique nous invite à penser que la transformation physique, sexuelle et psychique du protagoniste constitue le véritable voyage initiatique du roman puisqu'elle le conduira à être radicalement autre. Pendant ce voyage, deux personnages vont jouer le rôle de pères initiatiques : Mica, un travesti de Bariloche, qui va l'introduire dans le monde de la nuit, lui apprendre les codes entre travestis et El Alemán qui, tombé amoureux de lui en tant que travesti, va terminer sa transformation physique en le faisant opérer (il lui offre des seins artificiels). Julio Premat remarque très justement que les déplacements du protagoniste ne sont pas seulement physiques, géographiques mais que le dynamisme du roman est aussi dû à « estos desplazamientos constantes de género, de objetos de deseo, pero también de razones, causas, peripecias, escenas clave » (« Bruzzone » 223). Ces déplacements constants tant physiques que psychologiques du protagoniste font de *Los topos* un récit toujours en mouvement mais aussi insensé à l'image de son personnage.

Avant de commencer ce parcours initiatique, il va passer par plusieurs péripéties qui lui permettent de se défaire de son ancien être et qui se caractérisent dans le roman par une série de pertes. Sébastien Rongier rappelle que l'errance, en induisant une dépossession progressive de soi, fait du corps l'enjeu de ces pertes : « ce n'est pas seulement l'intimité qui se dépossède dans l'errance, c'est également le lien social et le lieu du corps » (186). On le constate dans *Los topos* où, dans un premier temps, le protagoniste perd tous les êtres chers qui l'entouraient au début du roman pour différentes raisons : il se dépossède de tout lien social. Sa grand-mère Lela meurt, il se sépare de sa fiancée Romina, il ne fréquente plus ses amis et son amant travesti Maira disparaît mystérieusement (le protagoniste-narrateur suppose qu'il a été séquestré).

Dans un deuxième temps, il perd tout logement fixe et personnel puisqu'il vend l'appartement du centre de Buenos Aires où il vivait avec sa grand-mère et dont il a hérité à la mort de celle-ci. Indécis quant à son nouveau logement, il décide d'aller voir la maison de son enfance à Moreno, dans la banlieue de Buenos Aires, et se rend compte qu'elle est abandonnée. Il se met alors en tête de la restaurer et s'y installe. Par ce déplacement du centre vers la périphérie, s'opère un premier décentrement du personnage qui n'est pas que géographique car le centre de sa vie se situait dans la capitale et à partir de ce déménagement, sa vie va changer.

Mais il perd aussi cette maison lorsque les ouvriers comprennent qu'il n'est pas officiellement le propriétaire et la squattent à sa place. Pour cela, ils profitent de l'absence du protagoniste pendant quelques jours – quand il attend Maira dans son appartement vandalisé – pour s'installer avec leurs familles. A partir de ce moment-là, comme le constate lui-même le protagoniste, il devient un vagabond, ce qui correspond à une représentation négative de l'errance, comme le rappelle Dominique Berthet : « l'errant [est considéré] comme un être égaré, désœuvré, à la dérive, sorte de SDF de notre période contemporaine » (10).

C'est ce que l'on peut observer avec le protagoniste de *Los topos* : d'abord, il erre dans les rues de Moreno avec sa voiture puis, quand il se la fait voler, il s'installe à la gare tel un sans-abri : « Caminé hasta la estación de trenes para... no sé para qué, pero mi nuevo hogar, en esos días, fue la estación y la plaza » (Bruzzone 85). Il désigne ce lieu, où il est arrivé au hasard de ses déambulations, par l'antiphrase involontairement ironique de la part du protagoniste, « nouveau foyer ». Or la gare, en tant qu'espace de passage où chacun reste anonyme, ne peut être considéré comme un foyer puisqu'il s'agit d'un non-lieu<sup>142</sup> que l'on ne peut s'approprier. Il a recours à la charité en se rendant à la paroisse voisine pour se mettre à l'abri des intempéries mais n'y reste pas. Son état physique et psychique commence à s'altérer : « Estos días fueron como estar enfermo o empezar a enfermarse » (86). Le vol de sa voiture suppose une perte importante puisqu'à cette occasion, il perd ses derniers objets personnels et en particulier ses papiers d'identité. A ce moment-là, on peut dire qu'il a passé la première étape de l'initiation parodique qu'il subit sans le savoir : la préparation du novice. En effet, en devenant un sans-papiers, un vagabond anonyme, on peut affirmer que, c'est comme si celui qu'il était au début du roman (le petit-fils pâtissier qui aide sa grand-mère, le fils de mère détenue-disparue, le petit-ami, le jeune *porteño* qui fait la fête avec ses amis) était mort.

À la suite de cette expérience de dénuement extrême, il ne vit plus jamais dans des lieux lui appartenant. Pour le temps qu'il reste à Buenos Aires, il trouve un refuge inespéré chez un inconnu, Mariano, qui devient un ami et un amant avec qui il prend enfin la direction du sud. Il faut souligner l'importance de ce voyage à Bariloche qui intervient à la moitié du roman le divisant en deux parties égales car on peut affirmer, en paraphrasant l'auteur qu'avec cet événement « la novela se da vuelta, pasa a ser otra novela ».<sup>143</sup> En effet, c'est là-bas qu'aura lieu l'initiation. Une fois à Bariloche, ils s'installent chez Rubén, le maître d'œuvre du chantier sur lequel ils vont travailler. Celui-ci ne les loge pas dans sa maison directement mais dans une petite grange puis le protagoniste et Mariano vont suivre des chemins différents : après

---

<sup>142</sup> cf. Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, La librairie du XX<sup>e</sup> siècle, Seuil, 1992, p. 100 : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu ».

<sup>143</sup> Cf. Matías Méndez, entrevista a Félix Bruzzone para el videoblog Cuentomilibro.com



plusieurs accidents sur les chantiers, Mariano devient mystique et crée une secte avec la belle-fille de Rubén. Le protagoniste, quant à lui, est logé avec d'autres ouvriers directement sur le chantier. Enfin il loue une chambre dans une pension tenue par une vieille dame où il fait la rencontre de Mica, un jeune travesti paraguayen. Le protagoniste a une prise de conscience intéressante sur sa place dans le monde qui l'entoure qui, nous semble-t-il, est à mettre en relation avec sa difficulté à se définir, à trouver une identité : « me sentí un intruso en la vida de todos. Algo parecido me había pasado siendo vagabundo, albañil, repostero, todas ocupaciones que pude llevar adelante pero que en realidad habían sido casilleros de una grilla administrativa, algo que nunca es del todo fiel a la verdad » (Bruzzone 132). On peut lui coller des étiquettes, le faire rentrer dans des cases comme le fait l'administration mais cela ne répond pas à la question existentielle qui hante le protagoniste.

Sans attaches, sans domicile, sans identité, il est alors prêt pour l'initiation proprement dite et la transformation que celle-ci va entraîner. Précisons que, plus que le récit de l'accomplissement d'un rite, c'est le travail d'écriture à partir du scénario du rite, mis à distance par le second degré de l'écriture de Bruzzone, qui nous intéresse. Nous allons donc voir comment les différentes étapes du rite initiatique apparaissent dans le roman et dans quelle mesure elles en construisent une version parodique. Traditionnellement, l'initiation est conduite par un père symbolique censé guider et instruire le novice :

Le novice est arraché au monde profane, il est entraîné, sous la conduite d'un "père initiatique", dans un voyage qui le mène, suivant les cultures et les degrés initiatiques, vers la brousse, monde de l'informel, du chaos, des morts, dans la tombe, le ventre de la mère, du monstre, de la terre, dans le labyrinthe, dans les Enfers et/ou au Ciel. [...] Les épreuves subies durant ce voyage, tortures souvent cruelles, sont toutes destinées à détruire l'être profane qu'il était afin que de cet être ancien naisse une "nouvelle plante". En chemin, il a certes appris un certain nombre de techniques, qui lui serviront, une fois revenu à la vie, à se rendre maître des forces sacrées qui gouvernent tout dans le monde. Il a aussi été instruit, par des récits mythiques, des danses sacrées, et divers moyens non rationnels, de l'origine (du monde, de sa tribu, du rite), de sa propre place dans le monde, des lois de ce monde, et de la société qui les reflètent. (Vierne « Le voyage » 37)

L'initiation va commencer avec Mica qui va l'initier aux pratiques et aux rites des travestis : « empecé aprendiendo en el bar donde trabajaba Mica: ella me enseñaba cómo maquillarme, qué ropa usar, cómo usarla » (Bruzzone 143). Cette première étape dans l'initiation entraîne un premier changement ontologique chez le personnage puisqu'il passe d'être un client de travesti à pratiquer le travestissement et la prostitution. Elle provoque également une première modification physique du protagoniste qui adopte rapidement les codes vestimentaires et comportementaux des travestis : « No fue difícil, era como si en cierta forma ya estuviera preparado para el cambio y salió bastante natural. [...] Representaba mi papel y no sólo me

gustaba, sino que hasta me lo creía » (144). D'une certaine façon, il meurt en tant qu'homme cisgenre pour renaître en tant que travesti, un individu qui utilise les codes des deux genres, un individu à l'identité double et trouble : il a un corps d'homme avec une apparence de femme. Au début, il observe et imite les autres travestis puis finit par jouer son rôle et s'y identifier. Parallèlement à cela, il commence à se prostituer dans le bar où travaille Mica. Celui-ci lui apprend à évaluer les futurs clients et comment se comporter avec eux. L'apprentissage est donc double : comment être un travesti et comment être un prostitué<sup>144</sup>. Après l'étape d'apprentissage avec Mica, le protagoniste décide de continuer la prostitution seul, en dehors de la ville, au bord d'une route.

Encore une fois, il passe d'un lieu fixe offrant une certaine sécurité (on pourrait dire d'une situation de sédentarisme) à un lieu de mouvement, plus exposé aux dangers : il retrouve la situation de nomade, d'errant qu'il avait avant de s'installer à Bariloche. Son but est de rencontrer El Alemán pour mettre à exécution son plan de vengeance contre celui qu'il tient pour responsable de la disparition de son amant, Maira. Cet homme qui apparaît plusieurs fois comme une figure paternelle fait office de deuxième père initiatique. Après plusieurs rencontres dans sa voiture, El Alemán finit par l'emmener dans un lieu isolé où ont lieu d'autres rencontres, sexuelles cette fois-ci. Connaissant la réputation de cet homme qui se vante de maltraiter les travestis, le narrateur s'attend à chaque fois à subir ses sévices mais, au contraire, El Alemán se montre tendre avec lui. Une fois qu'il a gagné la confiance du protagoniste, il l'emmène dans un « lugar especial » (156), une propriété dans la campagne de Bariloche. Là, ce qui ressemble à un rituel initiatique peut commencer. Tout d'abord, tandis qu'il lui parle, il bouge les bras lentement dans une sorte de rite, de danse hypnotique qui plonge le narrateur dans un état second dont il le sort par un coup violent au visage. Ce coup n'est que le premier d'une série, d'un véritable déchaînement de violence de la part de El Alemán auquel le protagoniste ne s'attendait plus :

El Alemán me tomó del mentón con una mano, suave, dedos de felpa, y con la otra, inesperadamente, me doblo la cara de un golpe. [...] Pero no terminó ahí. Volvió a golpearme muchas veces, cada vez más fuerte y hasta con el puño cerrado, hasta hacerme rodar debajo de la loma. Después bajó, me agarró del pelo y me arrastró varios metros. La cosa ya no me gustó tanto: pataleé, grité. Y recién cuando me tiró

---

<sup>144</sup> Il faut noter que le roman *Los topes* propose une vision assez réductrice et stéréotypée du travestissement puisqu'il s'inscrit exclusivement dans le monde de la prostitution comme le reconnaît l'auteur : « El tema de las travestis que a fines de los noventa era un tema candente, [...] está, ese momento de la historia del travestismo y de la prostitución en la Ciudad de Buenos Aires, pero también está el estereotipo, que a partir de ahí se fue conformando, sobre qué es un travesti. En la novela no hay un trabajo serio sobre el travestismo, se lo toma en función de ese estereotipo más que nada » (Cf. l'interview de Félix Bruzzone par Matías Méndez pour le vidéoblog Cuentomilibro.com). De fait, la deuxième étape de son initiation va au-delà du simple travestissement et il serait plus juste de désigner le protagoniste comme une personne transgenre comme nous allons le voir.

en un pozo, después de escupirme, de mearme, de decir: discúlpame, a veces también soy así, tuve tiempo para recapacitar (Bruzzone 158).

La seconde étape des rituels initiatiques est la mort initiatique qui peut prendre trois formes selon Vierne : « les rituels initiatiques de mise à mort, le retour à l'état embryonnaire (*regressus ad uterum*), la descente aux enfers et (ou) la montée au ciel » (*Rite 27*). Selon la chercheuse, ces différentes formes peuvent coexister dans une même initiation. La scène décrite précédemment peut être lue comme une sorte de rituel initiatique de mise à mort puisque El Alemán laisse le protagoniste pour mort dans ce puits (sorte de descente aux enfers symbolique) jusqu'au lendemain : « Al día siguiente el Alemán vino a sacarme -yo casi no podía moverme, no sé si estaba en estado de hipotermia o qué pero no sentía varias partes del cuerpo-, me llevó a la cabaña y empezó con las curaciones » (Bruzzone 158-159).

Mais la troisième et dernière étape du scénario initiatique, la renaissance, a lieu seulement une fois que le protagoniste a été opéré pour se faire poser des faux seins. Cette opération achève l'initiation en terminant de transformer le protagoniste en quelqu'un d'autre que lui : Maira. Après l'opération, El Alemán l'invite à se regarder dans le miroir pour constater le changement et la ressemblance avec Maira : « ¿Te miraste en el espejo ? Estás igualita. Me levanto, voy al baño. [...] ¿Ves ?, igualita » (Bruzzone 188). Pour réussir son initiation, il a dû mener à bien une déconstruction identitaire parallèle à sa transformation physique. Comme nous l'avons vu, la déconstruction identitaire passe par la perte de l'ancienne identité et la pratique personnelle du travestissement et de la prostitution mais aussi par une nouvelle définition de lui-même. En effet, de façon progressive dans le récit, le protagoniste s'identifie avec Maira. Cette identification se fait parallèlement à une évolution de la définition du personnage de Maira par le protagoniste : tout d'abord, c'est un étranger qui devient son amant puis, après sa disparition, le protagoniste va l'identifier peu à peu comme son frère disparu : « Mientras buscaba a Maira, además, empecé a sentir la necesidad de confirmar y olvidar para siempre la versión de Lela sobre mi supuesto hermano nacido en cautiverio, como si las dos búsquedas tuvieran algo en común, como si fueran parte de una misma cosa o como si fueran, en realidad, lo mismo » (Bruzzone 41). L'utilisation répétée de « como si » qui exprime une comparaison conditionnelle et irréalisée montre bien le caractère irréel, impossible de cette identification entre le frère disparu et Maira. Et en même temps, la comparaison est énoncée parce que pensée par le protagoniste-narrateur. L'aspect irréalisable d'une chose ne nous empêche d'y penser et même de vouloir qu'elle se réalise. On constate que cette idée, aussi folle soit-elle, fait son chemin dans l'esprit du personnage puisqu'il affirme, après avoir sérieusement envisagé cette possibilité : « Era imposible que fuéramos hermanos : Maira tenía su familia verdadera, yo la mía, y los dos buscábamos hermanos nacidos en cautiverio, no al

revés. De existir algún error ya alguien lo habría descubierto » (Bruzzone 67). On a l'impression que le protagoniste tente de se convaincre avec des arguments factuels (chacun a sa famille) et de rejeter tout doute possible en affirmant que si ces données biographiques étaient fausses, quelqu'un l'aurait forcément découvert. Cependant, cette identification du frère supposé disparu avec le travesti constitue une des modalités d'apparition du fantôme de ce frère que le protagoniste a le devoir de rechercher. Ce mandat familial lui est transmis par sa grand-mère et s'impose dès les premières lignes du roman : « Mi abuela Lela siempre dijo que mamá, durante el cautiverio en la ESMA, había tenido otro hijo » (Bruzzone 11). Ce frère fantasmé par la grand-mère va hanter et accompagner le protagoniste tout au long de son errance délirante jusqu'à vouloir le faire correspondre à une autre personne aimée, Maira. Elsa Drucaroff remarque que le roman de Bruzzone exprime sans métaphores la structure du « dos, pero uno muerto » (308) mais qu'elle ne lui est pas spécifique puisqu'elle peut s'observer dans de nombreux romans de la post-dictature.

Enfin, à partir de la deuxième partie du roman (celle qui se déroule à Bariloche), le protagoniste pousse le lien qui l'unit avec le personnage de Maira jusqu'à considérer que celui-ci fait partie de lui comme l'illustre la métaphore de l'écharde utilisée : « era como si ella, poco a poco, hubiera entrado en mí. Una astilla que al principio duele porque no se puede sacar pero que al final, sin infecciones, sin pus, pasa a formar parte de uno y ya no duele ni molesta porque eso es lo que uno es, un hombre con astilla » (Bruzzone 118). La confusion entre les deux travestis n'est pas que du fait du protagoniste mais aussi des autres personnages qui ne cessent de souligner la ressemblance physique qui existe entre eux. Une fois qu'il l'a installé (séquestré) dans son chalet isolé, El Alemán insiste sur le fait qu'il a l'impression de l'avoir déjà vu, jusqu'à ce qu'il finisse par établir une ressemblance avec Maira (sans savoir ce qu'il représente pour le protagoniste) : « vos sos parecida a una turríta que yo conozco, sí, una putita así, como vos » (Bruzzone 162). Les nains – clients de Maira et amis d'El Alemán – confirment à plusieurs reprises cette ressemblance troublante : « es verdad eso que dice el Alemán, eh, eso de que te parecés a Maira » (Bruzzone 169). Comme nous l'avons vu, à la fin du roman, le protagoniste ne se reconnaît plus, il n'identifie plus le reflet que lui renvoie le miroir comme étant le sien : « Pienso que la que está ahí [en el espejo] no soy yo, que es Maira » (Bruzzone 188).

D'après le récit que se fait le narrateur et auquel nous avons exclusivement accès, la transformation est si réussie que les deux personnages semblent ne former plus qu'une seule personne. A la ressemblance physique s'ajoutent les ressemblances biographiques : ils sont tous les deux fils de disparus, frères d'un enfant né en captivité et approprié qu'ils recherchent ainsi que travestis-prostitués. Néanmoins, le récit nous révèle des différences de comportement entre eux qui, au lieu de les différencier radicalement, ne font que les compléter, les rapprocher

comme s'ils étaient les deux faces d'une même pièce : deux en un comme le travesti. On a vu, dans le premier chapitre, que le protagoniste refuse de s'engager dans les associations de défense des droits de l'homme comme H.I.J.O.S.. Néanmoins, au tout début du récit, il dit qu'il a souvent rêvé d'acheter une Falcon<sup>145</sup> et de sortir avec ses amis pour enlever des militaires (Bruzzone 17) mais qu'il n'a jamais osé. De la même façon, il ne concrétise pas son plan de vengeance contre El Alemán. Au contraire, Maira vit pour la vengeance en devenant un *mata-policías* qui dédie sa vie à traquer et éliminer des bourreaux de la dictature : « Antes de instalarse en Liniers, se había dedicado durante algunos meses a matar policías paraguayos, para entrar en calor. Pero su verdadera misión, desde hacía casi un año, era vivir en Buenos Aires para asesinar a ex represores, muchos de ellos aun en servicio » (Bruzzone 61). Cependant, n'oublions pas que Maira est considéré comme disparu (mort ?) : ce rapprochement progressif du protagoniste avec ce personnage est quelque peu inquiétant pour le lecteur. Va-t-il lui aussi disparaître ? De fait, la transformation du protagoniste est inséparable de la présence angoissante de la disparition (Portela 177), qu'il s'agisse de la disparition progressive du protagoniste (cf. la série de pertes mentionnée plus haut) ou de la disparition de tous les êtres qui lui sont chers tant dans la préhistoire que dans l'histoire du personnage.

L'initiation a nécessairement une charge symbolique car, selon Mircea Eliade, les initiations traditionnelles « proclamaient l'intention, et revendiquaient le pouvoir de transmuter l'existence humaine » (Eliade 274). C'est pourquoi, dans les rites initiatiques, la mort et la renaissance vécues par le novice n'existent que sur le plan symbolique (Deom 79). Or, pour le protagoniste de *Los Topos*, l'initiation va dépasser le simple aspect symbolique pour se matérialiser dans la corporalité du personnage car l'initiation a ici une dimension parodique, ce qui n'est pas le cas dans les initiations que pratiquent certaines sociétés. L'utilisation littéraire du rite initiatique permet de dépasser les limites que la réalité impose et de pousser l'expérience initiatique à son paroxysme. Le changement n'est pas seulement physique, le protagoniste change ses projets et sa façon de voir les choses. Il renonce à la quête qui avait motivé ses actions et ses déplacements jusque-là : « Con el tiempo la idea de buscar a Maira pierde fuerza » (Bruzzone 188). Il renonce également à son plan de piéger El Alemán dans le but de le tuer – assassinat justifié comme un acte de justice – qu'il avait ourdi depuis son arrivée à Bariloche<sup>146</sup> pour vivre une histoire d'amour avec lui dans cette cabane éloignée de tout et de tous. Or, nous

---

<sup>145</sup> Le choix de la voiture n'est pas anodin puisqu'il s'agit du véhicule associé dans l'imaginaire collectif argentin aux véhicules de différents organismes de sécurité pendant la dictature et donc associé aux opérations de répression. La Ford Falcon est apparue sur le marché argentin aux débuts des années soixante et a été produite en Argentine jusque dans les années 90. Elle a été une des voitures les plus vendues en Argentine dans les années 60 et 70 (les ventes se comptent en centaines de milliers).

<sup>146</sup> « el plan era hacerme pasar por travesti, dejarme levantar por el Alemán, convertirme en su chica travesti favorita, y una noche, con la determinación del que esperó una vida entera el momento de hacer justicia, matarlo » (Bruzzone 143).

l'avons dit, même si le récit semble parodier le final d'un roman romantique (le couple assis auprès d'un feu au bord de l'eau et regardant les étoiles), le lecteur ne peut qu'imaginer une fin tragique pour le protagoniste. Celui-ci est presque constamment drogué par El Alemán et surveillé par Amalia qui est entièrement dévouée à l'ingénieur. Pendant son rétablissement des blessures dues aux coups reçus, il va fouiller la maison d'Amalia et trouve des photos de travestis battus à mort :

después de pasar unas cuantas, los cuerpos no eran tanto de gente accidentada como de gente asesinada. Y la mayoría eran cuerpos de travestis, y entre una y otra, salteadas, fotos del Alemán vestido de boxeador [...] se me ocurrió que todas esas chicas asesinadas eran las que no le habían durado. [...] Para él era fácil convertirme en una de sus fotos. Por otra parte: ¿de cuándo eran? ¿desde cuándo este tipo se dedicaba a torturar, matar y hacer desaparecer a travestis? (Bruzzone 171-172)

Le protagoniste s'identifie à ces autres travestis, sans doute tués par El Alemán, et craint pour sa vie. Même si son amant le rassure à la suite de cette découverte, la menace continue de planer ce qui empêche le lecteur de lire la fin comme une *happy end*. Cependant, si l'on va jusqu'au bout de notre lecture du parcours du protagoniste comme initiation, on pourrait voir la mort comme l'ultime étape initiatique qui lui permet de trouver ce qu'il cherche : Maira. Nous nous basons sur une analyse proposée par Simone Vierne de *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo dans laquelle elle affirme au sujet du parcours initiatique du personnage de Gwynplain : « c'est dans la Mort en effet qu'il rejoint Dea, c'est la Mort qui ouvre l'initiation suprême. Elle est la condamnation du monde profane (du monde moderne), et assurance de l'existence du monde sacré, monde de l'Au-delà » (Vierne « Le voyage » 42). Nous avons vu que le protagoniste de *Los topos* est déjà passé par une série d'épreuves et une mort symbolique qui ont profondément modifié son identité. Celles-ci l'ont peu à peu écarté du monde, de la société dans laquelle il semblait ne pas pouvoir s'intégrer. Sa mort physique serait la dernière étape qui lui permettrait d'accéder à un au-delà plus satisfaisant dans lequel il retrouverait enfin Maira et ses parents dans une communauté de destins brisés.

C'est pourquoi, nous concluons avec Berthet que dans ce type d'errance, « l'objectif n'est pas de se perdre mais au contraire de se trouver. L'errance est la quête incessante d'un ailleurs. Du fait de cette quête, généralement, il n'est pas envisagé de retour en arrière, c'est-à-dire de retour à l'endroit d'où on a senti le besoin de partir » (11). En effet, le protagoniste de *Los topos* n'envisage à aucun moment de revenir à son point de départ, à sa vie d'avant. Ainsi, dans sa dérive à la recherche de la vérité sur ses proches, le protagoniste finit par occuper la place de la victime de cette violence héritée du passé qui se répète selon des modalités similaires dans le présent du protagoniste (enlèvement, disparition, etc.) : « ese destino se halla solo al costo de su inmersión en una espiral de delirios que termina por licuar su ya endeble identidad

y lo condena a repetir en sí aquella historia de violencia que la búsqueda quiere explicar y conjurar » (Cobas Carral « Narrar » 32). Tout le roman de Bruzzone est marqué par le mouvement : le protagoniste se déplace constamment que ce soit dans la ville de Buenos Aires et sa banlieue ou à travers le pays quand il se rend à Bariloche. Même une fois à Bariloche, il change plusieurs fois de lieux de vie et de travail jusqu'à ce que la captivité le maintienne à un seul endroit. En plus de ces déplacements physiques, le protagoniste subit un voyage initiatique qui le transforme complètement. Ces différentes modalités du voyage montrent, de façon exacerbée, le sentiment d'errance que peuvent sentir les enfants de la dictature et posent, bien que ce soit à travers la parodie, la question de l'identité. La mise en scène d'un protagoniste qui semble en proie à la folie (instable dans tous les sens du terme) nous paraît, au-delà de la provocation, inviter le lecteur à s'interroger sur le malaise identitaire des héritiers d'une histoire traumatique, dans ce cas des enfants de disparus de la dernière dictature argentine.

### **2.1.3. Déplacements erratiques dans l'espace urbain : entre enfermement et déambulations**

Si aucun personnage n'atteint le degré d'errance, d'instabilité du protagoniste de *Los topos*, nous avons tout de même constaté la présence récurrente de personnages errants dans les œuvres de notre corpus. En effet, au-delà des voyages pour tenter de fuir ou de trouver la paix, à la recherche de la vérité ou d'initiation, on remarque une propension aux déplacements erratiques : « Errar como lo hacen los fantasmas : no dirigirse a ningún lado, moverse porque sí, por no estar quieto, porque [...] los jóvenes no pueden escapar de la dimensión que habitan, de un mundo donde no parece haber forma de dirigirse realmente a algún lado que valga la pena » (Drucaroff 324). Errer donc parce qu'on ne sait pas où l'on va ou parce qu'aucune destination ne semble la bonne dans une société désenchantée et décevante. Ou bien errer parce que, comme le soutient Michel Maffesoli dans son ouvrage *Du nomadisme, vagabondages initiatiques* (2006), l'homme est mû par une pulsion d'errance qui l'anime quelle que soit la société ou l'époque à laquelle il vit. Selon lui, l'existence passe par le mouvement et il s'appuie sur l'étymologie du mot existence : le terme vient du verbe latin *existere* composé de *ex* (« hors de ») et *sistere* (« se tenir, s'arrêter ») qui se traduit soit par « sortir de, s'élever de » (voire « naître »), soit par « se manifester, se montrer ». Le terme existence évoque donc le mouvement et l'apparition au monde, aux autres. Exister c'est bouger et c'est être reconnu par autrui : « exister c'est sortir de soi, c'est s'ouvrir à l'autre, fût-ce d'une manière transgressive. C'est d'ailleurs la démarche transgressive qui, toujours, est l'indice le plus net d'une énergie

active, d'une puissance vitale s'opposant au pouvoir mortifère des diverses formes d'enfermement » (Maffesoli 39). Certaines œuvres de notre corpus offrent un paradoxe si l'on suit les affirmations de Maffesoli puisque leurs personnages circulent dans l'espace quadrillé et organisé de la ville (tel un damier) entre les différents lieux qu'ils occupent et, même si cette circulation se fait à l'air libre, ils semblent enfermés, pris au piège dans et par cet espace contrôlé. Dans ce cas, l'errance peut s'assimiler à une pulsion de vie, un mouvement désespéré mais qui ne trouve pas d'issue. Nous verrons que l'interprétation de ces déplacements n'est pas univoque. D'autres personnages déambulent dans l'espace urbain, rêvant ou semblant se perdre, dans une sorte de dérive urbaine qui peut rappeler la flânerie vantée par Walter Benjamin.

Le motif du piège et de l'enfermement apparaît tout particulièrement dans le roman de Lina Meruane. Notons que le lecteur est placé dans la position d'un spectateur depuis le début, même s'il est plongé régulièrement dans l'intimité des personnages grâce au discours indirect libre qui donne accès à leurs pensées. Les personnages qu'il observe, ainsi mis en scène, et tout particulièrement Lucía, semblent se débattre dans un huis-clos oppressant dont l'issue sera tragique. Diégétiquement, le piège est mentionné à plusieurs reprises par les différentes voix narratives, notamment à travers l'allégorie des échecs :

Es una extraña trampa. Estamos cercados. La partida comenzó y no se detendrá hasta el jaque. En este tablero ya fue descrita cada jugada y a los trebejos que deben ejecutarla. Cada movimiento, el lugar donde vamos a detenernos antes del próximo viraje, el punto de enfrentamiento con los peones, con la torre que se desliza por nuestro confin. Cuando todos hayamos caído, una mano aviesa volverá a poner nuestras figuras en la línea de ataque. (Meruane 16-17)

Le jeu d'échecs permet une mise en abyme de la figure du personnage : de personnage de roman à pièce d'un jeu d'échecs. Rappelons que, précédemment, le personnage de Lucía était présenté comme une actrice en train de répéter un rôle (celui de Lucía, la fille du général). Tous ces rôles (personnage, acteur, pion d'échec) impliquent une autorité supérieure, *una mano aviesa*, qui dirige : le narrateur, le metteur en scène, le joueur. Cette double mise en abyme permet une intéressante réflexion métafictionnelle, qui renvoie au motif du piège : le personnage (et l'individu) est-il libre, indépendant ou avance-t-il selon les décisions d'une instance supérieure qui développe sa stratégie ? Elle peut également constituer une référence intertextuelle aux deux célèbres sonnets « Ajedrez » de l'auteur argentin Jorge Luis Borges. Y apparaissait déjà la métaphore des personnages qui ne sont que des pions dirigés par une autorité supérieure dont ils n'ont pas conscience : « No saben que la mano señalada / del jugador gobierna su destino / no saben que un rigor adamantino / sujeta su albedrío y su jornada » (Borges 76). Dans le deuxième en particulier, Borges pousse la mise en abyme à son paroxysme en se demandant



s'il y a un Dieu qui dirige les actions de Dieu : « Dios mueve al jugador, y éste, la pieza. / ¿Qué Dios detrás de Dios, la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonía? » (Borges 76). Lina Meruane ne va pas aussi loin mais son roman invite le lecteur à s'interroger sur la liberté des héritiers, leur liberté d'action et de décision, quant à leurs vies dans la post-dictature.

Narrativement, la sensation d'enfermement est mise en avant par l'absence de perspectives, d'horizon dans les différentes scènes : les personnages sont quasiment toujours dans des lieux clos (la maison du père, les appartements de Lucía et de Ramiro, la librairie de Manuel). Lors d'une seule scène, la vue sur la cordillère des Andes est mentionnée : « él observa la cordillera como si nunca la hubiera visto atardeciendo y la calle desierta y sus cunetas sin ángulo, y se apoya en la baranda con la cabeza baja, casi topando el ojal de la camisa con el mentón » (Meruane 51). On remarque que l'attention de Manuel ne reste pas longtemps focalisée sur la nature à l'horizon mais retombe vers la ville et ses rues comme sa tête retombe sur son torse. La vue n'est pas décrite contrairement à ce que voit le personnage quand il baisse la tête : les pieds de Lucía, qu'il complimente. En fin de compte, il semble que la mention de cette vue soit seulement là pour établir un contraste avec la description qui suit de l'appartement de Lucía dans lequel les personnages vont rapidement s'enfermer : petit, enfumé, à l'ambiance tendue et étouffante, et d'où le personnage de Manuel cherchera à plusieurs reprises à s'échapper. Toute l'action du roman se situe dans la ville de Santiago, sauf au chapitre huit « toma opcional » dans lequel il est fait mention du séjour de Lucía à Valparaíso. De la capitale, seulement quatre lieux sont désignés explicitement : le lycée où étudie la jeune Lucía, « el Centro » où se trouve la librairie, « la Población Los Militares » (Meruane 35) c'est-à-dire le quartier sécurisé où vit le père de Lucía et l'appartement du centre-ville où vit la protagoniste. Remarquons tout d'abord qu'il ne s'agit pas de lieux reconnaissables de la ville (l'autrice n'a pas recours à des toponymes connus qui pourraient orienter le lecteur) et ces lieux ne font pas l'objet d'une description permettant au lecteur de se les représenter. Il semble qu'ils sont mentionnés uniquement pour nommer les points de départ et d'arrivée des personnages et en particulier de la protagoniste. Les seuls lieux ouverts dans lesquels interagissent les personnages sont la rue et une place devant la librairie. Cette librairie est un lieu central dans la vie de Lucía puisque c'est là qu'elle trouve les livres dans lesquels elle se réfugie et là aussi qu'elle rencontre son premier amour. Adolescente, aller à la librairie fait partie de sa routine : « Ir al Centro se convirtió en un rito. Soltarse el pelo. Sacar el libro de su mochila y llevarlo en la mano. Comprarse un helado en el quiosco y terminarlo mirando la vitrina, indecisa » (Meruane 31). On peut observer des similitudes avec la description qu'elle en fait quand elle y retourne adulte :

Salir a pie por el barrio hasta la plaza, y saludar a los ancianos enfermos que avanzan, inseguros, del brazo de una enfermera. [...] En la vereda, junto a bares recién inaugurados [...] se ha abierto una pequeña librería: *La Guillotina*. [...] Ella se detiene frecuentemente en la vitrina, pero no entra. [...] La vereda está tapizada de hojas secas, corre una brisa suave que le desordena el pelo todavía húmedo. Va a llover pronto pero no se devuelve. No hay ningún anciano apoyado en su enfermera. ahí está la plaza, el cartel azul, la vitrina. Se detiene un momento frente a ella. [...] “Tanto tiempo, Lucía”. Manuel le ha abierto la puerta, la saluda con un beso en la mejilla. (Meruane 39-40)

Les deux fois, il est fait mention de ses cheveux lâchés, de la vitrine (sorte de frontière à franchir) et de son hésitation à entrer. A chaque fois, elle cède à la tentation et rencontrera le même homme à plusieurs années d'intervalle : Manuel. Si la première fois, il n'est qu'un fantasme d'adolescente, lorsqu'elle le revoit adulte, une relation va naître entre eux. Les espaces extérieurs n'offrent pas non plus de grandes perspectives, d'horizon dégagé, puisqu'ils sont entourés d'édifices. En observant les déplacements de la protagoniste, on constate qu'elle va d'espace clos en espace clos : adolescente, de la maison paternelle au lycée et du lycée à la librairie puis, adulte, de son appartement à la librairie ou à l'appartement de Ramiro où a lieu la rencontre finale entre tous les personnages.

La structure même du roman semble suggérer cet enfermement des personnages puisqu'il est construit sur une circularité temporelle. Le piège n'est donc plus simplement un motif mais devient un dispositif narratif qui traverse tout le roman. En effet, il présente la même situation au début et à la fin : tous les personnages se retrouvent dans un espace clos (l'appartement de Ramiro) pour une confrontation verbale et armée. Les analepses successives – qui constituent le corps du roman et qui renvoient à un passé plus ou moins proche – retardent la résolution de la scène initiale, qui n'aura même pas lieu à la fin du roman. Lina Meruane berne son lecteur en lui faisant croire qu'au bout du suspense, une réponse l'attend. Or, tout est dit dès les premières pages : les deux frères sont complices et leur relation avec Lucía leur permet d'atteindre le responsable du meurtre de leur père, le commandant Camus. Ramiro dit : « Que te lo cuente él. Que nos cuente cómo fue lo de Don Antonio. Porque a eso ha venido esta tarde, a rescatar a su hija de esta *mentira*. ¿No es así? » (Meruane 15). Le mot *mentira* est souligné par la typographie comme pour signaler au lecteur que tout n'est que mensonge dans tout ce que les personnages ont vécu et raconté avant cette confrontation, soit dans les pages qui suivent. L'organisation structurelle du roman, marquée par la circularité, touche la diégèse puisque le lecteur est enclin à relire le début du roman une fois qu'il l'a terminé. Cette circularité narrative est accentuée par la présence du mensonge au début du roman qui réapparaît dans les derniers mots du roman : « No soy. (Voces, en off) » (Meruane 87). Les voix qui envahissaient le récit sont toujours là mais en off, elles ne sont donc pas identifiables et on ne saisit pas ce qu'elles disent, tandis que le personnage qui a la parole renie son identité, son existence.

La métaphore des humains comme des pions que l'on déplace sur un damier apparaît également dans le roman de Nona Fernández. La première fois, le narrateur y a recours pour décrire les enfants qui se mettent en rang dans la cour du collège : « Nos han ordenado uno delante del otro en una larga fila en medio del patio del liceo. A nuestro lado, otra larga fila, y otra más allá, y otra más allá. Formamos un cuadro perfecto, una especie de tablero. Somos las piezas de un juego pero no sabemos cuál » (Fernández 17). La deuxième fois, quand ils s'installent dans la salle de classe : « Estamos uno delante del otro en una larga fila en nuestra sala de clases. A nuestro lado, otra larga fila, y otra más allá, y otra más allá. Somos varias columnas formando un cuadro perfecto, una especie de tablero » (Fernández 26). Ces deux descriptions de la première partie de *Space Invaders* sont très similaires et l'on retrouve les mêmes mots et expressions dans la deuxième partie lorsque les adolescents osent, pour la première fois, sortir du lycée et s'aventurer dans la ville. Le groupe d'amis décide de rejoindre une manifestation et vont alors occuper l'espace public qu'est la rue, traditionnellement l'espace des adultes et l'espace contrôlé par le régime dictatorial. Voici comment le raconte le protagoniste :

Nunca lo habíamos hecho, pero lo hicimos. Cruzamos la reja del liceo y salimos en manada. Avanzamos uno delante del otro, en una larga fila, pero esta vez no vamos a nuestra sala de clases, vamos a la calle. Tomamos distancia, ponemos el brazo derecho en el hombro del compañero de delante para marcar el espacio justo entre cada uno. Nuestro uniforme bien puesto. [...] Un paso adelante, otro, y otro más. Vamos marchando, dejando atrás el liceo, extraviándonos entre edificios, micros, autos, oficinistas, vendedores ambulantes y mendigos. La vista al frente, no mirar por debajo del hombro. No retroceder nunca. Abrirse camino en medio de la ciudad que nos recibe. [...] Uno y dos, uno y dos, el ritmo cardíaco al compás del eco que retumba entre los edificios. [...] Y la fila se nos desarticula. Acosta se separa de Bustamante y de Donoso, y por ahí se nos pierde Fuenzalida y Maldonado, mientras entremedio se nos cuelan otros, muchos otros. Aparecen nuevos uniformes, nuevas insignias, nuevos peinados, y la fila se hace más larga, mientras a nuestro lado vemos otra larga fila, y otra más allá, y otra más allá. Varias columnas formando un cuadro eterno y perfecto, un bloque que avanza al mismo tiempo, un solo cuerpo moviéndose en el tablero. Somos la gran pieza de un juego, pero todavía no sabemos cuál. (Fernández 47-48)

On voit qu'ils sont conditionnés par leur éducation et prennent leurs positions comme on leur a appris à le faire : se mettre à la bonne distance les uns des autres et former des files nettes avec leurs uniformes impeccables, comme de bons petits soldats (notons les références au pas cadencé qui rappellent la façon de marcher des soldats). Néanmoins, lors de cette première expérience de liberté, ils sont aussi désignés comme un troupeau qui pousse des hurlements, des cris (dans les parties coupées de la citation apparaissent le verbe *aullar* et le substantif *alaridos*) avec le reste de la foule. Ils sont donc caractérisés par une certaine animalité (*manada* et *aullar* sont des termes utilisés pour les animaux) provoquée par la rupture de leur routine

stricte parfaitement orchestrée par les règles de l'institution scolaire. Malgré leur tentative de se ranger en ordre comme ils l'ont appris, ils se retrouvent mêlés à la foule de la manifestation qui disloque leur file impeccable et les sépare les uns des autres comme le révèlent l'utilisation des verbes *desarticular*, *separar*, *perder* et *colarse*. La participation à la manifestation est une transgression puisqu'ils franchissent les frontières du lycée ainsi qu'une aventure car, pour la première fois – sans compter le temps en famille –, ils sont séparés les uns des autres. Ce bain de foule redessine l'ensemble et s'ils continuent de s'intégrer dans un ensemble parfaitement organisé en colonnes formant un carré, ils font maintenant partie d'un bloc qui inclue d'autres élèves qu'eux. Ils ne sont plus des pièces isolées et organisées mais font corps avec leurs camarades, un corps qui avance dans la même direction sur le damier que forment les rues de la ville. Ils ont conscience de prendre part à quelque chose qui les dépasse, dont l'enjeu est plus grand que celui du lycée mais qui leur reste inconnu pour l'instant (« todavía no sabemos cuál »).

Cette immersion dans la ville est déconcertante pour les adolescents, ils ont l'impression de se perdre entre les éléments caractéristiques de l'espace urbain qu'énumère le narrateur : les bâtiments, les autobus, les voitures, les employés de bureau, les vendeurs ambulants et les mendiants. Il semble que les élèves seraient réduits à errer, à se perdre dans la ville s'ils n'étaient guidés par la foule des manifestants. Ils n'ont pas d'itinéraire, ils ne savent pas où ils vont, ils suivent le mouvement. Cette perplexité des adolescents tient peut-être à ce que la ville est comme un monde miniature dans lequel ils n'ont pas l'habitude d'évoluer. Dans ce monde miniature « tout un chacun peut être lui-même et autrui. Errant, il va revêtir telle apparence spécifique, et jouer un rôle en accord avec celle-ci, puis en prendre une autre pour jouer un rôle dans la vaste théâtralité sociale » (Maffesoli 98). Le roman de Fernández propose une déclinaison singulière de l'errance puisque le comportement formaté des élèves par l'institution scolaire est déstructuré avant d'être recomposé par la manifestation. L'ordre scolaire est métaphorique de l'ordre imposé par le pouvoir dictatorial et la recomposition opérée par les manifestants issus de différentes écoles est une forme de détournement de l'ordre établi à leur avantage. Cette première expérience en dehors de l'école apparaît donc comme libératrice parce qu'elle constitue le premier pas de ces adolescents vers autre chose que ce qu'ils ont connu jusque-là. En effet, même si le récit n'est que peu contextualisé, on peut penser qu'il s'agit d'une des « Jornadas de Protesta Nacional », ces manifestations citoyennes auxquelles participaient de nombreux élèves du secondaire et du supérieur qui ont eu lieu dans les années 80 (1983-1987).<sup>147</sup> Et, effectivement, la jeunesse chilienne a été « la gran pieza » des

---

<sup>147</sup> Une date apparaît au début de chacune des quatre parties qui divisent le roman : 1980 pour la première, 1982 pour la deuxième, 1985 pour la troisième et 1991 pour la quatrième. La manifestation apparaît à la fin de la

mobilisations pour le retour de la démocratie. Mais la pièce ne connaît pas le nouveau jeu de la post-dictature, les jeunes vont devoir en apprendre les règles pour ne pas être perdus à l'avenir et pouvoir jouer leur rôle dans le théâtre de la vie en démocratie sans dépendre des décisions des autres et être manipulés.

Le protagoniste de *Los topos* erre, comme nous avons pu le voir précédemment, entre différents lieux mais il pratique aussi la déambulation au sein de l'espace urbain. Au début du roman, quand il évoque ses années de jeunesse avant de rencontrer sa fiancée Romina, il raconte comment il déambule dans les rues de Buenos Aires avec ses amis :

Entre amigos y amigos de amigos, una vez, llegamos a viajar ocho personas por toda la ciudad adentro de la pequeña cupé. Eran días brillantes. Se nos podía encontrar en uno y en otro lugar muchas veces en una misma noche. Las luces de la ciudad nos perseguían y por momentos podía parecer que nos escondíamos de ellas, que nos escapábamos, porque siempre terminábamos en lugares oscuros, plazas y callejones, cuadras perdidas, contrafrentes de grandes edificios públicos. Pero no era eso, al menos no nos proponíamos escapar de nada sino que era una especie de juego, no sé cuál pero alguno. (Bruzzone 14)

Ici encore, le déplacement dans l'espace public est désigné comme une sorte de jeu inconnu, un jeu curieux qui consiste à aller au hasard des rues à travers la ville sans itinéraire, sans but précis puisqu'ils repassent aux mêmes endroits. Cette déambulation sans but est aussi une activité pratiquée par les jeunes protagonistes du film *Rapado* (1996) de Martín Rejtman (1961-), comme le remarquait Sol Echevarría : « los personajes circulan por la ciudad sin rumbo fijo, regidos por una errancia involuntaria que es la que pareciera desencadenar la acción ».<sup>148</sup> Le narrateur de *Los topos* énumère un certain nombre de lieux propres à la géographie urbaine : places, petites rues (ou impasses), coins de rues, arrière des bâtiments publics. Le protagoniste et ses amis semblent avoir une prédilection pour les lieux sombres et isolés, des lieux que l'on ne qualifierait pas de lieux de passage ou de rencontre mais que les jeunes gens semblent affectionner pour leurs pauses dans leur déambulation nocturne. Contrairement aux adolescents de *Space Invaders*, ces jeunes adultes investissent l'espace public démocratique, et ce, dans le but de s'amuser. Cette occupation n'est plus associée à une quelconque revendication ou transgression cependant, même s'il semble logique de sortir la nuit pour faire la fête, on remarque qu'ils semblent rechercher particulièrement les lieux sombres. Ils ne vont pas s'enivrer des lumières de la ville et de l'agitation citadine préférant se cacher, s'échapper (nous

---

deuxième partie (cf. chapitre 7, p. 48-49), c'est pourquoi on peut imaginer qu'il s'agit d'une manifestation qui a eu lieu entre 1983 et 1985. Il est fait mention au début de la troisième partie du « Caso Degollados », nom donné à l'assassinat de trois intellectuels communistes devenu emblématique des violations des droits de l'homme sous la dictature de Pinochet. La seule date postérieure à celles mentionnées est 1994, date du procès du « Caso Degollados » (Fernández 63) qui permet d'inclure ce fait réel dans la fiction puisque, dans le roman, le responsable de cet assassinat est le père d'Estrella.

<sup>148</sup> Sol Echevarría, « *Rapado*. Martín Rejtman », *Los asesinos tímidos*, n°9, Buenos Aires, septembre 2007.

dit le texte), fuir et s'isoler. Les sorties diurnes semblent être l'apanage des adultes, de la génération des parents et des grands-parents comme la grand-mère du protagoniste qui va faire les courses pour acheter ce dont elle a besoin pour faire tourner son commerce de pâtisserie. On le voit dans la suite du roman, les déplacements qu'effectue le protagoniste en plein jour sont rarement sereins mais plutôt marqués par l'inquiétude (qu'est-il arrivé à Maira ?), la suspicion (suis-je suivi ?) voire l'angoisse (je suis victime d'un complot destiné à me tuer) et le désespoir (quand il a tout perdu).

Le protagoniste de *Formas* s'adonne lui aussi à la déambulation urbaine consciente ou inconsciente. L'une de ces promenades sans but est marquée par la nostalgie :

Caminé anoche durante horas. Era como si quisiera perderme por alguna calle nueva. Perderme absoluta y alegremente. Pero hay momentos en que no podemos, no sabemos perdernos. Aunque tomemos siempre las direcciones equivocadas. Aunque perdamos todos los puntos de referencia. Aunque se haga tarde y sintamos el peso del amanecer mientras avanzamos. Hay temporadas en que por más que lo intentemos descubrimos que no sabemos, que no podemos perdernos. Y tal vez añoramos el tiempo en que podíamos perdernos. El tiempo en que todas las calles eran nuevas. (Zambra 65)

Le protagoniste semble regretter de ne pas pouvoir se perdre, d'être trop savant (dans le sens d'avoir des connaissances), trop adulte pour ne pas retrouver son chemin. Le temps de l'enfance serait celui où l'on pouvait se perdre car on ne connaissait pas suffisamment la ville en dehors du quartier familial, le temps où la déambulation dans l'espace urbain était faite de surprises, de découvertes, synonyme d'aventures. Il nous semble que le narrateur joue sur les deux sens de l'expression être perdu. Enfant, on peut être perdu dans la ville, on peut se perdre physiquement quand, adulte, on n'y arrive plus car on sait comment s'orienter et on a une connaissance plus complète de l'espace. Néanmoins, on peut être perdu au sens figuré c'est-à-dire dans sa vie personnelle et/ou professionnelle (avoir fait les mauvais choix, ne plus parvenir à s'orienter), ce qui est le cas du personnage au moment où il fait cette promenade nocturne. En effet, sa compagne l'a quitté et il peine à écrire son roman. Plus tard, il se promène en compagnie de son amour d'enfance mais ne se rend pas compte tout de suite qu'il s'agit d'une déambulation car il pense qu'elle les guide à travers la ville : « Caminamos sin rumbo, pero yo no lo sé, simplemente acompaño a Claudia pensando que vamos a alguna parte » (Zambra 103). De même que leur promenade, leur relation non plus ne mène nulle part et Claudia finira par le quitter.

Cette errance urbaine, cette déambulation citadine n'est pas sans rappeler la flânerie, comme le suggère Echevarría – dans une recension du recueil de nouvelles *Los estantes vacíos* (2006) d'Ignacio Molina (1976-) – quand elle parle de l'errance de ces « *flâneurs del segundo*

milenio ». <sup>149</sup> Benjamin définit le flâneur comme « un observateur de la foule » (33) dont il se tient à distance. Dans la théorie de Benjamin, la foule est vue comme un ensemble qui efface l'individualité des hommes qui s'y abandonnent puisque les « traits distinctifs, particuliers au sujet, se révèlent à leur tour n'être autre chose que les éléments constituants d'un type nouveau ; de sorte qu'en fin de compte l'individualité la mieux définie se trouverait être tel exemplaire d'un type » (Benjamin 33-34). Il s'agit là pour Benjamin d'une fantasmagorie angoissante à laquelle échappe le flâneur qui conserve son individualité et son sens critique. Le protagoniste de *El espíritu* apparaît comme une sorte de flâneur du XXI<sup>e</sup> siècle <sup>150</sup> après qu'il a rendu visite à son père à l'hôpital car, alors qu'il traverse la ville, il observe la foule qui s'agite autour de lui :

Después comencé a caminar en dirección a la casa y mientras lo hacía me entretuve observando a las personas que pasaban a mi lado, a los automovilistas que seguían su camino, aullando al pasar palabras que yo no comprendía, y a las mujeres y los hombres que se detenían frente a los escaparates. La vida cotidiana de la ciudad, de la que yo había formado parte alguna vez, había continuado al marcharme, y allí, en ese mismo momento, yo tenía la oportunidad de observarla sin ser observado, como si yo fuera mi propio fantasma, puesto que ser un fantasma no es más que ser uno mismo hecho otro. (Pron 49-50)

Il est bien en position d'observateur (le verbe est répété trois fois) puisque, selon lui, il ne fait plus partie de la foule occupée à ses activités quotidiennes dans une ville : il est fait mention des magasins (les vitrines), de la circulation des voitures, des gens qui s'invectivent, etc. Il se sent tellement différent des gens qui l'entourent, tellement invisible à leurs yeux qu'il se définit comme un fantôme qui, d'une certaine façon, serait l'observateur absolu puisqu'il peut tout observer sans que les autres ne le voient.

Dans toute la première partie de *Con el sol*, Roberto est un personnage en mouvement constant qui se déplace d'un lieu à un autre dans Buenos Aires et dans sa banlieue : de chez son ami Brizuela à chez lui, d'un bar où il rencontre son frère à chez son père, de l'appartement où vit Movie à celui de Mercedes en passant par des déambulations dans la ville. Nous avons déjà vu que, quand il rend visite à son père, il lui vole un tableau de l'artiste argentin Antonio Berni qui représente Juanito Laguna (comme le précise par la suite le personnage de Movie <sup>151</sup>). Or, la présence de cette toile de cet artiste est, selon nous, une façon indirecte de signaler la thématique de l'errance car, comme le rappelle l'écrivaine Belén Gache : « Juanito Laguna nos

---

<sup>149</sup> Sol Echevarría, « *Los estantes vacíos* (reseña) », *No Retornable*, novembre/décembre 2006. [www.no-retornable.com.ar](http://www.no-retornable.com.ar)

<sup>150</sup> Le flâneur de Benjamin était un pur produit de la ville moderne du XIX<sup>e</sup> siècle qu'il observe. Ici, le narrateur vient d'un ailleurs, c'est cette distance qui domine l'observation et fait de lui une sorte de fantôme.

<sup>151</sup> « con ese cuadro de Juanito Laguna corriendo detrás de una pelota de trapa en un basural perdido entre las villas. Juanito, o su primitivo antecesor, da lo mismo, porque puede que Berni compusiera esa tela tentativa, que acabo regalando al Gordo Taboada, antes de comenzar la serie que lo haría célebre » (Néspolo 217)

es presentado por Berni en una continua itinerancia. Su falta de territorialización, de lugar dentro del sistema social, de genealogía, de historia, lo convierten en un personaje paradigmático » (246). Néspolo choisit un artiste argentin qui a obtenu une reconnaissance internationale dans les années 60 avec sa série de tableaux faits de matériaux récupérés dans les *villas miseria*<sup>152</sup> de Buenos Aires représentant soit un garçon, Juanito Laguna, soit une jeune fille, Ramona Montiel. Ces deux personnages sont des représentants, des archétypes de ces enfants miséreux vivant dans ces quartiers. Et il choisit un de ces tableaux qui représente ce personnage errant auquel s'identifie le protagoniste de *Con el sol* : « El Tano se queda un rato embobado, con una mezcla de sosiego y repulsión. Como si se reconociera en esa tela o fuese el cuadro el que lo contemplara a él » (Néspolo 72). Roberto n'est pas un enfant d'une *villa miseria*, mais comme Juanito il semble ne pas trouver sa place dans la société, dans sa famille ou dans l'histoire. C'est pourquoi il a l'impression de se reconnaître dans ce tableau, que celui-ci est comme un miroir qui reflète de ce qu'il est : un être qui se déplace sans but sur un territoire qu'il ne reconnaît pas comme étant sien. Le déplacement constant du personnage de Juanito est analysé par Belén Gache comme « una respuesta de fuga a la escena del mundo. Su deambular remite a su incapacidad para habitar tanto su mundo como su propio cuerpo » (255). Nous avons vu que le voyage qu'entreprenait le protagoniste de *Con el sol* était une fuite motivée par le fait qu'il est poursuivi par des inconnus souhaitant récupérer le tableau volé mais aussi par l'envie du personnage de fuir sa vie insatisfaisante à Buenos Aires. D'une certaine façon, c'est comme si Juanito et Roberto « permanecieran en tránsito todo el tiempo al no encontrar su sitio en el tablero de un juego que juegan otros y nunca ellos, dado que ni siquiera conocen las reglas » (Gache 255). Gache a recours, elle aussi, à la métaphore du plateau de jeu sur lequel se déplacent les personnages qui renvoie à la fois à l'idée d'enfermement (le plateau délimite un espace au sein duquel interagissent les joueurs) et la sensation de perte de contrôle des enfants de la dictature : ce ne sont pas eux qui jouent, ils ne sont que les pions d'un jeu dont ils ne connaissent pas les règles.

Ainsi, nous avons pu voir que le déplacement apparaît comme une caractéristique des personnages des romans de notre corpus qu'il s'agisse de voyages, de voyage initiatique, d'exil ou de déambulation, comme s'ils étaient contraints au mouvement ou comme s'ils ne pouvaient pas rester en place parce qu'ils n'arrivent pas à trouver leur place dans la société.

---

<sup>152</sup> Nom donné en Argentine aux bidonvilles.



## 2.2. SEUILS A FRANCHIR

Si les personnages de nos romans peuvent être qualifié d'errants, ce n'est pas seulement parce qu'ils sont en mouvement, comme nous venons de le voir, mais aussi parce que ce sont des personnages qui semblent errer dans leurs vies. Cela s'explique sans doute du fait que, comme le souligne Rongier, « l'errance moderne se caractérise par une perte de sens. C'est elle qui conduit à la déperdition. L'errant moderne n'existe même plus dans une quelconque démesure symbolique [...] Il est seulement l'être du défaut, coincé dans une forme de restriction qui est une dépossession » (183). La plupart des personnages sont dans une phase de crise existentielle (qui ne se résout pas forcément à la fin du roman) comme nous le verrons dans un premier temps : ils rencontrent des difficultés voire sont incapables de se définir (problème d'identité), de se reconnaître dans leur famille (problème de filiation) voire dans leur nationalité (problème d'appartenance à la communauté d'origine). Il semble difficile pour eux de trouver leur place dans la société et de nombreux aspects de leurs vies sont instables : leurs emplois, leurs relations amoureuses ou amicales, leurs santés mentales, etc.

Pour les critiques argentines Elsa Drucaroff et Sol Echevarría ces difficultés sont dues à la rupture intergénérationnelle qui empêche ou complique la transmission entre la génération des parents et celle des enfants créant un vide de sens : « Si los puentes intergeneracionales se han roto, el tiempo no deviene, fluye sin sentido, y la errancia involuntaria a la que [...] están condenados estos personajes adquiere fuerza de cronotopo » (Drucaroff 323). Le concept de chronotope proposé par Mikhail Bakhtine nous semble en effet pertinent pour décrire ces situations récurrentes dans les romans de notre corpus. C'est le cas, en particulier, du chronotope du seuil. D'après le théoricien russe, « l'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions. Tout motif, tout élément privilégié d'une œuvre d'art, se présente comme l'une de ces valeurs » (Bakhtine 384). Il récupère ce terme propre aux mathématiques de façon métaphorique pour désigner le caractère inséparable de l'espace et du temps dans les œuvres littéraires et offrir une autre clef d'interprétation des œuvres puisque les chronotopes sont « les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les « nœuds » se nouent et se dénouent dans le chronotope » (Bakhtine 391). Bakhtine distingue différents chronotopes qu'il nomme fondamentaux dans la littérature tout en précisant que « chacun d'eux peut inclure une quantité illimitée de chronotopes mineurs et chaque thème peut avoir son chronotope propre » (Bakhtine 392). Parmi ceux-là, se trouve le chronotope du seuil c'est-à-dire le chronotope de la crise, du tournant d'une vie car c'est :

Un chronotope imprégné de grande valeur émotionnelle, de forte intensité [...]. Le terme même du "seuil" a déjà acquis, dans la vie du langage (en même temps que son sens réel) un sens métaphorique ; il a été associé au moment de changement brusque, de crise, de décision modifiant le cours de l'existence (ou d'indécision, de crainte de "passer le seuil"). En littérature, le chronotope du seuil est toujours métaphorique et symbolique. (Bakhtine 389)

Cette indécision, cette crainte de « passer le seuil » que souligne Bakhtine renvoie à l'idée d'errance car « le doute est bien conçu comme une suspension du discernement philosophique mais aussi comme une errance possible du sujet entre deux propositions dont la certitude n'est pas indubitable » (Lontrade 137). Si le personnage semble bloqué, hésitant, pris au piège, le récit, quant à lui, franchit les seuils narratifs et diégétiques. C'est pourquoi, nous commenterons, dans un deuxième temps, la présence récurrente de métalepses dans certaines œuvres de notre corpus.

### **2.2.1. Personnages instables**

Dans son article sur le chronotope du passé présent dans le roman espagnol de la mémoire, Hans Lauge Hansen remarque que dans les romans concernés, les personnages sont souvent caractérisés par une incertitude existentielle et un manque d'orientation idéologique dans un présent conçu comme une époque post-politique, post-moderne où la décadence des grands récits utopiques est vécue comme une perte de sens (Hansen « El cronotopo » 30). L'errance, associée au mouvement, peut évoquer l'idée d'égarement, d'absence de but. Cette pulsion qui nous jette hors de nous-même peut constituer un danger : « l'errance, toujours vue sous cet angle, s'accompagne d'incertitude, d'inquiétude, de mystère, d'angoisse et de peur. C'est une épreuve. Elle est perte de soi-même » (Berthet 10). Comme nous allons le voir par la suite, les protagonistes de tous les romans de notre corpus (et on peut également l'observer dans d'autres romans de la génération des enfants de la dictature) vivent effectivement une crise qui les touche au niveau intime, relationnel, familial et/ou professionnel qui se cristallise dans le chronotope du seuil. La présentation qu'Hans Lauge Hansen fait des protagonistes des romans espagnols qu'il a analysés ne manque pas de trouver un écho dans notre présente étude sur les romans chiliens et argentins :

los protagonistas de estas historias, narradores o no, están en la mayoría de los casos caracterizados por el hecho de vivir una crisis personal, de índole a la vez ideológica, creativa y existencial, que hace juego con la descripción del ambiente de la desalmada sociedad tardío-moderna. A menudo el protagonista no es consciente de la importancia que tiene el conocimiento histórico para él, y los efectos del pasado -

a menudo negativos- aparecen disfrazados como problemas psicológicos, sociales o incluso políticos. (« El cronotopo » 30)

Un premier trait que semblent avoir en commun nos différents protagonistes est une sorte de mal-être, d'insatisfaction tant par rapport à la vie en général que par rapport à leur personne. Le protagoniste-narrateur de *El espíritu* a cette réflexion intéressante dans laquelle il s'inclut dans un groupe générationnel : « pensé que yo no había peleado realmente, y que tampoco habían peleado los otros que tenían mi edad; algo o alguien nos había infligido ya una derrota y nosotros bebíamos o tomábamos pastillas o perdíamos el tiempo de uno y mil modos como una forma de apresurarnos hacia un final tal vez indigno pero liberador en cualquier caso » (Pron 39). On remarque que cette génération à laquelle il appartient est définie en opposition à celle des parents. Les enfants de la dictature sont les héritiers d'une défaite : ils ne peuvent plus que subir la situation politique, économique et sociale de leur pays. Les seuls moyens d'action qui s'offrent à eux, selon le narrateur, sont la prise de substances provoquant un apaisement, une déconnexion de la réalité soit une forme d'errance dans le sens de perte de sens et de repères.

Roberto, el Tano, le protagoniste de *Con el sol*, semble être constamment déprimé, désillusionné, il ne parvient pas à réellement construire sa vie d'adulte. Il est dans une relation instable et déséquilibrée avec Verónica qui se terminera à l'initiative de la jeune femme. Il s'inscrit à l'université mais abandonne rapidement ses études. Il enchaîne les petits boulots alimentaires toujours précaires et inintéressants. Lorsqu'il est renvoyé du dernier, il semble presque soulagé, en tout cas pas inquiet pour son avenir comme l'est Mercedes. Au début du roman, alors qu'il cherche à réunir la somme nécessaire à son départ au Brésil avec ses amis, il rencontre son frère pour essayer de lui soutirer de l'argent. La façon dont le narrateur à focalisation sur le personnage de Roberto le décrit est révélatrice de ce malaise constitutif de sa façon d'être : « cuando el Tano cruza la puerta del bar se siente vacío. Es una página en blanco. Y cuando no hay texto sobre la superficie, ningún punto tiene sentido » (Néspolo 61). Il est vide comme s'il n'était qu'une enveloppe, un contenant demandant à être rempli. Il semble n'avoir aucune pensée constructive, aucune initiative ni motivation. Cette définition par la négative trouve un écho dans la description que son ami Brizuela fait de lui : « un tipo fuera de sitio. Acorralado por un malestar inherente, por una angustia indestructible que lleva encima como una mochila. Una persona que no encuentra su lugar. [...] siempre está desubicado, en sentido literal. Fuera de lugar » (Néspolo 129-130). Le mal-être détermine le personnage, il est constitutif de son être. Si exister c'est sortir de soi, il faut que « soi » puisse être un point de départ, il faut pouvoir le situer. On voit bien dans cette citation, dans laquelle les mots se

référant au lieu se multiplient (*sitio, lugar, desubicado*), que le problème principal de ce personnage est qu'il ne trouve pas sa place, qu'il semble toujours à côté de la plaque.

Or, pour que l'errance – dans le sens de déplacement, de fuite – ait un sens, nous dit Maffesoli, « il faut qu'elle s'opère à partir de quelque chose qui soit stable. Pour outrepasser la limite, il faut bien que celle-ci existe » (87). Ce qui est intéressant et paradoxal dans ce personnage, c'est qu'il ne fuit pas quelque chose de stable comme une famille, un foyer, une situation professionnelle, une relation amoureuse puisqu'aucun de ces aspects de sa vie privée et professionnelle n'est stable. Il fuit justement cette instabilité angoissante dans l'espoir de trouver la stabilité ailleurs comme le constate son ami : « Lo urgía la necesidad de romper un esquema, abandonar el lugar inestable que ocupaba para buscarse otro despejado a campo traviesa. Donde reconstruirse por completo a cielo abierto » (Néspolo 122-123). On remarque l'utilisation de l'adjectif *despejado* et de l'expression *a cielo abierto* qui insistent sur la clarté, l'absence de nuages (donc d'obstacles de façon métaphorique) qui viendraient s'opposer à l'obscurité dans laquelle il erre. Sa fuite à travers le pays et hors du pays serait donc une quête de lumière, de paix : une quête spirituelle à la recherche de l'apaisement. De fait, on constate, à la fin du roman, que le protagoniste qui a adopté une conception mystique de l'existence insiste sur le rôle central que le soleil a joué dans son rétablissement. En s'installant sur une île du lac Titicaca, il a trouvé cet endroit lumineux et dégagé où le soleil permet de cicatriser les blessures invisibles (psychologiques) : « Necesitaba estos días diáfanos en la isla de Inti. Era eso, el sosiego del techo del mundo, lo que me hacía falta. Tiempo para pensar. Para ventilar los recuerdos y tostarlos al sol. De un lado y otro. Hasta cauterizarlos » (Néspolo 238) et « El generoso Inti del lago me las va cicatrizando de a poco. Ha comenzado ya, lo percibo. [...] Por eso ya me siento con fuerzas para seguir adelante. Para retomar el camino con el sol en la boca » (Néspolo 249).

Ce séjour fait figure de retraite spirituelle même s'il est arrivé là par hasard, au gré de ses déambulations. Il a investi ce lieu sacré pour les Incas (le dieu soleil y aurait fait naître le premier roi inca), s'y est installé comme il ne l'avait jamais fait auparavant. Il se crée une famille adoptive avec un couple d'indiens aimara, Mamani et sa femme, qui le recueille et le soigne quand il arrive sur l'île. Une fois physiquement rétabli, il reste vivre chez eux et travaille pour Mamani en échange du gîte et du couvert. Ce travail, contrairement à tous ceux qu'il a eu avant, a un sens pour lui, il le rend utile à la communauté dans laquelle il vit. Dans ce lieu un peu hors du monde, il a enfin trouvé sa place (même temporairement) et peut maintenant envisager la suite de son trajet comme un voyage dont il prévoit les étapes : « Primero a Cuzco. Del ultimo cielo al ombligo del mundo. Sin escalas. De ahí a Machu Picchu. [...] Y después, a perderme un tiempo en Lima » (Néspolo 238). Alors l'errance devient plaisir de déambuler, de

flâner dans les rues de Lima et dans les différents textes des poètes qu'il aime tant (Neruda, Vallejo, etc). Le protagoniste passe d'errant désorienté et angoissé à flâneur insouciant. L'espace-temps dans lequel il est dans la dernière partie du roman est marqué par le chronotope du seuil puisque cette étape dans son voyage est celle qui va le soigner métaphoriquement et lui permet de franchir symboliquement un seuil dans sa vie d'adulte.

Le protagoniste de *Formas* n'est pas un oisif puisqu'il travaille mais sa façon de vivre s'apparente à une flânerie. Il ne flâne pas dans la ville comme le flâneur de Benjamin mais dans sa vie et dans un lieu plus circonscrit que la ville : la maison. Voici comment il se présente quand il raconte son parcours à partir du moment où il a quitté la maison familiale :

Viví en pensiones o piezas pequeñas y trabajé en cualquier cosa mientras terminaba la universidad. Y cuando terminé la universidad seguí trabajando en cualquier cosa, porque estudié Literatura, que es lo que estudia la gente que termina trabajando en cualquier cosa. Años después, sin embargo, ya cerca de los treinta, conseguí un puesto como profesor y logré en cierto modo establecerme. Ensayaba una vida placida y digna: pasaba las tardes leyendo novelas o mirando la tele durante horas, fumando tabaco o marihuana, bebiendo cervezas o vino barato, escuchando música o escuchando nada, porque a veces permanecía largo rato en silencio, como si esperara algo, como si esperara a alguien. (Zambra 87-88)

Le résumé que le narrateur-protagoniste propose de sa vie professionnelle est marqué par l'autodérision. Il ne mentionne explicitement que le métier de professeur, les autres emplois qu'il a pu avoir sont donc insignifiants comme le montre l'usage récurrent de l'adjectif indéfini *cualquiera*. L'obtention d'un emploi stable et reconnu, professeur à l'université, ne semble pas apporter la stabilité espérée, ou du moins pas complètement, puisque le verbe s'établir est modulé par l'expression « *en cierto modo* ». L'inadéquation du narrateur avec la situation dans laquelle il se trouve est renforcée par l'utilisation du verbe « *ensayar* » : il n'est pas vraiment à sa place, il joue le rôle qui correspond (rappelons que le verbe « *ensayar* » en espagnol a aussi le sens de répéter pour les acteurs). La longue énumération qu'il fait de ses activités a un effet comique car cela provoque une tension contradictoire entre le nombre d'activités et le manque de productivité, voire la vacuité, qui les caractérise. La dernière des activités énoncées contraste avec les précédentes (qui sont toutes dédiées aux loisirs ou à la consommation de substances récréatives) et invite à les revoir d'un autre œil : ces passe-temps qui semblaient enviables à quiconque manque de temps libre semblent finalement refléter un certain mal-être du personnage, comme une forme de dépression latente. Le fait de lire, de regarder la télé ou d'écouter la musique sont des activités tout à fait saines et recommandées pour le bien-être psychologique mais, considérées à l'aune de la fin de l'énumération, elles peuvent aussi être vues comme des divertissements chargés de combler le vide de la vie du personnage qui vit par procuration en se laissant porter par les histoires qu'il lit, regarde et écoute. De même, la

consommation de drogues et d'alcool peut avoir une dimension récréative, festive mais peut tout aussi bien être la marque d'un mal-être psychologique sachant que ces substances anesthésient le consommateur (donnant l'illusion que la vie est plus facile l'espace d'un instant).

Le protagoniste de *Formas* n'est pas le seul à avoir recours aux drogues et à l'alcool pour supporter son existence insatisfaisante. Au début du roman, le protagoniste de *El espíritu* se décrit littéralement comme un drogué : « entre marzo o abril de 2000 y agosto de 2008, ocho años en los que viajé y escribí artículos y viví en Alemania, el consumo de ciertas drogas hizo que perdiera casi por completo la memoria, de manera que el recuerdo de esos años -por lo menos el recuerdo de unos noventa y cinco meses de esos ocho años- es más bien impreciso y esquemático » (Pron 11). Ici aussi, le narrateur a recours à l'humour car quand il précise le nombre de mois dont il ne se souvient pas à cause de sa consommation de drogues, celui-ci correspond – à un mois près ! – aux huit ans mentionnés. Cette incise qui commence par « *por lo menos* » prétend minorer le temps oublié et passé sous l'effet des drogues quand il correspond finalement à la durée annoncée.

Un des effets secondaires de cette consommation massive de médicaments<sup>153</sup> est la perte de mémoire. Or, nous l'avons vu dans la première partie, la mémoire est liée à la question de l'identité : comment savoir qui je suis sans me souvenir d'où je viens, ce que je fais et dit ? Et de fait, le narrateur-protagoniste a de grandes difficultés à se définir clairement : il ne dit pas s'il est écrivain, journaliste, étudiant ou professeur mais seulement qu'il voyage et écrit des articles (sur quoi ? pour qui ?). C'est un personnage en mouvement constant qui voyage et qui finit par choisir de squatter chez ses connaissances plutôt que d'avoir son propre foyer (cf. *supra*). En somme, il renonce à toute stabilité pour le travail comme pour le logement. Le seul endroit qu'il considère sa maison est la littérature : « viendo los libros como lo que eran, lo único que yo había podido llamar alguna vez mi casa, completos desconocidos en aquel tiempo de pastillas y de sueños vívidos en que ya no recordaba ni quería recordar que maldita cosa era una casa » (Pron 16). Cette maison symbolique peut se situer n'importe où dans le monde et accompagner le protagoniste partout où il va et lui permet de ne pas penser à une véritable maison, un véritable foyer qui l'attendrait quelque part. Il n'a donc pas de point d'attache ni de points de repère pour l'aider à se stabiliser, à s'orienter. L'errance européenne du personnage est à la fois physique et psychique. Le protagoniste erre dans un espace-temps parallèle créé

---

<sup>153</sup> « al principio tomaba paroxetina y benzodiazepinas, no más de quince miligramos, pero quince miligramos eran como un estornudo en el huracán para mí, algo insignificante y sin efecto [...] y por esa razón las dosis habían ido elevándose hasta alcanzar los sesenta miligramos, cuando ya no había nada más fuerte en el mercado [...] Entonces comencé a tomar las pastillas para dormir » (Pron 37). L'utilisation du mot marché renforce la perception du protagoniste comme drogué qui va acheter sa dose et non d'un patient qui se fait prescrire un traitement par un médecin.

par les médicaments qu'il prend (anxiolytiques, antidépresseurs et somnifères) et qui sont comparables à des drogues pour les effets qu'ils produisent sur le personnage. On constate dans les premiers chapitres du roman que, même une fois de retour en Argentine, il est toujours dans cet état second qui le coupe de la réalité. Sa lourde médication<sup>154</sup> provoque une absence d'émotions et de sensations<sup>155</sup> ainsi qu'une incapacité à raisonner, à penser – il dit, par exemple, que son cerveau refuse de fonctionner (Pron, 28) –, des effets secondaires qui le font ressembler à un mort (Pron 37).

Cette difficulté à penser est un point commun à plusieurs des protagonistes des romans de notre corpus et n'est pas forcément liée à la prise de drogues. Roberto Castiglione (*Con el sol*) – qui, on s'en souvient, se définit comme une page blanche – ne parvient pas à trouver des arguments quand il se dispute avec sa fiancée Verónica parce qu'il ne sait pas vraiment ce qu'il veut dire comme le fait remarquer le narrateur : « dice el Tano tratando de ordenar lo que quiere decir. El problema es que ni siquiera él lo sabe » (Néspolo 45). Cette incapacité à penser et à s'exprimer, cette impuissance entraîne une grande frustration qui va déclencher une crise de colère en et contre lui-même, le conduisant à se blesser :

A esa puteada le sigue otra y otra, en un rosario ininterrumpido. Mientras da vueltas como un energúmeno. [...] Patea el bollo de ropa sucia contra el inodoro, se abre la bragueta y empieza a pajearse con furia. Libera toda la bronca acumulada a cada sacudida. A lo bestia. Si sigue así, se va a lastimar. Ya le duele la pija. Mucho. Y no hay forma de que acabe. [...] Y retomando las puteadas descarga una regia trompada contra la puerta del baño. (Néspolo 45)

Le protagoniste-narrateur de *Los topos* a tout autant de mal à se faire comprendre mais lui est résigné quant à ses difficultés d'expression et de communication avec les autres : « La gente, en un primer momento, nunca me entiende, me expreso mal. Y después tampoco, solo fingien entender » (Bruzzzone 91). Il finira lui aussi drogué mais pas à son initiative : c'est son amant, El Alemán, qui le drogue quotidiennement. Il lui fait prendre des cachets contre la douleur pendant son rétablissement puis des injections dans la cheville qui l'anesthésient tant physiquement que psychologiquement : « las inyecciones que me daba eran cada vez mejores. No solo calmaban el dolor del tobillo y de las otras heridas sino que después de cierto tiempo eliminaron mis pesadillas y varios de mis malos pensamientos hacia él. Tanto que sentía que en la cabaña por fin era feliz » (Bruzzzone 165). Sous l'effet de ces drogues, le protagoniste oublie son envie de vengeance contre El Alemán et finit par croire qu'il est heureux alors qu'il est enfermé dans une cabane isolée par un assassin sadique et violent. Le protagoniste de *Con*

---

<sup>154</sup> Le paragraphe 14 du premier chapitre est entièrement dédié à l'énumération de tous les effets secondaires potentiels des médicaments qu'il prend.

<sup>155</sup> « es como si uno flotara en una piscina sin ver nunca su fondo pero imposibilitado de acceder a la superficie » (Pron 47).

*el sol* ne se drogue pas, contrairement à ce que croit son père, pas parce qu'il ne le veut pas mais parce qu'il n'a pas suffisamment d'argent pour se payer de la drogue : « Si pudiera poner la cabeza en órbita, lo haría encantado. En lugar de llevarla anclada sobre los hombros. fría y densa. Ya le gustaría disparar el bocho hacia cualquier parte. Lejos, sin retorno » (Néspolo 75). La prise de drogue serait pour lui un moyen de s'évader, de partir loin même si ce n'est pas physiquement. Une errance mentale pour échapper à la réalité décevante et angoissante de sa vie familiale, personnelle et professionnelle.

Pour tenter de remédier à leur mal-être, reflet de la crise intérieure qu'ils traversent, certains personnages vont consulter des psychiatres ou se voient fortement suggérer cette solution par leurs proches. C'est ce qu'il se passe pour le protagoniste de *Con el sol* quand sa copine le quitte, exaspérée par son comportement : « Vos tenés un problema serio. Hacéte lo ver, porque yo ya no te puedo ayudar. A vos siempre te traicionan o te dejan en la estacada. Todas las historias que me contás de viajes, de antiguas novias o de laburos son iguales. Repetís siempre el mismo esquema » (Néspolo 44). Roberto ne suivra pas ce conseil sensé et s'engagera dans une fuite en avant avec le vol du tableau à son père, décision qui va modifier le cours de son existence qui, à partir de ce moment, sera marquée par le chronotope du seuil. Le protagoniste de *El espíritu*, lui, consulte un psychiatre pendant son séjour en Allemagne et c'est ce médecin qui est à l'origine de sa dépendance aux anxiolytiques et antidépresseurs. Quand il se présente au chapitre 47 de la première partie, il affirme : « ninguna terapia psicoanalítica me dio jamás resultado » (Pron 48). Si on en croit sa description des séances avec le psychiatre allemand, on comprend pourquoi l'effet escompté n'a pas été obtenu : « Me preguntaba cómo me iba y luego me pesaba y me daba más pastillas » (Pron 11-12). La relation qu'il entretient avec ce psychiatre s'apparente davantage à une relation drogué-dealer que patient-médecin. Pour les deux protagonistes, la solution viendra d'eux, de leur confrontation avec leur famille, avec le passé familial et de leur capacité à assimiler les traumatismes hérités.<sup>156</sup> Par exemple, à la fin du roman de Pron (cf. chapitre 30), le protagoniste se débarrasse de ses médicaments en les jetant dans les toilettes. Il a retrouvé sa famille et s'est trouvé un objectif à réaliser (écrire l'histoire de ses parents) pour lequel il a besoin d'être sobre et donc d'avoir les idées claires. Il a franchi le seuil, est enfin sorti de l'espace-temps de la crise en se libérant de son addiction et va ainsi pouvoir retrouver sa mémoire et son identité.

Lors d'un dialogue entre Lucía et Manuel (*Cercada*), on comprend que celui-ci suit une thérapie et suggère sarcastiquement à Lucía de faire de même quand il apprend que son père est militaire (Meruane 44). Il sous-entend ainsi qu'être fille de militaire va forcément de pair

---

<sup>156</sup> C'est ce que nous verrons plus en détail dans le troisième chapitre de cette thèse.



avec des problèmes psychologiques. Il est sarcastique même dans la façon de s'adresser à elle puisqu'il l'appelle « mi generala », ce qui a le don d'agacer Lucía. Cette identification avec son père la prive de toute individualité, de toute personnalité : elle est réduite à sa parenté et, partant, condamnée à n'être qu'un double plus jeune de son père. Lors d'une autre rencontre avec Manuel, elle va être à son tour sarcastique comme pour se venger : « Hasta que empezó a hablarme de psicoanálisis y yo quise hurgar. Me confesó que llevaba meses en terapia. “¿Complejo de Edipo, ausencia de figura paterna?” Apretó la mandíbula. Había cometido un error la *general* » (Meruane 43). Il est intéressant de remarquer que Lucía se désigne elle-même avec le nom qui lui déplait tant utilisé par Manuel comme si, comprenant son erreur, elle se punissait. Il faut noter que Lucía nourrit une véritable obsession pour Manuel et semble perpétuellement en train de lui courir après, d'essayer de l'attirer vers elle tandis que lui est dans l'évitement voire la fuite. Prenons, par exemple, la seule rencontre qui a lieu au domicile de la jeune femme. Lucía l'invite – ou plutôt le supplie de venir<sup>157</sup> - dans son nouvel appartement mais, après lui avoir promis qu'il viendrait le dimanche, il ne vient pas. Le dimanche suivant, il l'appelle pour lui dire qu'il a pris de la drogue et ne passe pas non plus. Lucía est déçue mais pas découragée par son attitude comme si elle s'attendait à ce comportement : « Hubo todavía otros domingos de espera. Pero ella estaba segura de que iba a tocar el timbre. Cuando menos lo esperara, cuando hubiera dejado de pensar en su visita » (Meruane 48). Et effectivement, son attente patiente sera récompensée puisqu'il finit par se présenter. Il semble mal à l'aise autant que Lucía est troublée par sa venue (Meruane 50). Tout au long de cette rencontre, les deux personnages jouent au chat et à la souris, Lucía tentant désespérément d'attirer Manuel au plus près d'elle tandis que lui, distant, cherche la moindre excuse pour s'éloigner.

Anuncia que no se quedara mucho rato. (No permitiré que se vaya, no tan pronto. No se lo digo). [...] nos quedamos un momento así, enredado. Por fin me sigue hacia adentro. [...] Tomo su mano entre las mías, la acaricio suavemente y le sonrío. Manuel se mantiene fijo en el mismo punto, vacilante. Luego se deja arrastrar. [...] Yo evito interrogarlo aunque quiero saber: todavía hay demasiadas incógnitas. Le hablo de asuntos triviales intentando que no adopte su habitual posición blindada. Que desista de su anuncio de despedida. [...] Debiera contenerme pero comienzo a revolverle el pelo. [...] le oigo titubear. “Es tarde, debiera irme”. Soy la muda que palpa su mano, que intenta retenerla. Manuel no se mueve pero reitera. “Es tarde, me están esperando. Tengo que irme” [...] Manuel se muerde los labios y yo lo beso. Apoyo la frente sobre el cobertor, cerca de su cinturón, y él busca debajo de mi pelo [...] Su lengua fría dibuja una línea transparente sobre mi columna [...] Me alejo apoyando la espalda contra la pared y extendiendo mis piernas hacia las suyas. “Quédate”. (Manuel despierta, salta del abismo, se levanta. He cometido un grave

---

<sup>157</sup> Le narrateur utilise le verbe *rogar* pour décrire l'attitude de Lucía qui insiste par deux fois auprès de Manuel pour qu'il vienne chez elle : « ven a verme » (Meruane 48).

error, lo sé, lo sé, lo sé: he espantado al librero [...] “No te vayas todavía, por favor”.  
Pongo su mano entre mis muslos. (Meruane 53-55)

Cette longue citation nous permet de voir que c’est toujours Lucía qui est à l’initiative : c’est elle qui l’attire dans l’appartement puis dans le canapé, c’est elle qui établit, en premier, un contact physique avec lui et les multiplie, puis c’est elle qui provoque les gestes sexuels. Elle s’offre à lui mais il semble peu sensible à ses avances : il est décrit comme silencieux, immobile, passif. Celle que Manuel appelle *la generala* tente de briser les résistances de l’homme en face d’elle (« posición blindada ») qu’elle voudrait interroger. L’utilisation de ce vocabulaire militaire dans une rencontre entre Lucía et Manuel semble rappeler celle entre leurs pères dans le passé quand le commandant Camus interrogeait et torturait le syndicaliste. Mais les rapports de force semblent s’inverser dans le présent car si c’est elle qui est active, ce n’est pas pour autant elle qui a le pouvoir mais bien lui. En effet, elle agit en fonction de lui, c’est lui qui mène la danse puisqu’elle n’est que dans l’anticipation et la réaction à ses attitudes. Preuve en est, lorsqu’il se lève pour partir, elle le supplie de rester et se blâme intérieurement de l’erreur qu’elle a commise en s’éloignant physiquement de lui. Finalement, lorsque Manuel prend l’initiative, il semble que c’est lui qui est devenu l’interrogateur et le bourreau, confirmant l’inversion des rôles. Il va la violenter physiquement et psychologiquement puisqu’il la brûle au sein avec sa cigarette et interrompt brutalement ses caresses pour la regarder haineusement en affirmant qu’ils ne sont pas en train d’avoir un rapport sexuel. Lucía semble alors être la victime d’un interrogatoire musclé qui, face à la violence, perd ses points de repères et ne comprend pas ce qui se passe. Face à son attitude froide et brutale – il est décrit comme « otro hombre, uno hosco, un viejo obsceno, hablando por Manuel » (Meruane 58) –, elle est comme une victime en état de sidération : « como una sorda, como una muda, como una tonta » (Meruane 61) incapable de penser et d’agir. Elle avoue elle-même qu’elle serait prête à le laisser la tuer (Meruane 62). Cet échange établit définitivement la hiérarchie entre les deux personnages car c’est Manuel qui la rejette et qui, quelques années plus tard, après avoir daigné la revoir une fois, ne reparaît pas au deuxième rendez-vous. Ils ne se reverront que pour la confrontation finale avec le commandant Camus.

Avant cette rencontre effective dans l’appartement de la jeune femme, ils se voyaient toujours dans la librairie où travaille Manuel et Lucía fantasmait des relations sexuelles dans ses rêves comme celui qui est raconté dans le chapitre XI « *a oscuras* ». Ce rapport sexuel fantasmé est marqué par le jeu sado-masochiste et semble annoncer la rencontre que nous avons commentée auparavant. En effet, la cigarette y apparaît aussi comme objet destiné à provoquer du plaisir via la souffrance : cette fois-ci, il lui brûle seulement les poils de l’avant-bras. Puis le rapport sexuel se termine sur le plancher de la librairie blessant la protagoniste : « piel

rasguñada. La espalda de Lucía adherida a la suciedad del piso, a las astillas » (Meruane 45). Ce n'est pas la première fois que Lucía fait ce type de rêve puisque, adolescente déjà, elle rêve de Manuel et de son marque-pages métallique,<sup>158</sup> objet de symbolique phallique qui réapparaît dans le fantasme adulte : « Manuel blandía un marca páginas. Con el canto filoso le acariciaba los muslos por dentro » (Meruane 44). Quand ces deux personnages ont des relations sexuelles (fantasmées ou réelles), la violence et la douleur sont omniprésentes. Il semble que la seule façon pour Lucía de ressentir, de se sentir exister dans le présent, passe par la douleur physique. Ces rencontres entre les deux personnages sont marquées par le chronotope du seuil car l'espace-temps créé par ces rendez-vous est propice au franchissement des limites de ces personnages en crise. En outre, on peut considérer que la peau est le seuil du corps ce qui peut permettre de comprendre cette insistance sur le sens du toucher. En effet, il prend une dimension importante puisque Lucía dit elle-même lors de la visite de Manuel à son appartement qu'elle est sourde, muette et aveugle<sup>159</sup> : il ne lui reste que les sensations dues au toucher.

De même que les protagonistes des autres romans se font du mal en consommant des drogues ou de l'alcool, les personnages de *Cercada* ont recours au sexe pour se faire souffrir. Comme nous l'avons vu précédemment, c'est aussi le cas de Roberto Castiglione (*Con el sol*) qui s'inflige une pratique sexuelle violente après la rupture avec sa fiancée pendant laquelle il se fait mal et qui se finit par un coup de poing dans la porte qui le blessera à la main. Pour ces deux personnages, la pratique sexuelle peut s'apparenter à une manière de se punir, d'extérioriser la souffrance qu'il y a en eux. Peu de temps après, Roberto rend visite à son père dans l'espoir de lui soutirer de l'argent et finit par lui prendre le tableau volé pendant la dictature. Lors de la visite, tant le père que le fils semblent être dans un état second : le père parce qu'il s'enivre et le fils à cause de la confusion que déclenche dans son esprit le retour à la maison familiale et les souvenirs qu'il provoque. Lui-même se rend compte qu'il commence à perdre pied : « Ahora sí que se fue a la mierda. Está delirando » (Néspolo 75). Le vol du tableau est une décision qui va modifier le cours de son existence en entraînant tout d'abord une errance physique (qui vient s'ajouter à l'errance dans sa vie personnelle et professionnelle comme nous l'avons vu). Cette fuite va augmenter l'état de confusion du personnage jusqu'à ce qu'il arrive au lac Titicaca où il retrouvera ses esprits comme nous avons pu le voir. Voilà le souvenir qu'en garde Mercedes qui le voit avant son départ de Buenos Aires : « el Tano empezó a decir cosas sin ninguna ilación, como si hablara solo o pensara en voz alta, con los ojos vidriosos y la mirada perdida. Yo intentaba seguirlo, pero no podía entender nada de lo que decía. Le hacía preguntas y él no me escuchaba, seguía en su mambo sin conectar

---

<sup>158</sup> « sacó un marca páginas metálico de su pantalón » (Meruane, 33).

<sup>159</sup> Le chapitre xvi dans lequel est racontée cette rencontre s'intitule « ciega, tonta, muda ».

connmigo » (Néspolo 203). La description qu'elle en fait est celle de quelqu'un d'extrêmement troublé qui a l'air fou : il s'exprime de façon décousue de sorte que ceux qui l'écoutent ne peuvent le comprendre. De plus, il a le regard inexpressif, dans le vague et n'est pas capable de communiquer réellement avec l'autre puisqu'il ne l'écoute pas et ne répond pas à ses questions. Comme une personne atteinte de troubles mentaux, il est enfermé que sa logorrhée dans une forme d'errance mentale. Le protagoniste de *El espíritu* craint, lui aussi, de perdre la raison, de devenir fou – en partie à cause des effets produits par les psychotropes qu'il prend à haute dose – comme il le confie à son frère : « creo que yo estoy volviéndome loco » (Pron 51).

Le personnage qui semble souffrir de troubles psychiques sévères de la façon la plus évidente est le protagoniste du récit parodique *Los topos*. Toute son existence semble marquée par le chronotope du seuil puisqu'il est constamment dans une sorte d'entre-deux indécis entre le passé et le présent, entre la folie et la lucidité, entre homme et femme, entre l'amour fraternel et l'amour passionnel pour Maira, entre la haine et l'affection pour El Alemán. Le récit offre le portrait d'un personnage dont l'état psychique se détériore progressivement. Cela commence par un détachement de la réalité environnante puisque, dès le début, il affirme : « mis únicos vínculos con la realidad, aparte de lo del embarazo, eran Maira, Lela y las tortas » (Bruzzone 28). Ces liens sont donc les discussions avec son ex fiancée pour décider si elle avorte, son amant travesti et sa grand-mère et son commerce de tartes maison. Celle-ci devient de plus en plus obsessionnelle au sujet de la recherche du petit-fils soi-disant né en captivité qu'il faut retrouver et transmet cette obsession à son petit-fils. Ces rares liens avec la réalité vont se briser rapidement les uns après les autres puisque sa grand-mère meurt et sa fiancée avorte et le quitte.

A partir de cette double perte (d'ascendance et de descendance), la réalité est remplacée par les différents cauchemars et hallucinations qui harcèlent le narrateur (Cobas Carral « Narrar » 31). En effet, il ne lui reste alors qu'un lien assez ténu avec la réalité car, avec son amant Maira, il découvre le plaisir d'être dans une bulle amoureuse dont l'intérêt est justement de s'isoler de la réalité. Mais rapidement, le protagoniste affirme catégoriquement : « yo me volvía efectivamente loco » (Bruzzone 33). Cependant, le fait qu'il le reconnaisse montre qu'il fait aussi preuve de lucidité sur son état. C'est cette lucidité qui lui permettra, un instant seulement, de comprendre que sa relation avec Maira n'est pas une relation amoureuse, passionnelle mais une relation entre un client et un prostitué :

Me dijo que ella también me amaba, dijo loquito muchas veces, me tocó la nariz con el mentón y me hizo sentir bien. Pero cuando estábamos por despedirnos caí en la cuenta de que solo me lo decía para hacerme sentir así, bien, como toda aquella tarde y como si eso fuera parte de su trabajo y yo fuera solo uno de esos clientes vitalicios que todas las putas tienen. (Bruzzone 34-35)

Lui est amoureux mais Maira ne fait que jouer son rôle. Comme tout le récit est porté par la voix du protagoniste, le lecteur n'accède qu'à son point de vue et se laisse porter par ses illusions. L'utilisation de l'expression *como si* suivi du subjonctif imparfait ainsi que l'obsession qu'il va continuer de nourrir à l'égard de Maira montrent bien qu'il refuse de croire à une simple relation tarifée : c'est comme s'il ne faisait que son travail mais c'est bien plus, voilà ce que pense le protagoniste. Preuve en est, il prévoit de découvrir les secrets de Maira pour lui prouver qu'il est prêt à tout partager avec lui et lui faire une grande déclaration d'amour. Un autre moment où il semble faire preuve de lucidité apparaît quand il retrouve la maison de ses grands-parents à Moreno : « la idea de arreglarla (la casa) parecía una locura, pero los deseos de hacer eso y los planes que empecé a hacer para mudarme se mezclaron como en un impulso sagrado » (Bruzzzone 39). Cette idée est réellement irrationnelle – la fin de l'aventure le prouvera – néanmoins le protagoniste ne se fie pas à la raison mais à ses désirs sans penser aux conséquences de ses actes. Son désir le plus ardent est de retrouver Maira et son frère disparu (les deux quêtes ne finissant par n'en former plus qu'une dans son esprit) et agit comme un moteur de son errance : « La búsqueda se vuelve una matriz estilística y un principio constructivo de la estructura narrativa [...] la búsqueda se irá convirtiendo en una obsesión, un itinerario errático y una deriva enloquecida » (Basile 157).

Cette obsession et cette dérive hallucinée du personnage est particulièrement prégnante dans la seconde partie du roman. Une fois à Bariloche, son état psychique se dégrade puisqu'il a des conversations imaginaires avec d'autres personnages : avec Maira, bien sûr, mais aussi avec Romina. Les conversations imaginaires avec Maira peuvent se comprendre car le travesti est porté disparu et il n'est donc pas possible d'avoir une discussion réelle avec lui. Néanmoins, on y perçoit clairement la pensée délirante du protagoniste :

Cuando y llegaba a mi pieza cerraba los ojos y me encontraba con Maira y le decía: mi amor, [...] ahora sé por qué teníamos que venir a Bariloche, ahora sé que vine a hacer lo que vos no pudiste, a ser feliz junto al hombre que iba a ser tuyo pero que ahora me tocó a mí, alguien en verdad imbatible, hermano, porque ahora que te veo, y cada vez que te veo, sé que somos hermanos [...] Así hablaba con Maira. (Bruzzzone 154-155)

On y retrouve son délire d'histoire d'amour avec El Alemán (son bourreau et son geôlier) – sorte de parodie de syndrome de Stockholm<sup>160</sup> – et celui concernant la parenté entre lui et Maira (nous y reviendrons dans le troisième chapitre de ce travail).

La conversation avec Romina est encore plus inquiétante concernant l'état psychique du protagoniste-narrateur puisqu'il est persuadé d'avoir rencontré son ex et d'avoir parlé avec

---

<sup>160</sup> Elsa Drucaroff qualifie, elle aussi, le protagoniste de victime du syndrome de Stockholm : voir p. 377.

elle pendant qu'ils partageaient un repas. Le lecteur, porté par la narration à la première personne, conçoit cet événement comme réel jusqu'à ce que le protagoniste, de retour des toilettes, ne trouve personne à la table à laquelle il était assis. Il interroge une femme à une table voisine :

¿No vio a la chica que estaba acá?, le pregunté a una mujer que estaba cerca. ¿Qué chica? La que estaba acá, sentada conmigo. Eh... sí, claro, la que estaba sentada con vos, eh... mirá, creo que se fue. ¿Adónde? La mujer me miró fijo. Mirá, dijo y abrió más los ojos, se fue. ¿Y no dijo adónde? No. Mientras hablaba estiró un brazo para sujetar un bolso de mano que había dejado en una silla. No sé adónde se fue, dijo, pero quedate tranquilo, no está más, ¿sabés?, se fue. (Bruzzone 130-131)

Dans cet échange, plusieurs indices nous permettent de comprendre que la rencontre avec Romina n'a été qu'une hallucination du protagoniste. La femme qu'il questionne ne comprend pas de qui il parle ce qui peut laisser penser qu'il n'y avait personne avec lui. Quand le protagoniste insiste, elle hésite comme le montrent les points de suspension et la répétition mot pour mot de ce que vient de dire le protagoniste : elle semble gênée comme si elle n'osait pas lui dire qu'il était seul. Elle choisit donc de lui mentir. On comprend qu'elle n'est pas rassurée face à l'insistance du protagoniste car elle a un geste de défense en attirant son sac à main vers elle, comme si elle l'envisageait comme une menace. A la fin de l'échange, elle lui dit de rester tranquille comme si elle avait peur qu'il devienne violent. C'est grâce à la présence d'autrui, à l'interaction avec l'autre que le lecteur comprend que le protagoniste est malade.

Teresa Basile affirme que « la búsqueda en *Los topes* termina por ocupar todo el escenario convirtiéndose en un desvarío, en la persecución a tientas de fantasmas en medio de la incertidumbre de un contexto de impunidad atravesado por la sospecha de dobles agentes o de infiltrados en los organismos de derechos humanos o de un eventual complot » (Basile 158). En effet, comme nous l'avons vu, le protagoniste fait montre d'une pensée totalement délirante et à la fois d'une rationalité organisatrice car s'il imagine des complots improbables, il élabore dans le même temps des plans d'action. On note une récurrence de plans d'action imaginés par le protagoniste tout au long du roman comme s'il avait besoin d'un plan pour pouvoir agir. Par exemple, face au rejet de Maira (dont nous avons parlé avant), il entreprend de le suivre dans tous ses déplacements afin de découvrir ce qu'il cache. Son attitude s'apparente à du harcèlement – il parle lui-même d'une persécution – et ce qu'il découvre ne l'amène qu'à élaborer des théories du complot plus délirantes les unes que les autres : Maira est un espion, un agent infiltré, un informateur de la police, un assassin.

Imaginé un complot internacional para acabar con la homosexualidad en el mundo. Las travestis eran, en realidad, la forma encontrada por los complotados para tentar y descubrir homosexuales tibios –poco visibles– y bisexuales como yo, catalogarlos,

localizarlos y, una vez dadas las condiciones, coronar su plan con una razzia despiadada cuyo fin era eliminar a todos los putos del planeta. (Bruzzone 45)

Lui-même finit par conclure, temporairement, que cette idée semble folle et l'attribue à ses délires de persécution. L'idée du complot anti-homosexuel réapparaît pourtant peu de temps après (57) et à la fin du roman avec une légère variante : « esta vez las travestis no éramos las victimarias sino las primeras víctimas de una red comandada por enanos » (Bruzzone 173). Même lorsqu'il obtient des réponses argumentées de la part de l'association HIJOS – il reconnaît lui-même que ce sont des faits documentés, incontestables (Bruzzone 61) – sur qui est réellement Maira, il continue d'inventer des chimères : « ¿Por qué no pensar, mejor, que ella era un doble agente, que entregaba datos a la policía pero que su verdadera meta era la venganza? » (Bruzzone 66).

Les romans de notre corpus sont traversés par le chronotope du seuil dans lequel se cristallisent les tensions narratives. L'instabilité caractéristique des personnages les maintient sur le seuil de leur vie comme s'ils ne pouvaient complètement investir leurs existences. Le narrateur de *Formas* compare les membres de sa génération à des touristes : comme les touristes, ils sont là sans être là, ils ne vivent pas là où ils sont, ils observent la vie qui se déroule autour d'eux : « eso somos, pienso: turistas que alguna vez llegaron con sus mochilas, sus cámaras y sus cuadernos, dispuestos a pasar mucho tiempo agotando los ojos, pero que repentinamente decidieron volver y mientras vuelven respiran un alivio largo. Un alivio largo pero pasajero » (Zambra 137-138). Mais quand ils décident de ne plus se contenter d'être des touristes, des observateurs, la position n'est pas plus confortable car le soulagement n'est que passager. Nous allons voir maintenant que ce ne sont pas seulement les personnages des romans qui sont instables mais bien le récit dans son ensemble qui est frappé par l'instabilité.

### 2.2.2. Frontières du récit

Il est généralement admis, comme le rappellent John Pier et Jean-Marie Schaeffer en introduction de *Métalepses, entorses au pacte de la représentation*, que : « tout récit est une narration d'événements et [...] par conséquent il s'organise en deux niveaux clairement séparés : le niveau de la narration et celui des événements narrés » (11). La métalepse, figure à laquelle Gérard Genette a dédié plusieurs études,<sup>161</sup> peut se définir comme une « transgression

---

<sup>161</sup> Voir *Figures III*, 1972, p. 243 sq. ; *Nouveau Discours du récit*, coll. poétique, Ed. du Seuil, 1983, p. 58-59 et *Métalepse*, 2004.

délibérée du seuil d'enchâssement » (*Métalepse* 14) qui constitue donc un franchissement de la ligne de démarcation qu'est la « frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (*Figures III* 245). En effet, toujours selon Genette, la métalepse consiste en une « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.), ou inversement » (*Figures III* 244). Si ces définitions du théoricien littéraire sont le point de départ commun des réflexions menées par les narratologues, la catégorisation de la métalepse et l'étude de ses implications se sont multipliées. John Pier propose un tour d'horizon éloquent :

Plus qu'un procédé narratif parmi d'autres, la métalepse, selon les uns, "mine la séparation entre narration et histoire" [Rimmon-Kenan, 2002, 93], ou elle marque une "interférence" entre histoire et discours [Reckwitz, 1986, 144], voire une "subversion" de cette distinction [Ryan, 1999, 123], tandis que pour d'autres elle représente une "violation des frontières ontologiques", une "violation de la hiérarchie des niveaux narratifs" [Mc Hale, 1993, 119], un "court-circuit narratif" [Mc Hale et Wolf, 1993, 357-372], des "mouvements illicites sur la hiérarchie de niveaux diégétiques qui structurent le discours narratif" [Herman, 1997, 133] et finalement un "effet perturbateur sur le tissu du récit [...] et sur la distinction même entre fiction et réalité" [Malina, 2002, 1]. (Pier 247-248)

Ces différentes citations montrent bien le caractère transgressif de la métalepse qui subvertit et menace ce que l'on considère comme établi et acquis : le pacte de représentation et le pacte de lecture qui y est lié.

Plusieurs critiques mettent en relation la métalepse et la mise en abyme. Parmi eux, Marie-Laure Ryan signale effectivement que « la mise en abyme invite la comparaison avec la métalepse par son effet auto-référentiel » (208). Selon elle, le caractère ambigu et le double statut sémiotique de la mise en abyme permet de la considérer comme un cas particulier de métalepse (209). Dorrit Cohn pour sa part, dans son article significativement intitulé « Métalepse et mise en abyme », remarque que ces deux figures « soulèvent chez le lecteur comme un désarroi, une espèce d'angoisse ou de vertige. Elles affirment fictionnellement un état troublant – état qui serait moins troublant s'il ne correspondait pas à de profondes inquiétudes humaines » (129). Nous allons voir, dans un premier temps, à travers l'étude du roman *Cercada*, comment mise en abyme et métalepse s'associent et permettent de mettre en relief l'errance des voix et de la mémoire. Puis, nous nous intéresserons au roman de Zambra pour ses nombreux commentaires métadiscursifs et métafictionnels qui, en réduisant la distance entre narrateur et auteur, contribuent à créer une communauté d'expériences et à renforcer la dimension générationnelle de ce roman. Enfin, nous commenterons les réflexions métalepriques du narrateur de *El espíritu* dans la deuxième partie du roman dédiée à la découverte du dossier constitué par le père du protagoniste sur la disparition de Burdisso.



Dans le roman de Meruane, le statut des personnages est sous le signe de l'ambiguïté et du doute, puisque le récit tend à confondre les différentes dimensions de la protagoniste grâce à une sorte de mise en abyme de la figure du personnage. Le premier chapitre – qui nous plonge *in media res* – a une forte charge métafictionnelle puisqu'il s'intitule « puesta en escena » et se divise en quatre scènes. La narration est à charge d'un narrateur hétérodiégétique interrompu par des interventions de la réalisatrice entre parenthèses. En effet, nous l'avons indiqué plus haut, ces premières pages semblent représenter en direct les scènes de tournage d'un film. L'effet d'immédiateté est produit grâce aux interventions de la réalisatrice qui commente le jeu des acteurs ou donne des directives. Les dialogues des personnages ne sont pas introduits par le narrateur mais seulement signalés par des guillemets. Le reste du récit est composé de phrases descriptives dans lesquelles prédominent les verbes d'action comme si quelqu'un décrivait les actions des personnages ou comme si le narrateur lisait le script technique du tournage (équivalent des didascalies au théâtre) pendant la répétition.<sup>162</sup> Dès ces premières pages, on comprend que le prénom Lucía peut évoquer trois personnages différents qui ne se situent pas au même niveau narratif : Lucía est le prénom de l'actrice à laquelle s'adresse la réalisatrice : « (Pueden descansar. Tú no, Lucía. Repasemos el guión) » (Meruane 16). Mais c'est aussi le prénom du personnage du film en tournage – « Lucía toca el timbre » (Meruane 11) – et celui du roman *Cercada* à la charge d'un narrateur hétérodiégétique à focalisation sur Lucía. Nous avons déjà évoqué la circularité du récit qui commence et termine par la même scène qui reste irrésolue. Cette similitude des scènes et de l'énonciation dans les deux cas pourrait amener à penser que les chapitres compris entre ces deux scènes constituent le récit du film, à la manière d'un film en audiodescription. Le personnage du film et le protagoniste du roman ne seraient qu'un seul et même personnage. Or, on apprend dans les chapitres suivants que le personnage du roman est journaliste et non actrice. Lucía-actrice interpréterait-elle le rôle d'une Lucía-journaliste extradiégétique transformée en personnage d'un film ? Cette coïncidence nominale provoque un effet de mise en abyme du personnage que l'on observe également pour les personnages de Manuel et Ramiro qui sont également interpellés par la réalisatrice « (Lucía. Ramiro. Manuel. ¿Listos ?) » (Meruane 11) tout en étant aussi personnages du film et du roman.

Au deuxième chapitre, le narrateur hétérodiégétique cède la place à un narrateur autodiégétique : Lucía. Le lecteur a un accès direct aux pensées de Lucía-actrice : « Haber

---

<sup>162</sup> On retrouve un procédé similaire dans les séquences intitulées « *Surcos* » (p. 72-80) du roman d'Ernesto Semán, *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011). Des souvenirs d'enfance du protagoniste sont racontés à la manière d'un script d'un tournage : les scènes tournées sont décrites mais aussi la façon de les filmer (types de plans, mouvement de caméra, type de point de vue adopté, etc.). Le recours à ce procédé permet de signaler le caractère médiatisé de la construction du récit.

releído los diálogos que iba anotando en mi libreta de apuntes hubiera bastado » (Meruane 16) dont le statut est confirmé dans ce chapitre : « (Lucía, repasa esto más lentamente) » (Meruane 17). Mais aussitôt, ces pensées se confondent avec celles de Lucía-protagoniste : « Es lo que me digo, que tal vez he sido demasiado ingenua. Pero... y si no fuera cierto. Manuel Merino, Ramiro Hernández: ¿Hermanos? » (Meruane 16). Le changement de statut du narrateur autodiégétique est brutal car on passe de l'univers narratif de la répétition du film à l'univers narratif contenant la vie du personnage sur lequel porte le film. Dans cette rupture métaleptique, le narrateur change ontologiquement de statut en passant d'un niveau narratif à un autre. Les pensées auxquelles on accède alors correspondent au flux de conscience de Lucía, c'est-à-dire à un discours transposé au style indirect libre – un trait caractéristique de l'écriture romanesque – qui permet au narrateur de s'effacer au profit du personnage, augmentant ainsi l'immersion du lecteur dans l'univers fictionnel. On observe que les chapitres x, xi, xii, xvi, xvii, xviii et xix sont portés par la voix de Lucía-protagoniste qui raconte son histoire et expose ses pensées. A l'exception de cinq chapitres sur lesquels nous reviendrons, le reste des trente-et-un chapitres du roman sont à la charge du narrateur hétérodiégétique qui prétend parfois s'appuyer sur les notes de Lucía comme s'il reconstituait les événements *a posteriori* à partir des éléments à sa disposition : « Segunda anotación de Lucía en su libreta » (Meruane 21). Ce narrateur est à focalisation sur Lucía : « pensaba Lucía » (Meruane 21), « Lucía se preguntaba » (Meruane 24) ce qui a pour effet de faire passer au premier plan le personnage de Lucía par rapport aux autres. Un seul autre personnage accède au statut de narrateur<sup>163</sup> : il s'agit de Ramiro au chapitre xxiii lorsqu'il raconte sa vie et, en particulier, ses différentes histoires avec des femmes. A la fin de ce chapitre, on comprend qu'il discute avec Lucía. En tant que lecteurs, nous n'avons pas accès aux répliques de Lucía mais nous pouvons les deviner à travers les réponses de Ramiro : « Tienes razón. No sé... Ella... No te voy a decir cómo se llama, Lucía. No, nunca la has visto. Es la mujer del dueño de la productora. ¿De dónde la conoces? Bueno, no importa... » (Meruane 76).

Genette affirme que : « lorsqu'un narrateur cède la parole à l'un de ses personnages – et, plus encore, lorsqu'il lui cède, en « monologue intérieur », l'expression de sa pensée –, il franchit, d'une manière typiquement [...] fictionnelle, un seuil en principe infranchissable de la représentation » (*Métalepse* 126). Ainsi la mise en abyme des personnages et l'irruption dans certains chapitres de narrateurs autodiégétiques à la place du narrateur ont des accents métaleptiques puisqu'elles permettent au récit d'enjamber ses propres seuils, maltraitant ainsi l'illusion fictionnelle. Cependant, si elle révèle la distance intrinsèque à la représentation, elle

---

<sup>163</sup> Manuel, le frère de Ramiro, est lui aussi narrateur mais seulement le temps d'un très bref chapitre (xix), nous y reviendrons dans la troisième partie de ce chapitre.

renforce l'illusion mimétique car le narrataire (et par extension le lecteur) participe à la scène en direct (cf. Pier). Nous avons dit que, dès le premier chapitre, la voix du narrateur hétérodiégétique était interrompue par des interventions au style direct mises entre parenthèses que le lecteur identifie facilement comme la voix du réalisateur. A la fin du roman, le lecteur découvre qu'il s'agit d'une réalisatrice et, qui plus est, de l'autrice du roman qu'il est en train de lire. Au chapitre xxvi, le narrateur dit : « Uno de los camarógrafos se da vuelta hacia la directora, esperando instrucciones, pero Meruane no parece prestar atención a la escena » (Meruane 82). Lucía-actrice va également s'adresser à elle : « Lucía se levanta y toma la cámara. Hace un paneo [...] que termina enfocando a la directora. "Meruane, ¿qué es para ti la traición?" » (Meruane 82). On assiste là à ce que Genette avait nommé une métalepse de l'auteur. John Pier préfère la désigner comme une métalepse descendante allant de l'extradiégétique à l'intradiégétique et Schlickers comme une métalepse d'énoncé verticale.<sup>164</sup> Dans cette métalepse – peu importe le nom que l'on choisit de lui donner – l'autrice apparaît en tant que personnage du roman et pas dans n'importe quel rôle, dans celui de la réalisatrice (soit l'équivalent cinématographique de l'auteur). Dans ce type de métalepse, l'auteur est fictionnalisé puisqu'il vient prendre place dans le récit à côté des autres personnages fictifs. En refusant de souligner la distance ontologique qui sépare le monde textuel du monde réel, et plus encore en les confondant, la métalepse brise aussi bien la clôture du réel que la clôture de la fiction pour instaurer un espace de réception qui peut être inconfortable pour le lecteur. L'inconfort que ressent le lecteur est dû au fait que la métalepse met à nu « la situation de communication paradoxale qui caractérise la fiction : en court-circuitant la frontière entre le monde de la narration et le monde du narré, elle met l'accent sur le fait que dans le récit de fiction, contrairement au récit factuel, le monde narré est ontologiquement dépendant de l'acte de narration qui l'engendre » (Pier et Schaeffer 14).

Cet inconfort se renforce rétrospectivement ou lors d'une deuxième lecture face à certains chapitres (les cinq que nous avons laissé de côté plus tôt) qui sont des monologues entre parenthèses dont le narrateur est difficilement identifiable par le lecteur lors d'une première lecture. S'agit-il du narrateur hétérodiégétique ou de la réalisatrice (et par extension de l'autrice) ? Le fait que ces monologues apparaissent graphiquement entre parenthèses dans des chapitres indépendants peut laisser penser qu'il s'agit de la voix de la réalisatrice puisque c'est de cette façon qu'elle intervient dans la narration au début du roman. Dans chacun de ces cinq chapitres qui font au maximum deux pages, une voix s'adresse au personnage de Lucía

---

<sup>164</sup> La métalepse d'énoncé verticale « porte sur l'histoire racontée, décrit une transgression d'un ordre diégétique, ontologique, spatial ou temporel (donc *in corpore*) d'un niveau narratif supérieur à un niveau narratif inférieur ou *vice versa* » (Schlickers 156).

(en utilisant la deuxième personne du singulier) ou parle d'elle. Or, nous avons vu la triple dimension du personnage de Lucía : auquel de ces personnages s'adresse cette voix ? Les chapitres vi « escenario omitido » et viii « toma opcional » évoquent, ne serait-ce que par leurs titres, l'univers cinématographique ce que leurs contenus confirment. La voix narrative – que nous associerons ici à celle de la réalisatrice – parle de personnages, de scénario, d'images, de flash-back et s'interroge sur comment le jeu de l'actrice peut transmettre, dans son interprétation du personnage de la journaliste Lucía Camus, ce qu'elle sait ou non du contexte politique et historique du Chili. Dans ces deux chapitres, elle ne s'adresse pas à Lucía mais semble partager avec le lecteur ses réflexions sur la construction du film. C'est comme si le lecteur avait un accès direct à ses pensées puisqu'aucun intermédiaire n'introduit ses propos. Mais ses réflexions vont au-delà du film puisque les questions et réflexions que se fait la réalisatrice ne concernent pas l'actrice Lucía mais la journaliste Lucía (donc un personnage extradiégétique ?) : « ¿Sabe ella cuán complejo es el momento político del país ? Pero también: ¿Podría acaso no enterarse ? Uno. Cómo funcionan los Organismos de Seguridad. DINA, CNI, Comando Conjunto, Organigrama de la quimera golpista y diseño de un país vigilado con el que sueñan los militares. (Nunca oyó a su padre referirse a ese tema. ¿Es posible?) » (Meruane 33-34). Ces réflexions suggèrent un entretien préalable avec la journaliste Lucía qui aurait répondu à des questions de la réalisatrice. Dans le chapitre viii, alors qu'elle s'interroge sur la pertinence d'ajouter une analepse dans sa narration filmique pour montrer le séjour à Valparaíso de Lucía en 1987, des pensées du père de Lucía apparaissent entre parenthèses et au style direct pour confirmer ses propos : « Pero el padre de Lucía no se precipita, no toma medidas : sabe que su hija no le perdonaría la vigilancia (“Mientras sea necesario a nuestros fines habrá que proteger a esos ... jóvenes”), que su hija no entendería (“Los jóvenes siempre se han cegado al peligro, los padres debemos velar por ellos que son el futuro de la Patria”) » (Meruane 36). S'agit-il de souvenirs d'un entretien mené aussi avec le père de Lucía ?

Dans les chapitres iv « un saco de papeles », xv « la carnada » et xxiv « la confesión », la voix narrative s'adresse directement au personnage de Lucía-journaliste et semble lui donner des conseils (des ordres) sur comment agir. Ce narrateur connaît parfaitement la vie de Lucía comme s'il s'agissait d'un narrateur hétérodiégétique et omniscient qui s'adressait à son personnage. On pourrait également penser à une voix intérieure du personnage qui ferait irruption dans le récit ou d'un autre personnage non identifié dont le discours serait ici retranscrit mais pas introduit. Même s'il semble difficile de trancher face aux peu d'indices à notre disposition, nous choisissons d'y voir l'intervention de l'autrice qui, cette fois, ne se cache plus derrière la réalisatrice du film et interpelle directement son personnage. A la suite de John Pier, nous parlerons ici de « métalepse auctoriale » qu'il identifie comme une « métalepse

descendante traduis[a]nt le passage du niveau extradiegétique vers le niveau intradiegétique, suivant un mouvement "intramétaleptique" » (Pier 252). Ce passage transgressif entre niveaux reflète « la capacité des niveaux narratifs à se replier les uns sur les autres » (Pier 257) et signale « l'essence construite du récit, c'est-à-dire le procès de textualisation » (Wagner 239), ce qui ne manque pas d'interpeler le lecteur.

Ces chapitres viennent ajouter de la confusion et du trouble non seulement au niveau des voix narratives mais aussi au niveau de l'histoire racontée. Ils apparaissent brutalement venant interrompre la narration du narrateur hétérodiegétique et révéler l'ambiguïté du personnage de Lucía. Nous avons pu voir (cf. chapitre vi) les doutes que la réalisatrice pouvait avoir quant à l'ignorance de Lucía. Dans le chapitre xv, la voix narrative affirme que Lucía a des doutes quant à ce qu'elle tient pour acquis depuis l'enfance et s'interroge sur les personnes qu'elle a connu et qui ont disparu (mortes ou exilées). Le chapitre xxiv est troublant car il présente Lucía non plus comme une victime des projets de vengeance des frères Hernández mais comme un agent qui a manipulé Ramiro et qui est parfaitement au courant de son lien de famille avec Manuel (ce que, jusqu'à présent, elle prétendait ignorer et que le récit n'a jamais démenti). Rappelons également que les titres de ces deux chapitres signifient l'appât et la confession, titres choisis par le narrateur et qui sont autant d'indices qui révèlent le rôle ambigu de Lucía. Sa rencontre et sa relation avec Ramiro semblent faire partie d'un plan (pensé par qui ? dans quel but ?) comme le montrent les nombreux verbes à l'impératif et notamment le verbe dire qui est répété plusieurs fois comme si on lui dictait son rôle. Lucía-journaliste joue un rôle comme Lucía-actrice avec qui elle ne se confond pas. Autre mise en abyme étourdissante du personnage : l'actrice joue le rôle d'une femme qui elle-même joue un rôle.

La violation des niveaux narratifs que provoque la métalepse a des conséquences sur la communication car elle peut rendre perméable la séparation entre énoncés narratifs et énonciation et complexifier le contrat de communication narrative (Pier et Schaeffer 12). Schlickers rappelle que :

Selon Spires, le mode fictionnel consiste dans "une triade composée du monde de l'auteur fictif, l'univers de l'histoire, et le monde du lecteur implicite". Le mode métafictionnel s'établit quand "le membre d'un monde fait irruption dans le monde d'un autre". On devrait en conclure que, premièrement, la métalepse narrative est toujours fictionnelle et, deuxièmement, qu'elle exerce toujours une fonction métafictionnelle. (163)

Précisons que, selon elle, la métalepse ne se réduit pas à une fonction métalittéraire ou métafictionnelle mais c'est bien cette fonction qui va nous intéresser ici. Pier et Schaeffer soulignent eux aussi les rapports qu'entretient la métalepse avec la métafiction et le commentaire métafictionnel. En effet, « si les effets métaleptiques semblent aller à l'encontre

de l'illusion mimétique, soulignant le caractère construit du discours littéraire, il reste néanmoins que ces effets, loin d'écarter toute illusion mimétique, sont l'occasion d'une interrogation de fond concernant la représentation » (Pier et Schaeffer 12-13). Nous venons de le voir, dans *Cercada*, les ruptures métaleptiques de la narration se multiplient révélant la construction du récit, ce qui conduit le chercheur chilien Ricardo Ferrada Alarcón à proposer une lecture métonymique du roman de Meruane : « la fractura de la orgánica del texto, la fusión de las formas de relatar, la (imaginaria) puesta en escena, las líneas de cruce entre los personajes (civiles y militares), remite a un montaje de país, que soporta, literalmente, el peso de la historia y los fracasos » (192). Ainsi le chaos narratif de *Cercada* et l'exposition de sa construction permettrait de refléter le caractère artificiel et construit des discours mémoriels chiliens de la post-dictature. Néanmoins, ce dévoilement de certains procédés de construction fictionnelle n'annule pas totalement l'illusion mimétique puisque le lecteur a conscience qu'il lit une œuvre de fiction. Il accepte le curieux pacte de lecture qui lui est proposé, en partie grâce aux différents épisodes qui semblent réels et sont vraisemblables. Ainsi le lecteur parvient à s'approprier le récit tout en étant conscient qu'il participe à une simulation (Ferrada Alarcón 190). Cette écriture métanarrative (Ferrada Alarcón 186) provoque le lecteur et le force à questionner le récit qui lui est offert. Par là même, il va douter de l'honnêteté des personnages (par exemple, Lucia est-elle victime des frères Hernandez ou complice d'un piège tendu par son père ?) et de leur version des faits dans le présent mais aussi dans le passé. C'est l'incertitude et le doute qui dominant pour la protagoniste comme pour le lecteur.

*Formas* est un roman qui contient de nombreux commentaires métadiscursifs et métafictionnels. Comme nous l'avons vu dans la première partie, ce roman a parfois été qualifié d'autofiction du fait de son narrateur autodiégétique qui a de nombreux points communs avec l'auteur, Alejandro Zambra.<sup>165</sup> Si nous n'avons pas choisi d'adopter cette appellation, nous reconnaissons que certains éléments interrogent. Rappelons que le protagoniste-narrateur est un écrivain qui a du mal à écrire son dernier roman : le texte en écriture dans la diégèse se confond avec le texte du roman extradiégétique. A titre d'exemple, lors d'une discussion avec sa sœur, le narrateur lui répond quand elle lui demande de quoi traite le roman qu'il est en train d'écrire (celui que l'on lit ?) :

Le digo que de Maipú, del terremoto de 1985, de la infancia. Ella pide más detalles, se los doy. [...] ¿Salgo yo en tu libro ?, dice al fin. No. ¿Por qué? Lo he pensado. Claro que lo he pensado. Lo he pensado mucho. Mi respuesta es honesta: Para protegerte, le digo. Ella me mira escéptica, dolida. Me mira con cara de niña. Es

<sup>165</sup> Voir Saavedra Galindo, Alexandra. « Los nombres de la realidad ».

mejor no ser personaje de nadie, digo. Es mejor no salir en ningún libro. ¿Y tú sales en el libro? Sí. Más o menos. Pero el libro es mío. No podría no salir. Aunque me atribuyera otros rasgos y una vida muy distinta de la mía, igual estaría yo en el libro. Yo ya tomé la decisión de no protegerme. ¿Y salen nuestros padres? Sí. hay personajes parecidos a nuestros padres. (Zambra 82)

En tant que lecteurs du roman *Formas*, nous avons effectivement eu droit au récit du tremblement de terre de 1985, de l'enfance du narrateur dans son quartier de Maipú et nous avons déjà rencontré ses parents. L'apparition du personnage de la sœur lors de cette conversation semble contredire – en partie seulement, sa présence dans le roman se réduisant à cet échange – l'affirmation selon laquelle elle n'apparaît pas dans le roman. D'après le narrateur, il refuse que sa sœur apparaisse pour la protéger, on remarque qu'il n'applique pas cette protection à ses parents ni à son ex-compagne, Eme. En effet, dans les dernières pages du roman, le protagoniste-narrateur nous raconte sa rencontre avec Eme après que celle-ci a relu le brouillon de son roman. Elle lui reproche clairement d'y avoir raconté son histoire (ce que nous pouvons confirmer en tant que lecteurs) :

Has contado mi historia, me dijo, y debería agradecértelo, pero pienso que no, que preferiría que esa historia no la contara nadie. Le expliqué que no era exactamente su vida, que solamente había tomado algunas imágenes, algunos recuerdos que habíamos compartido. No des excusas, dijo: dejaste algunos billetes en la bodega pero igual robaste el banco, me dijo. (Zambra 159)

Ses excuses sont malvenues – et Eme le lui fait bien remarquer – quand on sait ce qu'il pense de devenir le personnage de quelqu'un.

Ces échos entre le récit diégétique et le roman du monde réel constitue une sorte de mise en abyme particulièrement intéressante puisqu'elle permet la mise en scène de soi en tant qu'écrivain et la mise en scène du processus de construction du récit dans le roman. On observe que le narrateur commente à de multiples reprises son travail d'écriture : « A veces pienso que escribo este libro solamente para recordar esas conversaciones » (14) ; « Avanzo de a poco en la novela. [...] Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos » (53) ; « yo empecé a escribir este libro » (139) ; « no pienso abandonar, sin embargo, mi novela » (155) ; « volví a la novela. Ensayo cambios. De primera a tercera persona, de tercera a primera, incluso a segunda. Alejo y acerco al narrador. Y no avanzo. No voy a avanzar. Cambio de escenarios. Borro. Borro muchísimo » (161). Cette exhibition du travail d'écriture provoque un effet de simultanéité et d'immédiateté : c'est comme si on voyait l'auteur en train d'écrire le roman, comme si on entrait dans l'atelier de l'artiste. Cela est bien sûr impossible puisque s'il est en train de l'écrire, le lecteur ne peut avoir en même temps l'objet livre entre les mains et lire ledit roman. C'est une des modalités de ce que Genette a nommé la métalepse de l'auteur. Il définit cette variété de métalepse en reprenant les termes du grammairien français du début du XIX<sup>e</sup>

siècle, Pierre Fontanier : il s'agit d'une figure qui consiste « à "transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent", lorsqu'un auteur "est représenté ou se représente comme produisant lui-même ce qu'il ne fait, au fond, que raconter ou décrire" [Fontanier, *Commentaire des Tropes* (1818), Slatkine Reprints, 1967, 116 ; *Les Figures du discours* (1821-1827), Flammarion, 1968, 128] » (Genette *Métalepse* 10).

On observe une démarche similaire dans le roman de l'argentin Leopoldo Brizuela, *Una misma noche* (2012).<sup>166</sup> Là, le narrateur semble agir comme un double fictif de l'auteur – son nom, Leonardo Bazán, a les mêmes initiales que celles de l'auteur et il est, lui aussi, un écrivain argentin – mais les événements de la vie personnelle du narrateur-protagoniste ne correspondent pas avec ceux de l'auteur. De la même façon que le narrateur de *Formas*, Leonardo Bazán interrompt son récit pour commenter la façon de le construire, de l'organiser : « Empiezo » (Brizuela 26), dit-il à la fin du premier chapitre de façon performative. Il semble prendre le lecteur par la main : « Pero estoy yendo rápido. La historia que me propongo contar de aquella noche, sucede, ante todo, en mi casa, la casa 9. Veamos por ahora al resto de los vecinos » (Brizuela 31). Il expose le processus de création du roman, nous donnant à voir ce qu'il fait comme si nous étions en direct : « yo apunto la fecha para mi novela » (Brizuela 72) ; « Todo esto estará en mi próxima novela » (Brizuela 246).

La métalepse crée l'illusion d'assister au processus de création du roman que l'on est en train de lire et, en même temps, s'avère être un moyen de dévoiler, de revendiquer le caractère fictionnel du récit. Par cet acte transgressif, l'auteur se rapproche de son lecteur en franchissant des seuils normalement infranchissables et semble faire de lui son compagnon d'écriture, un complice de la création de la fiction.

Cette manière de « dénuder le procédé » comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat nul n'est dupe, sauf peut-être les lecteurs les plus jeunes ou les plus naïfs, mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la

---

<sup>166</sup> Nous avons inclus dans un premier temps ce roman dans notre corpus mais nous l'avons finalement écarté car, malgré le plaisir que nous avons eu à le lire (ce qui explique sans doute qu'il ait obtenu le prix Alfaguara en 2012), il nous a paru quelque peu caricatural. Il nous semble que ce roman pourrait être un mode d'emploi de comment écrire un roman de la mémoire. Tous les ingrédients y apparaissent : l'inclusion de pseudo archives (un plan du quartier, une photographie d'un enterrement par exemple), la mémoire chaotique qui revient peu à peu, l'enquête sur le passé, la division du roman en quatre chapitres explicitement intitulés « Novela », « Memoria », « Historia » et « Sueño », etc. L'aspect le plus original est, selon nous, d'avoir choisi pour protagoniste un enfant d'un membre de l'armée (certes un subalterne) c'est-à-dire du camp de la répression et non comme souvent de celui des victimes. Concernant ce roman et son protagoniste, nous renvoyons à l'analyse de Teresa Basile dans *Infancias* et, en particulier, au chapitre « VI. Infancias violentas ».



fameuse « suspension volontaire de l'incrédulité », au profit d'une sorte de complicité en clin d'œil. (Genette *Métalepse* 23)

Mais si cette façon de faire égratigne le contrat fictionnel, comme le dit Genette, elle permet d'instaurer une connivence entre l'auteur et le lecteur. Au lieu de rejeter en bloc tout ce qui est dit – le narrateur ayant révélé ses trucs comme un mauvais magicien – le lecteur tend finalement à prendre pour vrai les éléments de la vie personnelle du protagoniste-narrateur. Comme si l'auteur, en ayant exposé le caractère fictionnel de sa narration, avait fait preuve de franchise envers son lecteur qui considérerait cela comme un gage d'honnêteté et pourrait alors considérer le roman comme une possible autobiographie.

Un autre personnage de *Formas* semble se jouer des frontières entre les niveaux narratifs voire entre fiction et réel : il s'agit de Claudia. Le roman est divisé en quatre parties toutes à la charge d'un narrateur autodiégétique anonyme. La première intitulée « Personajes secundarios » nous plonge dans les souvenirs d'enfance du narrateur – c'est pourquoi elle est entièrement rédigée au passé – et, en particulier, sa rencontre avec une petite fille nommée Claudia. On a vu les coïncidences existantes entre le narrateur et l'auteur qui a amené plusieurs critiques à parler d'autofiction pour ce roman. De fait, si on identifie ce narrateur comme un double fictif de l'auteur alors on peut imaginer que le personnage de Claudia qui apparaît dans ses souvenirs est associé à la sphère du réel (de même que son quartier d'enfance, le tremblement de terre, etc.).

La deuxième partie « La literatura de los padres » commence par le commentaire métafictionnel suivant du narrateur : « Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido » (Zamora 53). Cette déclaration, cette fois au présent comme l'ensemble de cette partie, dévoile au lecteur le caractère fictionnel de Claudia avec son « como si » redoublé qui marque explicitement l'irréalité. Dès les premiers mots de cette partie, le narrateur se présente comme un auteur, comme l'auteur de ce que l'on vient de lire dans la première partie ? C'est ce que laissent penser ces propos : « Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido. Al comienzo dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me cansa el sonido, tampoco. Claudia. Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellidos. Es un alivio » (Zamora 53). Le personnage qui semblait appartenir au passé du narrateur se transforme alors en personnage de la fiction que le narrateur est en train d'écrire. Elle ne s'appelle pas Claudia parce qu'il se souvient d'une personne qu'il a rencontré mais parce qu'il est logique qu'un personnage de cet âge s'appelle ainsi. Le lecteur en déduit alors que Claudia est un personnage fictif et que par conséquent la partie « autobiographique » ne commence que maintenant.

Or, dans la troisième partie « La literatura de los hijos » le narrateur-protagoniste et le personnage de Claudia vont se rencontrer et avoir une brève relation. Leurs rencontres sont racontées au présent, temps associé depuis le début de la narration aux pensées du protagoniste écrivain et donc associé à la sphère de réalité-vérité. Juste avant de raconter la première rencontre avec Claudia dans un café, le narrateur se fait la réflexion suivante :

Me gustaría recordar ahora, con absoluta precisión, cada una de sus palabras y anotarlas en este cuaderno, sin mayores comentarios. Me gustaría imitar su voz, acercar una cámara a los gestos que hacía cuando se adentraba, sin miedo, en el pasado. Me gustaría que alguien más escribiera este libro. Que lo escribiera ella, por ejemplo. [...] Pero me toca escribirlo a mí y aquí estoy. Y aquí me voy a quedar. (Zamora 94)

Ce passage est clairement métaleptique dans le sens où le narrateur se revendique l'auteur de « ce livre » : l'article démonstratif désigne le livre qu'il est en train d'écrire mais aussi le livre que nous, lecteurs, sommes en train de lire. En effet, la discussion avec Claudia est retranscrite dans les pages suivantes ainsi que ses souvenirs d'enfance. En même temps le narrateur se situe dans un temps futur à ces discussions avec Claudia puisqu'il dit qu'il aimerait s'en souvenir précisément comme s'il les avait filmées. Le récit des discussions qui va suivre est donc le récit que lui en a fait à partir de ses souvenirs, ce qui revient à nous en révéler la part de distance et de construction narrative. Cela contribue évidemment à ajouter de la confusion car les scènes suivantes nous sont données à voir comme si nous y assistions en direct (du fait de l'utilisation du présent et d'une narration autodiégétique). Dans cette troisième partie, le personnage de Claudia est donc défictionnalisé. L'ambiguïté sur son caractère fictif n'est jamais levée car ce personnage n'apparaît plus dans la dernière partie « Estamos bien » dans laquelle le narrateur s'identifie toujours clairement avec l'auteur de ce que nous lisons : « Semanas sin escribir en este diario » (Zamora 162). S'agit-il d'un personnage du monde extratextuel dont se sert l'auteur pour son roman de la même façon que d'autres éléments de sa vie personnelle ou s'agit-il d'un personnage totalement fictif qui n'appartient qu'à l'univers diégétique ? Et au sein de la diégèse, s'agit-il d'un personnage fictif inventé par le narrateur autodiégétique écrivain ou d'un personnage appartenant à sa sphère diégétique ? Comme le rappelle Pier, la métalepse, « participe à [la] fonction métatextuelle, non pas pour assurer la mise en place des « organisateurs » du récit (fonction métanarrative), mais de ses "dénudeurs" » (258). C'est bien ce que nous avons pu constater dans les romans chiliens de Lina Meruane et Alejandro Zamora.

Le narrateur autodiégétique de *El espíritu* partage lui aussi des réflexions métafictionnelles notamment dans la deuxième partie du roman (celui-ci se divise en quatre parties seulement numérotées) qui reproduit et décrit les documents rassemblés par le père du

protagoniste-narrateur sur la disparition des frères Burdisso. Même s'il ne s'adresse pas directement à lui, le narrateur interpelle le lecteur, le mettant en garde contre une lecture trop naïve ou l'empêchant de tirer des conclusions hâtives : « Un lector ingenuo puede preguntarse [...] El lector puede preguntarse [...] Una vez más: el lector ingenuo puede preguntarse » (Pron 78) ; « la asociación entre el cadáver hallado en el pozo y la desaparición de Burdisso no debería ser aceptada por el lector sin que éste se preguntase previamente por qué alguien querría asesinar a un idiota faulkneriano » (Pron 91). Plus loin, il malmène le contrat fictionnel en dénudant le processus de narration : « descubrí que se trataba de una factura por unas ampliaciones fotográficas que no aparecían en la carpeta y que – pero esto aun no lo sabía, por lo que aquí debo fingir que lo desconozco – se encontraban en otra de las carpetas apiladas sobre la mesa » (Pron 113). En effet, il affirme devoir feindre qu'il ignore des éléments dévoilant ainsi la construction du récit et rompant l'illusion que nous avons en tant que lecteurs de découvrir en même temps que lui le dossier de son père.

Depuis le début de cette partie, le narrateur décrivait ou reproduisait les différents éléments qu'il contient : articles de journaux, rapports de police, photographies, plans, etc. A la fin de la troisième partie, le narrateur arrive à la conclusion suivante : « me dije que yo tenía los materiales para escribir un libro y que esos materiales me habían sido dados por mi padre, que había creado para mí una narración de la que yo iba a tener que ser autor y lector » (Pron 144). Cette réflexion qui semble annoncer un projet futur correspond à ce que le lecteur vient de lire raconté par un narrateur effectivement en position d'auteur (comme il l'a dévoilé dans ses interventions métalectiques) et de lecteur (du dossier de son père). L'épilogue finit de dévoiler la supercherie, de rompre l'illusion puisque Patricio Pron explique qu'il a partagé sur son blog – dont il partage le lien afin que ses lecteurs y aient accès – les réactions de son père déclenchées par la lecture du manuscrit de son livre. Il utilise cet espace indépendant du reste du récit et dédié à la parole de l'auteur pour informer le lecteur des suites de l'affaire Burdisso (confirmant son ancrage dans le réel) et termine par une liste de personnes qu'il remercie, parmi lesquelles ses parents : le nom du père qui apparaît dans le roman est le même que celui qui apparaît dans les remerciements. Cela vient accentuer la porosité entre fiction et réalité, caractéristique de ce roman de Pron.

Si la métalepse offre le spectacle de la fusion permanente entre littérature et réalité mettant ainsi à mal l'idée selon laquelle chacune constituent des univers rigoureusement autonomes et hermétiques (Wagner 250), cela ne détruit pas pour autant la fiction en tant que telle : « la métalepse, au contraire, construit une nouvelle illusion ou fiction » (Schlickers 164). Cette nouvelle fiction qui compte avec la participation du lecteur questionne de nombreuses

distinctions que l'on estime fondamentales : entre histoire et discours, diégèse et récit/narration ou entre énonciation et énoncé. Les transgressions que produisent les métalepses de l'auteur, les commentaires métatextuels et métafictionnels des narrateurs, les mises en abyme sont autant de stratégies narratives que nous avons pu observer dans les romans de notre corpus. Elles ont pour but de jouer avec le lecteur-lectant et de le sortir de sa zone de confort pour l'amener sur un territoire instable habité par des personnages eux-mêmes marqués par l'instabilité, souvent au seuil de leur existence. En leur faisant franchir les seuils d'espaces narratifs normalement étanches, les narrateurs des romans de notre corpus forcent leurs narrataires à s'interroger sur la distinction ontologique entre le réel et la fiction mais aussi à considérer la relation conflictuelle du présent avec le passé. Cette instabilité du récit dans lequel se confondent les niveaux narratifs offre une version du passé qui semble elle aussi instable, fragile, soumise à l'incertitude. Cela est accentué par la multiplication des voix et la fragmentation du récit comme nous allons le voir.

### 2.3. DE FILS EN ECHOS

Les voix qui interviennent dans les romans de notre corpus sont elles aussi frappées par l'errance puisque quatre de nos six romans sont construits autour d'une polyphonie structurelle. Avant de voir comment ces voix interviennent dans le récit, il nous faut définir ce que l'on entend par polyphonie et roman polyphonique. Si l'on revient à l'étymologie du mot polyphonie on constate que, dès l'origine, il s'agit d'un terme polysémique. En grec, le mot peut désigner un grand nombre de voix ou de sons, une variété de langage ou une parole abondante. La première définition proposée par le Trésor de la Langue Française conserve le premier sens grec et renvoie à l'utilisation de ce terme dans un contexte musical : « procédé d'écriture qui consiste à superposer deux ou plusieurs lignes, voix ou parties mélodiquement indépendantes, selon des règles contrapuntiques ; *par métonymie*, composition écrite selon ce procédé ». Il apporte une nuance à cette définition en ajoutant que la polyphonie désigne aussi – par extension – la « superposition de deux ou plusieurs mélodies indépendantes, vocales et/ou instrumentales, ayant un rapport harmonique ou non ». Ce sont non seulement les voix mais aussi les mélodies qui peuvent se superposer, et cela, sans chercher l'harmonie.

En littérature, la superposition n'est pas possible et devient alors juxtaposition des voix qui peuvent être en harmonie ou non. En effet, dans les romans polyphoniques, les voix peuvent se faire écho ou, au contraire, être dissonantes. La deuxième définition proposée par le TLF – pourtant appliquée à l'analyse du discours – est très large : « qualité de moyens d'expression propres à produire des formes et genres littéraires variés ». Cette définition ne retient que le deuxième sens de l'étymologie grecque, la variété, qui s'applique indistinctement aux formes et aux genres littéraires : trop peu précise pour notre analyse. En somme, le roman polyphonique peut être défini de la sorte : « tout roman dont la structure s'organise autour de l'entrelacement des voix de personnages et de l'alternance des voix de narrateurs – que cela soit ou non figuré d'une façon typographiquement repérable » (Touya 37).

Néanmoins, il faut rappeler que le roman est, par nature, polyphonique comme l'avait remarqué en son temps Mikhaïl Bakhtine dans son ouvrage *Esthétique et théorie du roman* (écrit en 1924 mais publié seulement en 1975 en russe et en 1978 en français). Le théoricien russe y affirme que le roman est un microcosme de langages divers à travers les personnages et les situations dans lequel s'expriment des valeurs, des opinions, des idées qui peuvent être divergentes. C'est pourquoi, il parle de plurilinguisme dans le roman puisque celui-ci a comme caractère propre la capacité de mélanger en permanence plusieurs discours et plusieurs styles. Ainsi, « le polylinguisme introduit dans le roman (quelles que soient les formes de son introduction), c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui » (Bakhtine 144). C'est

pourquoi, on peut affirmer – avec Aurore Touya – que tout roman dit polyphonique l’est doublement, de façon générique et structurelle :

Une première fois polyphoniques, par définition, du fait de leur appartenance au genre romanesque, qui représente des échanges conflictuels ; une seconde fois, par l’organisation structurelle du roman, qui redouble formellement la représentation des différentes voix en présence dans le texte. On peut ainsi parler de polyphonie doublée, de polyphonie au carré [...]. (26)

Comme nous avons pu le constater avec le rappel de l’étymologie et des définitions, nous pouvons affirmer que le terme de polyphonie est donc « intrinsèquement lié au contexte musical [...]. Reprendre ce terme, et l’adjectif « polyphonique » qui lui correspond, pour les utiliser dans le cadre d’une étude littéraire, c’est donc envisager l’écriture romanesque comme une écriture également musicale, et faisant forcément intervenir des questions de voix, de rythmes, d’eu- ou de cacophonie » (Touya 36). La multiplication et le mélange des voix dans le roman vont effectivement imposer un certain rythme au récit et peuvent provoquer un effet de cacophonie. C’est pourquoi, nous allons voir comment la structure polyphonique du roman peut contribuer à créer un effet puzzle qu’il revient au lecteur de résoudre et comment la polyphonie peut se faire l’écho de l’intériorité des personnages. Mais avant cela, nous allons nous intéresser aux différents types de romans polyphoniques définis par Aurore Touya et voir dans quelle mesure on peut appliquer cette typologie aux romans de notre corpus.

### **2.3.1. Roman(s) polyphonique(s)**

Aurore Touya décide de s’intéresser à la polyphonie romanesque en partant du constat que la narratologie utilise les romans polyphoniques comme exemples mais n’en fait pas des objets d’étude à part entière (117) alors que, selon elle, le roman polyphonique constitue « un véritable modèle romanesque, un des avatars du roman occidental contemporain » (118). Elle compose donc, pour sa thèse, un corpus transnational (et donc plurilingue) de neuf romans écrits par des auteurs américains (William Faulkner et Toni Morrison), latino-américains – Juan Rulfo (Mexique), Mario Vargas Llosa (Pérou) et Roberto Bolaño (Chili-Espagne) – et de langue française : Louis-René des Forêts (France) et Albert Cohen (Suisse). Ce corpus traverse le XX<sup>e</sup> siècle puisque les œuvres étudiées sont publiées entre 1929 et 2008. L’étude de ce vaste corpus lui permet de distinguer trois types de romans polyphoniques : ceux qu’elle qualifie d’homogènes, ceux organisés selon le principe d’alternance Je/Il et ceux construits selon un principe d’enchâssement. Nous allons nous servir de cette typologie établie par la chercheuse

française pour analyser les œuvres polyphoniques de notre corpus. Précisons d'emblée qu'il s'agira pour nous d'y recourir comme à un outil et non à un modèle à appliquer.

Les romans polyphoniques homogènes sont des « textes découpés, du début à la fin, en sections non nécessairement numérotées mais typographiquement isolées les unes des autres » (Touya 121). Dans chacune de ces sections s'exprime une voix qui correspond à un personnage et peut n'intervenir qu'une seule fois ou revenir à plusieurs reprises dans le roman. Le personnage qui s'exprime « peut être identifié ou non en ouverture par un nom éventuellement complété par des informations supplémentaires, comme le lieu et la date où s'ancre le discours, qu'il soit prononcé ou uniquement pensé » (Touya 121). Il est important de préciser que, dans ce type de roman polyphonique, « toutes les voix successivement entendues sont placées sur un pied d'égalité : il ne s'y trouve pas de narrateur extérieur, détenant davantage d'informations que les autres » (Touya 121).

Aucun roman de notre corpus dans son intégralité n'entre dans cette catégorie mais la deuxième partie du roman de Matías Néspolo est construite sur cette succession de voix qui apparaissent dans des sections typographiquement isolées les unes des autres et du reste du roman. Cette deuxième partie, simplement intitulée « Segunda Parte », représente plus de la moitié du roman en nombre de pages ce qui, en plus de sa position centrale dans le corps du texte, est significatif de son importance. Néspolo n'a pas recours à ce procédé tout au long de son roman mais lui accorde tout de même une place de choix. Dans cette partie, les voix de différents personnages se font entendre : celles du Negro Brizuela, de Verónica, de Genaro, de Mercedes et de Carlos Espósito dit Movie. Le point commun entre tous ces personnages est leur lien avec le protagoniste, Roberto Castiglione, qui est le fil conducteur de leur discours dans leur section respective : le Negro Brizuela, meilleur ami de Roberto va commenter la trahison que ce dernier lui a fait subir ; Verónica, son ex s'inquiète pour Roberto et son obsession du tableau volé par son père même si elle questionne sa mère à ce sujet (ce qui est l'occasion pour la fille et le lecteur d'en apprendre plus sur la jeunesse de Julia Schneider et ses liens avec Carlos Espósito) ; Genaro, son frère qui peste après l'irresponsabilité de son cadet qui l'abandonne au moment où leur père se meurt à l'hôpital et se plaint de ses problèmes économiques et familiaux ; Mercedes, l'ex de Brizuela qui a eu une aventure avec Roberto et s'inquiète de ne plus avoir de nouvelles de lui alors qu'il lui a confié le tableau volé ; et enfin Movie, l'ami plus âgé qui a connu la mère de Verónica et celle de Roberto pendant ses années de militantisme *montonero*. Aucune voix n'est annoncée ou mise en contexte par un titre : le lecteur doit donc déduire l'identité de la voix à partir des éléments dont il a pris connaissance dans la première partie. Cette deuxième partie permet d'accéder aux voix et aux pensées de

personnages qui apparaissaient jusqu'alors comme secondaires puisque la focalisation de la première partie narrée à la troisième personne était sur le personnage de Roberto Castiglione. Ces personnages sont, pour ainsi dire, mis sur le devant de la scène puisque, comme le souligne Gérard Genette, avec ce type de narration, le romancier « transfère toutes les responsabilités du discours à un personnage principal qui parlera, c'est-à-dire à la fois racontera et commentera les événements, à la première personne ». <sup>167</sup> Chacun des personnages secondaires qui prend la parole, sans y être introduit par le narrateur extradiégétique présent dans la première partie, devient donc, le temps de son intervention, un personnage principal en charge de son récit. C'est pour le lecteur l'occasion d'accéder à son intériorité : à ce qu'il connaît et à ce qu'il pense, en particulier du protagoniste puisque le récit n'est plus focalisé sur sa personne. Cette place que le récit accorde à l'intériorité des personnages « semble-t-il sans lui imposer de filtre extérieur » (Touya 406) est une caractéristique du roman polyphonique selon Aurore Touya. En effet, les voix de ces personnages semblent nous parvenir sans filtre puisqu'elles ne sont pas introduites par un narrateur même si, comme le rappelle Yves Reuter, « de toutes façons, l'histoire est narrée, médiée par du langage ». <sup>168</sup> Le Negro Brizuela, par exemple, va pouvoir donner libre cours à sa rancœur tout en racontant des souvenirs de leur histoire d'amitié ce qui permet ainsi au lecteur de mieux comprendre la violence ressentie lors de la trahison de Roberto. Cela permet également au lecteur de découvrir les différents personnages qui entourent le protagoniste depuis leur propre point de vue. Il en va ainsi de Verónica qui est assez durement décrite dans la première partie car elle quitte le protagoniste et que le lecteur découvre réellement lors de ce chapitre qui lui est dédié. On en apprend davantage sur son histoire familiale et sa relation avec sa mère.

Un roman, dont nous avons déjà parlé pour ses points communs avec les romans de notre corpus, peut être qualifié de roman polyphonique homogène dans son intégralité : il s'agit de *La Resta* de l'autrice chilienne Alia Trabucco. En effet, dans ce roman, les voix de la sœur et du frère alternent tout au long du récit : ils occupent respectivement un chapitre sur deux. Dans les chapitres numérotés en ordre décroissant, c'est la voix du frère qui s'exprime tandis que les chapitres de la sœur sont désignés par une parenthèse vide. Cette alternance parfaite n'est interrompue qu'à trois reprises par une autre voix, difficilement identifiable (aucun titre ou signe), qui s'exprime de façon brève (parfois une seule phrase) et dont les paroles sont graphiquement entre parenthèses. Les parenthèses sont associées à la voix du personnage d'Iquela, on peut donc supposer qu'il s'agit de ses pensées mais plus que des pensées d'Iquela, il s'agit des paroles de sa mère qui envahissent l'esprit de la jeune femme. A titre d'exemple,

---

<sup>167</sup> Gérard Genette, « Frontières du récit », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 67.

<sup>168</sup> Yves Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 61-62.



la deuxième intervention dans le récit de cette voix est précédée par un chapitre à la charge d'Iquela qui imagine ce que fait sa mère en son absence, personnage qui est décrit dès le début du récit comme rongé par l'inquiétude et la peur du monde extérieur :

La imaginé con el teléfono en la mano marcando exasperada, preguntándose por qué yo no contestaba, por qué tardaba tanto, cómo no pensaba en ella. [...] preguntando por qué no contesté antes, qué estaba haciendo, adónde iría, por qué Mendoza, por cuánto tiempo. Exactamente cuánto, Iquela, no me mientas. Qué es lo tan importante, diría, si todo lo que tú haces es perder el tiempo. Tanto tiempo perdido. (Trabucco 140)

La voix inconnue qui s'exprime dans le chapitre suivant s'adresse à un « tu » identifié comme Iquela : « ¿Dónde estás, Iquela? » (Trabucco 141) et reprend la thématique de l'absence évoquée la page d'avant. Néanmoins, le discours de cette voix est erratique, passe du coq à l'âne et ressemble davantage à une compilation de reproches que la mère fait régulièrement à sa fille et que celle-ci finit par connaître par cœur. C'est pourquoi, nous pouvons dire qu'il s'agit de la voix de la mère mais filtrée par la conscience de sa fille. Ainsi, pas même ces interventions nous font sortir de la subjectivité du frère ou de la sœur qui sont les narrateurs et les protagonistes de ce récit de bout en bout.

Les romans polyphoniques du deuxième type sont organisés selon un principe d'alternance entre la première et la troisième personne du singulier. On observe alors un glissement de la narration à la troisième personne de type traditionnel à la lecture des voix des personnages. La polyphonie n'est, par conséquent, plus homogène mais hétérogène du fait de ce basculement des narrations (Touya 131). Ce changement de narrateur est visible par le lecteur. Dans ce deuxième type de roman polyphonique, Aurore Touya inclut les procédés du monologue autonome et de l'insertion de documents fictifs. Ces derniers peuvent créer « un effet de proximité immédiat avec le personnage encore inconnu » (Touya 136) ou jouer « le rôle d'outils réalistes : en les donnant à lire, le narrateur offre à ces récits une existence propre » (Touya 137). Touya emprunte le concept de monologue autonome à Claire Stolz qui propose cette catégorie de monologue lors de son analyse de la polyphonie dans le roman *Belle du Seigneur*.<sup>169</sup> S'appuyant sur le travail de Dorrit Cohn dans *Transparent Minds* (1978) sur les modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Stolz « distingue le monologue intérieur du monologue autonome, qui est pour sa part "dépourvu de toute médiation" et "apparemment spontané" » (Touya 131). Aurore Touya reprend à son compte cette expression et définit les monologues autonomes comme « des discours de personnages qui peuvent ou non

---

<sup>169</sup> Dans sa thèse de doctorat intitulée *La Polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen : pour une approche sémiostylistique*, dirigée par Georges Molinié (Paris 4), soutenue en 1994 et publiée en 1998.

être prononcés et qu'ils s'adressent au narrateur lui-même, semblant se soustraire à toute situation de communication. Ils [...] ne sont introduits par aucune précision émanant d'un narrateur » (131).

Le roman de l'Argentin Matías Néspolo considéré dans son ensemble peut s'inscrire dans ce deuxième type de roman polyphonique. En effet, il se divise en trois parties : la première est une narration à la troisième personne menée par un narrateur extradiégétique à focalisation sur Roberto Castiglione ; la deuxième – nous l'avons vu – est une succession de cinq chapitres à la première personne correspondant chacun à un personnage ; et la troisième – de seulement douze pages est racontée à la première personne par le protagoniste enfin devenu narrateur. On observe donc « un glissement » de la narration à la troisième personne à la lecture des voix des personnages et ces changements de narrateur sont visibles par le lecteur. Néspolo n'introduit pas de documents fictifs dans son récit mais la dernière partie peut être assimilée à un long monologue autonome du protagoniste. En effet, il n'est médié par aucun narrateur et semble se soustraire à toute situation de communication car il n'est pas prononcé et s'adresse au narrateur lui-même. Ce monologue autonome commence par la description du paysage qu'observe le narrateur : « Una barca de totora se interna en el lago. El agua apenas se encrespa. La veo recortada por los reflejos del sol. [...] Mientras sigo la evolución de la barca. El pescador iza una vela de esterilla, también de totora supongo, para aprovechar la brisa y se adentra al lago » (Néspolo 237). Comme emporté par cette observation du lac Titicaca et du pêcheur, le narrateur va raconter son séjour sur les bords du lac : comment il est arrivé là et comment il y a vécu jusqu'à présent. Le monologue finit comme il avait commencé : sur l'évocation de la puissance de l'Inti (nom sacré du soleil chez les Incas, ancêtres du peuple quechua vivant dans la région) qui a soigné le narrateur et va lui permettre de continuer sa route. Au début, il disait : « Inti es generoso. Calienta que da gusto la tarde de julio, como si fuera verano. Tres semanas en la isla y ya percibo su influjo. Hasta me siento tentado a adorarlo. Es un dios benévolo » (Néspolo 237) et il termine en affirmant : « Y las heridas siguen ahí, turbias e imborrables. Pero si es verdad que la lluvia borra y lava, también es cierto que el sol reseca y cura. El generoso Inti del lago me las va cicatrizando de a poco. Ha comenzado ya, lo percibo, Noto su fuerza reparadora [...] Por eso ya me siento con fuerzas para seguir adelante. Para retomar el camino con el sol en la boca » (Néspolo 249). Il est intéressant de remarquer que le protagoniste ne devient narrateur qu'à la toute fin du roman comme si, avant, il n'était pas en mesure de prendre la parole directement. Il dit lui-même dans cette dernière partie qu'il est en cours de guérison. Nous avons pu voir précédemment (cf. 2.2.1) combien le personnage de Roberto Castiglione est instable : il ne termine pas ses études, ne parvient pas à garder un travail ni à sauver la relation avec sa copine, il ne semble pas avoir de but dans la vie, errant de son appartement aux

rendez-vous avec ses amis. Dans toute la première partie, il est présenté comme un personnage instable, errant, manquant de détermination et de maturité. Et même si la narration est à focalisation sur lui, on le voit se faire rabrouer, humilier par son frère, par Verónica ou par son père. La fuite vers le nord du pays – qui signifie un éloignement géographique de sa vie antérieure –, la découverte des secrets familiaux – ce qui permet une distanciation vis-à-vis des événements traumatiques du passé – ainsi que le séjour sur les bords du lac Titicaca (un lieu à l'écart du monde) vont lui permettre de trouver sa voix. Et c'est cette voix que l'on entend dans la dernière partie : une voix apaisée.

*El espíritu* n'est pas dans sa structure globale un roman polyphonique construit sur l'alternance de la première et la troisième personne. Cependant, ce roman, organisé en quatre parties de longueur inégale, présente une structure polyphonique dans sa deuxième partie qui est la plus importante en termes de pages (69 au lieu de 42, 25 et 35 pour la première, troisième et quatrième parties respectivement). A la fin de la première partie, le protagoniste-narrateur découvre un dossier dans le bureau de son père absent car hospitalisé. La deuxième partie correspond donc à ce fameux dossier et aux documents qu'il comprend. Mais là, le choix du narrateur dans sa fonction de régie a été de rompre la narration à la première personne telle qu'elle avait lieu dans la première partie en découpant la partie en 72 chapitres qui reproduisent les différents documents rassemblés par le père sur la disparition d'Alberto José Burdisso. Ces documents sont de nature différente (on trouve des articles de journaux, un procès-verbal d'audition, des témoignages, un acte notarial, une carte, des photographies, etc.) et ne sont pas tous livrés de la même façon au lecteur.

Si l'on prend le cas des articles de journaux (qui constituent la majorité des documents contenus dans le dossier), certains sont introduits par la voix du narrateur par une phrase courte – « el texto del artículo era el que sigue » (Pron 58) ou « en él se leía » (Pron 64) – tandis que d'autres sont directement reproduits occupant tout l'espace du chapitre qui leur est dédié, comme dans le chapitre 12 par exemple (Pron 70-71). Dans ce cas, le texte de l'article est entre guillemets montrant graphiquement qu'il ne s'agit plus de la voix du protagoniste mais de celle du journaliste auteur de l'article et le nom du journal est indiqué entre parenthèses à la fin avec la date de publication. On entend ainsi la voix de quatre journalistes de quatre journaux différents (*El Trébol Digital*, *El Informativo*, *La Capital*, *El Ciudadano y la Región*) qui commentent l'affaire de la disparition dans un premier temps puis de l'assassinat de Burdisso. Celui qui revient le plus souvent est d'abord identifié comme anonyme et son nom ne sera révélé qu'à la page 110 (presqu'à la fin de la deuxième partie) : Francisco Diaz de Azevedo. Il

est évident que le narrateur ou archinarrateur<sup>170</sup> qui organise la présentation de ces documents est en possession de l'information dès le début mais la retient pour nous donner l'impression de la découvrir en même temps que le lecteur.

La reproduction « telle quelle » des articles provoque une sorte de *mimesis* : le lecteur a l'impression de découvrir les documents en même temps que le protagoniste qui consulte le dossier. Notons que la deuxième partie commence par un chapitre qui décrit le dossier physiquement avant même qu'il ne soit ouvert comme pour nous permettre de voir ce que le protagoniste a sous les yeux. Puis les documents sont décrits (dans le cas des photos dans les sections 33, 37, 38, 53 et 69) ou reproduits un par un jusqu'à arriver à une page blanche qui symbolise par le vide la fin du dossier. Enfin le narrateur dit ne pas reconnaître la main qui referme ce dossier : est-ce parce qu'il s'agit de la main du lecteur – prolongeant ainsi la confusion entre lecteur et narrateur – ou de celle de son père, auteur du dossier ? Libre au lecteur d'en décider, dans tous les cas, le protagoniste-narrateur affirme : « fue cerrada por una mano que, aunque en ese momento no pensase yo en absoluto en ello, era la mía » (Pron 126). Dans le chapitre 46, le narrateur présente un nouvel article qu'il dit lire rapidement – « leído apresuradamente » (Pron 100) – et cet article nous est retranscrit avec des passages coupés (symbolisés par des points de suspension entre crochets comme le veut la convention) comme si nous suivions la lecture rapide du narrateur. Or, si le narrateur peut nous dire avant la reproduction de l'article qu'il l'a lu de façon précipitée et donc incomplète, cet article tronqué n'est qu'un artifice destiné à nous donner l'impression d'être à la place du protagoniste. On remarquera que cette illusion de la simultanéité de lecture entre le protagoniste et le lecteur est révélée par le narrateur lui-même lorsqu'il corrige la syntaxe des articles de *El Trébol digital* en ajoutant des virgules par exemple (entre crochets encore une fois pour signaler la modification du texte original comme le veut la convention). Le lecteur peut déduire facilement qu'il s'agit de modifications effectuées par le protagoniste-narrateur car il critique à deux reprises la syntaxe de ces articles : « a este artículo de sintaxis absurda » (Pron 59) et « pasa por alto sus errores tipográficos y su sintaxis errática » (Pron 99). Remarquons que cette mauvaise syntaxe que ne peut s'empêcher de signaler<sup>171</sup> et de corriger le narrateur reflète

---

<sup>170</sup> Claire Stolz nomme archinarrateur une instance spécifique aux textes polyphoniques qui a la capacité de surplomber la polyphonie d'ensemble et ainsi dépasser les conflits entre narrateurs sans jamais prendre la parole. Voici comment elle le définit : « il est la globalisation de la voix du narrateur [...], de celle des personnages dans les monologues autonomes, et du système de réfractations et d'échos entre les voix des différents personnages et du narrateur. C'est pourquoi, par définition, elle ne peut se faire entendre où que ce soit dans le roman de manière monologique » (*La Polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen, pour une approche sémiostylistique*, Paris, Honoré Champion, 1998, p.340-341).

<sup>171</sup> La reproduction de ces articles est parsemée de la mention [sic] qui a pour but de signaler au lecteur les mauvaises formulations et maladroites syntaxiques de son auteur.

l'idiosyncrasie<sup>172</sup> du personnage du journaliste qui devient narrateur à l'occasion de la rédaction de son article.

Les journaux qui suivent l'affaire Burdisso ne publient pas seulement des articles informatifs mais ils contiennent également des sondages réalisés auprès des habitants de El Trébol, des témoignages de certains habitants et des lettres reçues. Ces différents éléments ne sont pas retranscrits de la même façon car ils sont plus ou moins filtrés par le narrateur. Les résultats des sondages sont retranscrits de façon exhaustive tels qu'ils apparaissent dans l'article publié tandis que les deux lettres reçues sont résumées par le narrateur en à peine quelques lignes : « en una se denunciaba « el humor negro » de un mensaje de texto anónimo [...] ; otra se preguntaba si a Burdisso se lo había "tragado la tierra" » (Pron 84). Il est fait mention de deux autres courriers de lecteurs qui ne sont ni cités ni résumés : « había dos cartas de lectores dirigidas a *El Trébol Digital*, una firmada por una mujer de apellido Bianchini y otra por una niña de diez años » (Pron 110). Le narrateur ne nous donne pas accès à ces lettres soit parce qu'il ne le lit pas non plus (et comme nous suivons sa lecture-découverte du dossier nous ne pouvons pas les lire), soit parce qu'il décide pour nous qu'elles ne sont pas importantes donc qu'il n'est pas utile de nous les retranscrire. Enfin, les déclarations faites à deux journaux différents par Raquel P. Sopranzi (chapitre 30) et Roberto Maurino (présenté comme un ami d'enfance du disparu au chapitre 58) occupent tout l'espace textuel du chapitre qui leur est accordée. Ce dernier était déjà apparu cité dans un article de *El Trébol Digital* au chapitre 52.

Ces différents documents, plus ou moins médiés par le narrateur, permettent d'avoir accès, si ce n'est aux pensées des habitants, du moins à une partie de leurs ressentis. Le lecteur a accès ainsi aux voix des habitants de El Trébol qui viennent s'ajouter à celles des journalistes déjà mentionnées et auxquelles s'ajoutent celles des différentes personnes en charge de l'affaire. Dans les articles déjà commentés, apparaissent les voix des commissaires Hugo Yussa (chapitre 8), Odel Bauducco (chapitres 10 et 16), Agustín Hiedro (chapitre 32) et du chef des pompiers (chapitres 22 et 35) interviewés par les journalistes en quête d'information pour l'écriture de leurs articles. Le responsable de l'unité régionale qui reprend l'enquête sur le meurtre de Burdisso, Jorge Gómez, s'entretient lui aussi avec les journalistes de *El Trébol Digital* mais son interview est retranscrite intégralement sous forme de questions-réponses et non intégrée dans le corps de l'article publié (chapitres 34 et 41) : sa voix occupe donc autant, si ce n'est plus, d'espace que celle du journaliste. Cela contraste avec la censure opérée par le narrateur dans l'article du chapitre 23 dans lequel il coupe systématiquement les interventions

---

<sup>172</sup> L'idiosyncrasie est un principe de mimétisme linguistique. « Pour être valable, et tout simplement pour être acceptée comme telle par le lecteur qui lit une histoire constituée de personnages différents, chaque voix doit apparaître comme unique : elle doit être en accord, d'un point de vue linguistique, avec les caractéristiques sociales et personnelles (âge, sexe et époque) de celui qui la manie » (Touya 408).

des différents personnages qui s'expriment. Cette suppression de la voix de ces personnages est manifeste puisque leurs déclarations effacées sont signalées typographiquement par des points de suspension entre crochets après avoir été introduites par des verbes de parole : « quién [sic] dirigió palabras al público. [...] manifestó Maurino », « quién [sic] señaló [...] » (Pron 80), « expresó [...] » ou « [...] atinó a decir Bauducco » (Pron 81).

Le dossier que le protagoniste-narrateur nous donne à voir supposément en même temps qu'il le consulte a été composé par son père dans sa recherche de la vérité sur la disparition d'Alberto Burdisso. Même s'il ne contient pas de notes de sa main permettant d'accéder à ses impressions ou ses réflexions, on peut tout de même considérer que nous avons accès à sa voix à travers certains documents. Par exemple, le chapitre 9 est dédié à l'histoire de la petite ville de El Trébol. Elle est amendée, annotée par le père comme le précise le narrateur « que mi padre había corregido y ampliado a mano » (Pron 65) et de fait, ces corrections apparaissent dans la retranscription qui est faite de ce document : les mentions « [ilegible] » ou « [tachado a mano] » (Pron 65-68) apparaissent à plusieurs reprises. Si cela a pour effet de révéler les interventions du père, paradoxalement, nous ne pouvons y avoir accès puisque ses annotations sont illisibles. D'une certaine façon, nous voyons la voix du père mais nous ne l'entendons pas. Par la suite, cela va changer puisque, au chapitre 20, le narrateur reproduit non pas un article dans son intégralité mais seulement les passages soulignés par le père : « Alguien, supongo que mi padre, había subrayado lo sustancial del artículo, que es lo que sigue » (Pron 77). Le lecteur n'a accès qu'à ces passages et donc au point de vue du père mais pas encore directement à sa voix. C'est finalement le cas au chapitre 60 – donc quasiment à la fin du chapitre – avec la reproduction d'un article écrit par le père : « No me hizo falta leer más que la primera línea para saber que lo había escrito mi padre » (Pron 117). Mais, encore une fois, le narrateur restreint notre accès à la voix paternelle puisqu'il ne nous laisse lire qu'un paragraphe. On se rapproche peu à peu de l'intériorité du père jusqu'à enfin entendre sa voix sans limitation au chapitre 71 où est reproduit son discours lors de l'enterrement de Burdisso. Pendant cet éloge funèbre, il s'attarde peu sur la figure d'Alberto pour insister sur la sœur du défunt, Alicia, en rappelant qu'elle aussi est disparue (et a été assassinée) mais pendant la dictature. Le lecteur apprend dans la troisième partie du roman que le père du protagoniste et Alicia Burdisso étaient amis et camarades de militantisme. Le père établit un parallèle entre les deux disparitions-assassinats comme si celle d'Alberto était un écho de la disparition de sa sœur, trente ans auparavant. Ces jeux d'échos entre le passé dictatorial et le présent sont repris par le fils puisque le narrateur va utiliser à plusieurs reprises le terme de disparu qui a une forte charge sémantique en Argentine comme il le souligne lui-même : « una vez más, la palabra clave aquí era « desaparición », repetida de una u otra forma en todos los artículos, como una escarapela

fúnebre en la solapa de todos los tullidos y los desgraciados de Argentina » (Pron 83). Les nombreux articles rassemblés par le père témoignent des différentes actions menées par la population de El Trébol attristée et indignée par ce qui est arrivé à Burdisso (marche et rassemblement réclamant justice, volonté de se porter partie civile lors du procès) qui rappellent explicitement les mouvements des droits de l'Homme comme les Madres de la Plaza de Mayo qui réclament justice pour leurs enfants disparus pendant la dictature. Le lien avec la dictature n'est pas juste symbolique ou sémantique puisqu'une des raisons qui ont poussé ses assassins à tuer Burdisso est l'argent qu'il a reçu en réparation de la disparition de sa sœur à cause du terrorisme d'Etat pendant le *Proceso*.

On l'a vu, au fur et à mesure de la deuxième partie, le protagoniste nous laisse accéder de plus en plus directement à la voix de son père en même temps qu'il semble se rapprocher de lui. Il établit une sorte de parallélisme entre lui et son père basé sur des symétries de situations :

eso iba a hacerle pensar en la simetría entre la muerte de ese hombre y la de su hermana y a generar otra simetría, también involuntaria y de la que mi padre no iba a saber nada nunca: mi padre procurando colaborar con la búsqueda de Burdisso y yo intentando buscar y hallar a mi padre en sus últimos pensamientos antes de que todo lo que había sucedido sucediera. (Pron 121)

Le père a vu une symétrie entre les disparitions de la sœur et du frère qui a déclenché son enquête : à défaut d'avoir pu faire quelque chose pour la sœur, il voulait retrouver le frère. Et le protagoniste-narrateur établit sa propre symétrie : entre son père enquêteur sur la disparition des frères Burdisso et lui-même qui cherche qui est son père dans les différents dossiers accumulés sur son bureau. Aurore Touya considère qu'il existe un lien entre roman polyphonique et enquête pour plusieurs raisons : souvent le personnage du roman se lance dans une quête de la vérité en entamant sa narration (ce qu'elle constate dans tous les romans de son corpus et qui est aussi récurrent dans le nôtre) et la ronde des voix provoquée par la polyphonie structurelle suscite du suspense « par les blancs qui renouvellent les questions entre les témoignages, par la construction progressive de plusieurs versions des faits qu'il organise » (324-325). Elle remarque également que, dans certains romans polyphoniques, l'enquête familiale est doublée d'une investigation historique et c'est alors « le sort d'un pays tout entier ou les enjeux d'une période historique qui sont interrogés » (Touya 310). C'est bien ce que nous avons pu constater avec le roman de Patricio Pron dans lequel la première motivation du narrateur est de comprendre qui était véritablement son père mais, finalement, sa quête l'amène à suivre l'enquête de son père ce qui lui permettra de mieux comprendre tant le passé de celui-ci que celui de son pays : « plus encore, l'enquête familiale semble permettre l'enquête historique : les deux dimensions de la recherche mise en scène par le récit vont de pair » (Touya 310). En effet, nous avons constaté qu'un lien était créé entre le passé et le présent sous forme

d'échos de mots et de situations. La polyphonie, en multipliant les sources de paroles, accentue ces effets d'échos : deux disparitions, deux enquêtes, deux enquêteurs reliés par un lien de filiation. Un phénomène d'écho peut également s'observer entre la fin de la deuxième partie et la fin de la première. Au chapitre 52 (I), le protagoniste-narrateur croit devenir fou parce qu'il dit ne pas pouvoir voir ses mains (Pron 51) et au chapitre 72 (II), comme nous l'avons déjà évoqué, il ne reconnaît pas sa main quand elle ferme le dossier. Nous avons dit qu'il pouvait s'agir là d'une confusion entre le lecteur et le narrateur afin de souligner la simultanéité de lecture des documents mais, au vu des différents éléments concernant le père, on peut aussi bien imaginer que, s'il ne reconnaît pas sa propre main, c'est parce qu'il voit celle de son père (celui qui a constitué ce dossier et qui, plus d'une fois, a dû ouvrir et fermer ce dossier). Rappelons que, quand il lit ce dossier, il est dans le bureau paternel, assis dans son fauteuil : le fils devient une sorte de double du père. Cette confusion entre père et fils sera constatée par le protagoniste, au début de la troisième partie, lorsqu'il regarde une interview de son père : « donde estaba la cara de mi padre comenzó a ver la mía, que se reflejaba en la pantalla negra con todas las facciones reunidas en un gesto de dolor y tristeza que yo nunca antes había visto » (Pron 134).

Le roman de la chilienne Nona Fernández correspond, quant à lui, complètement au deuxième type proposé par Aurore Touya. En effet, on y observe une alternance entre les premières personnes (dans *Space Invaders*, l'auteurice fait le choix intéressant de la première personne du pluriel plus souvent que de celle du singulier) et la troisième personne qui correspondent respectivement à trois narrateurs distincts : un narrateur à focalisation sur le personnage collectif des enfants, un narrateur autodiégétique qui correspond au personnage de Zúñiga et un narrateur extradiégétique omniscient. Sauf à de rares occasions, ces voix ne se confondent pas et alternent selon un découpage formel en chapitres : en règle générale, on n'observe donc pas de glissement d'un type de narrateur à un autre à l'intérieur d'un chapitre ni de bascule entre la première et la troisième personne au sein d'un même chapitre.

Trois documents fictifs sont insérés dans le récit : il s'agit toujours des lettres d'un des personnages, Estrella González, à sa camarade de classe Maldonado. La première lettre est insérée à l'intérieur du chapitre 4 de la première partie puis les deux suivantes occupent tout l'espace textuel du chapitre qui leur est dédié (chapitre 2 de la deuxième partie et chapitre 3 de la troisième partie) comme si la voix d'Estrella s'imposait progressivement, devenant de plus en plus présente, à l'image de la façon dont elle obsède le personnage-narrateur Zúñiga qui est amoureux d'elle. Cette présence d'Estrella est paradoxale car elle est rapidement absente physiquement du groupe d'amis puisqu'elle part avec ses parents en Allemagne (d'abord en



voyage puis définitivement). C'est pourquoi, elle ne peut être présente qu'à travers les rêves de ses camarades et les lettres qu'elle écrit à Maldonado. De fait, la lettre constitue, en soi, un double paradoxe comme le rappelle Gérard Ferreyrolles car « la lettre est un dialogue écrit au lieu d'être oral, et un dialogue monologal, c'est-à-dire un soliloque ». <sup>173</sup> En somme, la lettre est la moitié d'un dialogue écrit ce qui n'est pas sans questionner son rapport à l'oralité et à l'altérité. La lettre est un texte adressé à un destinataire et, de ce fait, elle appartient linguistiquement à la catégorie du discours définie par Benveniste comme distincte de celle de l'histoire. « Toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière », <sup>174</sup> est de l'ordre du discours selon le linguiste qui prend soin de préciser que cette définition vaut aussi pour les discours écrits « qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondances, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur ». <sup>175</sup>

Les lettres d'Estrella sont bien de l'ordre du discours même si elles sont, par définition, une conversation avec un absent : on remarquera que, dans le cas de *Space Invaders*, la question de la présence et de l'absence des personnages et des interlocuteurs est centrale. Le personnage absent est celui dont on entend la voix, qui discute avec un autre personnage absent de sa sphère énonciative au moment où il s'exprime. *A contrario*, on n'entend jamais directement la voix de Maldonado, on n'y accède que par médiation comme au chapitre 2 de la première partie quand le narrateur à focalisation sur Zúñiga fait l'intermédiaire entre sa parole et le lecteur : « Maldonado dice que la ortografía de González no es buena, pero que su letra está dibujada con cuidado, con disciplina » (Fernández 19). La lettre est donc une sorte d'entre-deux qui oscille entre dialogue et monologue, absence et présence, conversation et écriture solitaire. Paradoxalement, l'acte de communication qu'elle suppose nie l'éloignement mais « le caractère différé de [celui]-ci réintroduit sans cesse l'éloignement de la lettre, en quoi gît ce que Vincent Kaufmann dénomme "l'équivoque épistolaire" ». <sup>176</sup> La lettre simultanément abolit et conforte la distance ». <sup>177</sup> Comme en écho à ses lettres, il semble que dans le roman de Nona Fernández, le personnage d'Estrella joue un rôle similaire. On peut le définir par le rapport ambivalent qu'il entretient avec la présence et l'absence. En effet, le personnage est absent (en tant que protagoniste) de la plupart des scènes racontées par le narrateur à la première personne du pluriel.

---

<sup>173</sup> Gérard Ferreyrolles, « L'épistolaire, à la lettre », *Littératures classiques* 2010/1 (N° 71), p. 5-27.

<sup>174</sup> Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome 1, Paris, Gallimard, 1976, p. 242.

<sup>175</sup> *Ibid.*

<sup>176</sup> Vincent Kaufman, *L'Équivoque épistolaire*, Paris, Edition de Minuit, 1990.

<sup>177</sup> Gérard Ferreyrolles, *Ibidem*.

Ce choix de personne narrative – opéré pour la moitié des chapitres du roman – est particulièrement intéressant car il crée un narrateur collectif intradiégétique qui empêche l'identification d'un personnage en particulier qui serait en charge du récit. Ce narrateur est à focalisation sur tous les enfants qui forment le groupe d'amis même si, au chapitre 7 de la première partie, on observe un glissement entre la première personne du pluriel et celle du singulier (qui correspond alors au personnage de Zúñiga) : « Viva Chile, mierda, termina Zúñiga y se lanza al abordaje del barco enemigo. Soy un héroe. Todos los años, para el 21 de Mayo, me toca serlo » (Fernández 28-29). On le voit ici, nulle transition entre les deux personnes mais cette transition n'est pas brutale pour le lecteur qui a déjà identifié Zúñiga comme un membre du groupe et en tant que protagoniste du récit dans les chapitres précédents. Dans les autres chapitres à la première personne du pluriel, la focalisation n'est pas davantage sur Zúñiga que sur un autre de ses camarades. Il est mentionné par son nom de famille comme les autres. Il faut noter une autre irrégularité : dans les chapitres 4 et 5 de la première partie, la première personne du pluriel n'apparaît pas mais, selon nous, le narrateur reste le même c'est-à-dire ce narrateur collectif qui n'est à focalisation sur aucun enfant en particulier mais a accès à l'intériorité de chacun. De fait, il va s'intéresser plus en particulier à deux enfants : Maldonado et Riquelme. L'intérêt pour ce que dit, pense et ce dont rêve Maldonado se justifie par le fait qu'elle est la correspondante d'Estrella et que c'est dans ce chapitre que va être reproduite la première de ses lettres. Quant au souvenir de Riquelme de sa visite à la maison d'Estrella, il permet au groupe d'enfants – et par là même au lecteur – d'en savoir plus sur ce personnage et sa famille. Notons que la peur que ressent Riquelme à l'évocation et à la vue des prothèses de main du père d'Estrella se transmet à tout le groupe, puis à tous les élèves, se transformant en mythe : « el rumor se hizo conocido en el liceo como una especie de mito y nadie, absolutamente nadie, ni Maldonado que se carteaba con González, y que se decía su mejor amiga, se atrevió a ir a la casa por miedo a las manos de repuesto de don González » (Fernández 25).

Ainsi, on peut affirmer que le recours à ce narrateur collectif permet de mettre en évidence la présence obsédante du personnage d'Estrella dans l'esprit collectif du groupe :

Acosta dice que en su sueño ella aparece niña [...] con el pelo tomado en un par de trenzas largas. Zúñiga dice que no, que nunca ocupó trenzas, que a él se le aparece con una melena negra y gruesa enmarcándole la cara, melena que solo él recuerda, porque Bustamante tiene otra imagen y Maldonado otra y Riquelme otra y Donoso otra [...] Fuenzalida sueña con la primera vez que la vio. [...] La voz de González se nos cuela desde el sueño de Fuenzalida y toma nuestras propias imágenes, nuestras propias versiones de González, y ahí se instala y se queda para acompañarnos noche tras noche. Algunas visita la almohada de Acosta, otras el colchón de Maldonado, otras las sábanas rotas de Donoso. Y así el recorrido nocturno es una pasada de lista

circular que no termina nunca, un chequeo eterno que no nos deja dormir tranquilos.  
(Fernández 14-15)

C'est pourquoi, la figure d'Estrella peut être considérée comme le fil conducteur du récit car, malgré son absence en tant que personnage, elle apparaît dans presque tous les chapitres que ce soit à travers les mentions qu'en fait le personnage de Zúñiga (il la désigne souvent par le pronom personnel « Ella »), les lettres qu'elle écrit à Maldonado, les allusions aux différents membres de sa famille (son père, sa mère, son frère, l'oncle Claudio) faites par les autres personnages ou le récit du narrateur extradiégétique dans les premiers chapitres de chacune des quatre parties. Au total, le personnage d'Estrella marque par sa présence directe ou indirecte dix-huit des vingt-quatre chapitres qui forment le roman *Space Invaders*, soit la grande majorité. Ce qui est remarquable pour un personnage supposément absent de l'action.

Les chapitres initiaux de chacune des parties du roman révèlent l'importance du personnage d'Estrella puisqu'elle en est le sujet. Dans la première partie, elle est désignée par l'expression « una niña » (Fernández 13) puis dans les deuxième et troisième parties, elle devient « la niña ». Le changement d'article nous montre bien qu'il s'agit du même personnage : la première fois qu'elle est mentionnée, elle est inconnue au lecteur ce qui n'est plus le cas par la suite.<sup>178</sup> On remarque tout de même que ce personnage ne sera désigné par son nom qu'à la dernière partie « Estrella González Jepsen » (Fernández 69) comme pour insister sur le caractère extradiégétique de ce narrateur placé en position d'observateur. Il semble totalement neutre, décrivant les actions de la jeune fille qui sont toujours en lien avec l'école : son arrivée, le premier jour, accompagnée par son père ; une pause déjeuner et le retour en classe après le traditionnel alignement dans la cour et, enfin, son départ définitif de l'école « por alguna razón » (Fernández 53). Ici, le narrateur fait semblant de ne pas faire le lien entre les événements qu'il a racontés juste avant (enlèvements et assassinats de militants) et le départ soudain de l'école d'Estrella.

Le premier chapitre de la quatrième partie se distingue également par le fait que la narration à la troisième personne est progressivement contaminée par celle à la première personne du pluriel. Il commence comme les précédents en annonçant le lieu et la date des faits qui vont y être racontés. Il nous offre une description visuelle d'une scène de la vie d'Estrella, plus précisément, son assassinat par son ex-mari (et le père de son fils). Le narrateur désigne Estrella par son nom complet, comme nous l'avons dit, puis par l'expression « la joven Estrella » comme pour insister sur sa jeunesse au moment de sa mort violente. Mais Estrella est

---

<sup>178</sup> L'article indéfini participe à l'actualisation du nom en indiquant simplement que le référent existe bien, mais demeure inconnu des actants de l'énonciation : c'est l'outil type de la détermination incomplète. Il s'oppose ainsi à l'article défini, qui lui, présuppose que le référent soit connu des actants de l'énonciation.

aussi désigné par une expression qui, en utilisant le pronom possessif pluriel de première personne « nuestra joven compañera » (Fernández 69), introduit le narrateur collectif dans un chapitre où il n'est pas censé apparaître. Cela se confirme à la fin du chapitre puisque les deux dernières phrases sont à la première personne du pluriel comme si le narrateur extradiegetique était contaminé par la narration intradiegetique : « Nada de esto lo soñamos. Lo hemos leído en la crónica roja de un diario que se encuentra en una carpeta gruesa en el estante número cuatro del tercer pasillo de la biblioteca del liceo » (Fernández 70). Malgré cette irruption de la première personne du pluriel, le caractère omniscient du narrateur des chapitres introductifs de chaque partie est confirmé par cette allusion au dossier de la bibliothèque du lycée car il est mentionné au premier chapitre de la deuxième partie après avoir mentionné deux morts d'opposants au régime de Pinochet : « Ambas noticias fueron titulares en los diarios en su momento. Dos ejemplares de esos diarios se encuentran en una carpeta gruesa en el estante número cuatro del tercer pasillo. Ninguno de los niños del liceo ha abierto esa carpeta todavía » (Fernández 33). Pour l'instant, nous dit le texte, aucun élève n'a ouvert ce dossier mais ce sera le cas comme nous le confirme le premier chapitre de la quatrième partie. Ce jeu d'écho entre les chapitres introductifs renforce la polyphonie en distinguant ce narrateur des autres en présence dans le texte.

Nous avons déjà vu les voix du groupe d'enfants, celle d'Estrella, il reste celle du personnage de Zúñiga qui apparaît à la première personne mais seulement à quatre reprises (une fois dans chaque partie). Elle apparaît pour la première fois au chapitre 7 de la première partie alors que la narration avait commencé à la première personne du pluriel. Le changement de personne énonciative permet au lecteur d'entrer dans les pensées de ce personnage pendant la représentation théâtrale de l'école qui reproduit le combat naval d'Iquique (pendant la Guerre du Pacifique entre le Chili et le Pérou) durant lequel le capitaine Arturo Prat meurt : « Año tras año repito este desastre continuo que parece no tener fin. Como en un déjà vu, ahora me toca morir nuevamente en la cubierta enemiga por mi patria y por mi honor. Igual que el año pasado, y el ante pasado, y el ante pasado » (Fernández 29). Le garçon est choisi chaque année pour jouer le rôle du capitaine Prat pour le spectacle de l'école et donc pour jouer la mort du *máximo héroe naval* du pays. Or, cette fois-ci, il ne meurt pas sur le bateau ennemi comme d'habitude mais tombe dans la mer symbolisée par un drap blanc (objet qui évoque également le linceul dont on entoure les morts). Ici, la narration à la première personne permet de ressentir l'angoisse du protagoniste qui se retrouve prisonnier de ce drap blanc dans lequel il se débat et finit par se noyer : « Yo me doy vueltas, me retuerzo, me voy por la corriente, me ahogo y me duermo » (Fernández 30).

La seconde fois qu'apparaît le narrateur à la première personne du singulier c'est au chapitre 3 de la deuxième partie quand Zúñiga raconte l'action militante qu'il réalise avec son camarade Riquelme : lancer devant le lycée des tracts appelant à une manifestation anti-Pinochet. Ce chapitre aussi commence à la première personne du pluriel mais bascule plus rapidement à la première personne du singulier pour raconter la mission (c'est ainsi que la nomme Zúñiga) que les garçons réalisent à la demande du grand frère de Zúñiga, désigné deux chapitres plus loin comme militant par un autre camarade de classe, Fuenzalida. On peut remarquer une similarité, un écho entre ces deux épisodes narrés à la première personne du singulier. En effet, à chaque fois, le personnage de Zúñiga veut que les autres (Estrella, son grand frère, ses camarades) se rendent compte qu'il est courageux : dans la première partie, il affirme qu'il est aussi courageux que le héros national qu'il interprète<sup>179</sup> et, dans ce chapitre, son frère – afin de le motiver à faire ce qu'il lui demande – lui dit qu'il s'agit d'une mission réservée aux braves. Ce qui entraîne la réflexion suivante dans l'esprit de Zúñiga : « yo soy un hombre valiente, así es que puedo hacer esto y más » (Fernández 38). Cette fois-ci, la mission est un succès selon ses dires. Le choix d'un narrateur autodiégétique permet de voir les choses comme lui et, dans ce cas, de porter un regard naïf sur les choses.<sup>180</sup> Remarquons que la narration est prise en charge par un narrateur à la première personne du singulier à chaque fois que le protagoniste croit qu'il est finalement plus qu'un enfant, qu'il est aussi courageux et intrépide qu'un héros national ou son grand frère (sorte de héros familial). Or, la fin du chapitre semble contredire à chaque fois l'affirmation initiale du protagoniste car il finit « noyé » et ne perçoit pas le danger que représente Claudio.

Le choix d'un narrateur autodiégétique nous permet de vivre l'action avec lui (comme le montrent les nombreux verbes d'action utilisés qui donnent beaucoup de dynamisme aux scènes), de voir et de ressentir les choses comme lui. C'est ce que l'on retrouve au chapitre 4 de la troisième partie avec le récit d'un rêve, ou plutôt d'un cauchemar, de Zúñiga. On remarque la répétition de la même expression pour interpeller le personnage « Apúrate, Zúñiga » (Fernández 60) qui apparaissait dans le précédent chapitre commenté, comme un écho qui relie ces narrations à la première personne du singulier. On retrouve également l'idée de la mission à accomplir même si cette fois-ci l'objectif reste confus (sans doute à cause du caractère onirique du récit) : « Quizás estamos en alguna misión » (Fernández 60). Enfin le *je* apparaît une dernière fois au chapitre 2 de la quatrième partie et fonctionne comme un écho de la première apparition du narrateur à la première personne du singulier. En effet, les premières

---

<sup>179</sup> Il affirme par exemple : « soy igual de valiente y también podría llegar a morir por algo o por alguien » (Fernández 29).

<sup>180</sup> La naïveté étant une caractéristique que l'on peut associer à l'enfance, nous y reviendrons dans le troisième chapitre de ce travail.

lignes sont exactement les mêmes que celles que l'on trouve dans le chapitre 7 de la première partie après le récit de la fausse noyade du garçon lors du spectacle :

Despierto.  
Ella está sentada en mi cama.  
Siento el peso de su cuerpo junto a mí.  
Zúñiga, me dice, te salvaste. La escucho entre medio del ruido blanco del televisor aun encendido. Es tarde. Sé que estoy soñando, pero su voz en mi oído es tan real como el peso de su cuerpo. Es ella. La luz de la pantalla del televisor la ilumina. (Fernández 71)

Le personnage, maintenant adulte puisque ce récit se situe dans la quatrième partie du roman qui correspond à la période post-dictatorial, revit en rêve l'échange vécu pendant son enfance avec la jeune fille dont il était amoureux (dans le chapitre où il apparaît pour la première fois, le narrateur pluriel affirme que tous les camarades de classe de Zúñiga se rendent compte qu'il la dévore des yeux). Le caractère onirique de cet échange répété est révélé par la nudité d'Estrella et le fait qu'elle soit mouillée comme si elle sortait de l'océan ce qui fait écho cette fois-ci au chapitre 4 de la troisième partie (sortie à la plage). A cela s'ajoute une lettre qu'elle lui remet, la lettre qu'il n'avait pas reçu à l'époque mais, une fois réellement réveillé, la lettre tout comme le rêve ont disparu. Notons que le chapitre termine également avec exactement les mêmes mots que le chapitre de la première partie auxquels s'ajoute seulement la brève mention de la lettre : « No hay carta » (Fernández 72). Les différentes interventions de ce narrateur à la première personne du singulier sont donc tous liées les unes aux autres par des phénomènes de répétition et se font ainsi écho tout au long du récit.

Pour conclure sur ce roman, tant le choix du type de narration (narrateur autodiégétique, à focalisation sur, omniscient) que la structure polyphonique du texte permettent d'accéder à l'intériorité de divers personnages, de « donner une représentation écrite des pensées que l'auteur prête à chaque personnage de fiction [mettant] en mots ce qui par nature, dans l'existence humaine, ne peut être entendu, même par le sujet lui-même » (Touya 405).

Enfin, le troisième type de romans polyphoniques se caractérise par des « basculements, d'un dialogue vers un pan de récit, ou vers un autre dialogue – dans les deux cas, sans souligner typographiquement ce basculement ni le changement de locuteurs qu'il occasionne » (Touya 169). Aurore Touya les désigne comme des romans construits selon un principe d'enchâssement car le procédé de construction narrative qui les dirige « revient à enchâsser successivement les uns dans les autres plusieurs récits et/ou dialogues » (169). Dans ce type de roman polyphonique, selon la chercheuse française, les phénomènes de bascule (d'un type de discours à un autre, d'une situation dialogique à une autre) ne sont pas annoncés au lecteur qui

doit donc les déduire. Le roman dont nous allons maintenant analyser la structure polyphonique est celui de la chilienne Lina Meruane. Précisons d'emblée que *Cercada* ne peut pas être strictement défini comme un roman polyphonique de type 3 mais plus comme un roman polyphonique à cheval entre les types 2 et 3 définis par Touya. Il faut rappeler que l'analyse de la chercheuse française se base sur un corpus d'œuvres du XX<sup>e</sup> siècle quand le nôtre ne contient que des œuvres du XXI<sup>e</sup> siècle. A titre d'exemple, les œuvres latinoaméricaines qu'elle a choisi sont écrites par des auteurs de ce qu'on appelle le Boom latinoaméricain. Or, nous avons pu voir dans notre première partie que, si bien évidemment les auteurs du Boom ont exercé une grande influence sur la littérature de leur continent, depuis les années 70, les auteurs latinoaméricains ont eu le temps d'expérimenter et de se distinguer de leurs prédécesseurs. Nous l'avons dit en introduction de ce chapitre, la typologie de Touya est un outil – certes précieux – mais non une règle. Nous ne cherchons donc pas à faire entrer de force les œuvres de notre corpus dans la typologie qu'elle propose mais constatons que les outils que fournit Touya aux autres chercheurs sont pertinents et aident à l'analyse particulière des romans polyphoniques. Cette précision faite, revenons à *Cercada* qui possède une structure polyphonique très intéressante car elle se compose de cinq voix narratives (plus ou moins présentes) complétées par des voix qui surgissent dans le récit venant perturber le discours du narrateur. Certes ces voix sont signalées graphiquement par l'utilisation de l'italique mais il n'en reste pas moins que le lecteur doit effectuer le travail de déduction pour savoir à qui elles appartiennent. Il en va de même pour les différentes voix narratives qui utilisent les trois premières personnes du singulier sans que le lecteur puisse effectuer de coïncidence entre tel pronom personnel et tel personnage. Il faut ajouter à cela une forte présence de dialogues qui, en plus d'apporter du dynamisme au récit, donnent par définition à entendre les voix des personnages au style direct.

Traditionnellement, le dialogue apparaît dans un roman encadré par la voix du narrateur qui l'introduit et reprend le cours de sa narration une fois l'échange entre les personnages terminé. On trouve cette configuration dans *Cercada* mais également des dialogues que nous appellerons autonomes. Nous entendons par là des dialogues qui occupent tout un chapitre sans aucune intervention d'un narrateur. Ils apparaissent à la fin du roman aux chapitres 29 et 30 qui donnent à entendre le dialogue entre Ramiro et son frère Manuel puis un dialogue entre Manuel et Lucía. Ce n'est pas la première fois que le lecteur accède directement à la voix de ces deux personnages (il y a déjà eu plusieurs situations de dialogue dans le roman) mais, ici, aucun narrateur ne vient présenter ou commenter la scène. Le chapitre 28 ressemble beaucoup aux deux suivants mais comporte quelques phrases narratives donc ne peut pas y être associé même

si l'on peut dire que, d'une certaine façon, il annonce cet envahissement de l'espace textuel du chapitre par le dialogue puisque, dans celui-ci, la présence du narrateur est très faible.

La voix des personnages s'affranchit d'un narrateur dans les chapitres finaux du roman comme si les protagonistes revendiquaient leur autonomie face à une autorité. Cela nous paraît d'autant plus intéressant que les voix qui s'affranchissent ainsi sont celles des héritiers, des enfants de la dictature chilienne : Manuel et Ramiro, les fils du militant communiste assassiné et Lucía, la fille du militaire assassin. Ils sont en position d'héritiers non seulement du fait de leur biographie mais aussi parce que leur rencontre – et donc ce dialogue – est motivée par le désir de vengeance des frères. Le sujet de leur conversation porte sur le degré de culpabilité de leurs pères respectifs :

“Déjame... Tal vez tu padre hubiera matado al mío, un tiro entre las cejas y las manos impregnadas”.

“¡No lo hizo! No mató a nadie”. [...]

“Es mi padre... Tenía miedo, tal vez creía que era su misión...”.

“Mi padre. ¡Su *misión!*”

“Mi padre: tal vez ni siquiera se atrevió a mirarle la cara al tuyo, ni supo su nombre”.

“Era mi padre, Lucía. Tenía nombre y apellido.”

“Nombre... Apellido...” (Meruane 86)

Le dialogue ne permet pas de résoudre le conflit puisqu'il termine sur ces mots laissés en suspens. Or, le lecteur attendait une résolution car ce dialogue est sous tension. En effet, le personnage de Manuel menace Lucía d'une arme comme le révèle la réplique de la jeune femme : « Necesitas una excusa para meterme una bala entre los ojos, y disparar, disparar, disparar, disparar. Es excitante apretar el gatillo, tú mismo lo dijiste, tu hermano lo dijo, Manuel. Me lo dijo al oído mientras tirábamos » (Meruane 85). Celle-ci ne semble pas intimidée et, au contraire, provoque celui qui la menace. Le chapitre qui suit – qui est aussi le dernier du roman – laisse entendre deux voix : celle de Lucía et celle de la réalisatrice qui apparaît graphiquement entre parenthèses. Cette présence de la voix de Lucía laisse penser qu'elle a réussi à convaincre Manuel de ne pas la tuer, qu'elle a pris le dessus. De fait, les propos de la jeune femme révèlent sa détermination et son désir de ne pas être considérée comme une victime (elle le dit au début et à la fin du chapitre), ce qu'elle semblait pourtant être le cas au chapitre précédent. Dans ce chapitre final, elle semble revendiquer sa parfaite maîtrise et connaissance de la situation : celle qui semblait piégée par les autres affirme maintenant qu'elle a toujours su ce qu'il se passait et menace de tuer ces interlocuteurs (les deux frères Hernández ?). S'il n'y avait que sa voix en présence, le lecteur aurait tendance à croire ses affirmations et remettre en cause tout ce qu'il pensait avoir compris jusqu'alors.

Cependant, la voix de Lucía alterne avec celle de la directrice qui donne des ordres à son équipe. Celle-ci ne cesse de répéter que les scènes jouées ne sont pas crédibles. A la lumière



de ces commentaires, les différentes affirmations de Lucía apparaissent finalement comme des essais pour la réplique finale du personnage. Au début du chapitre, il est précisé que le tournage en est déjà à la sixième prise : nous assisterions donc à la septième prise de cette scène. Et l'on suppose que cette septième prise ne sera pas non plus la bonne pour la réalisatrice puisqu'elle n'est pas satisfaite par les différentes répliques de son actrice principale : « (Esta escena es poco creíble.) [...] (Hagámosla de nuevo.) » (Meruane 87). Ce chapitre contient en réalité le tournage de deux scènes et la situation n'est guère meilleure pour la deuxième puisque le commentaire entre parenthèses indique qu'il s'agit de la trentième prise. Et là encore, la réalisatrice n'est pas satisfaite : « (No funciona.) [...] (¡Corten!) » (Meruane 87). Il semblerait que le film soit impossible à terminer comme le montrent ces différents essais. Peut-être que l'histoire qu'il tente de nous raconter n'est pas finie, qu'elle est toujours en train de s'écrire puisqu'il s'agit finalement de l'histoire de la mémoire de la dictature au Chili. Or, nous avons vu, dans le premier chapitre de ce travail, combien cette mémoire est toujours en construction, comment la mémoire officielle imposée à la fin de la dictature est aujourd'hui remise en cause par les nouvelles générations et comment les Chiliens tentent de s'approprier leur histoire traumatique. Les derniers mots du roman sont : « (Voces, en off.) » (Meruane 87). Cela ne manque pas d'attirer notre attention qu'un roman structuré par la polyphonie termine par le mot « voix » au pluriel, comme un résumé de ce à quoi le lecteur a eu accès. Si la fin du roman reste indéterminée, une certitude demeure selon Ferrada Alarcón, c'est que le roman dialogue avec l'histoire et avec la violence (191). C'est pourquoi, nous souscrivons à sa lecture du roman comme métonymie du Chili post-dictature et post-Transition, en tant que pays qui ne parvient pas à articuler un discours historique à partir des mémoires diverses et laisse ses héritiers désorientés. Ainsi, l'on peut voir cette fin comme une façon de dire au lecteur qu'il n'obtiendra pas de réponse finale, de résolution grâce à une voix dominante qui détient la vérité mais devra se faire sa propre opinion au milieu du chœur des voix. Selon Aurore Touya, la polyphonie structurelle ajoute un principe d'oscillation continue, qui menace toute prise de parole d'être interrompue et contredite (325). Cela a pour effet de renforcer le suspense car « l'incertitude n'est plus limitée à l'opinion du narrateur principal qui livre ses découvertes ou révèle son ignorance de façon progressive, mais elle peut toucher toutes les prises de paroles et par conséquent contaminer le lecteur, désormais incapable de se vouer à une seule position sur l'affaire » (Touya 325).

Cette incertitude peut également s'appliquer à l'identité du narrateur. Dans *Cercada*, les passages d'un narrateur à l'autre ont beau être typographiquement signalées par des changements de chapitres ou par la graphie, il est parfois difficile pour le lecteur d'identifier qui parle. C'est particulièrement le cas pour les chapitres qui utilisent la deuxième personne du

singulier. Aux chapitres iv, xv et xxiv, une voix narrative s'adresse au personnage de Lucía – il n'y a aucun doute sur l'identité du destinataire puisqu'il est interpellé directement au début du chapitre : « Concéntrate en esto, Lucía » (Meruane 26), « Lucía, tu padre te controla » (Meruane 49) – mais les indices sont insuffisants voire contradictoires pour établir avec certitude qui parle. Dans le chapitre précédent, nous les avons attribués à la réalisatrice (et par extension, du fait des procédés métaleptiques à l'œuvre dans le roman, à l'autrice). Il s'agit en réalité d'une possibilité que ne contredit pas le texte mais il nous semble qu'il laisse aussi des portes ouvertes vers d'autres interprétations. Si l'on considère en particulier les deux premiers chapitres à la deuxième personne du singulier, le lecteur hésite tout au long desdits chapitres sur l'identité du narrateur : s'agit-il d'un monologue de la réalisatrice adressé à Lucía qui chercherait à la mettre dans le rôle en lui racontant l'histoire du personnage ou alors d'un flux de conscience de la protagoniste ? Le verbe à l'impératif au début du chapitre quatre, intimant à la protagoniste d'écouter ce qui suit, laisse penser qu'il s'agit d'un monologue de la réalisatrice auquel nous accédons comme si nous étions une petite souris qui épiait la conversation. Or, on ne peut parler de conversation puisque Lucía ne répond pas et qu'aucun narrateur ne vient décrire ses réactions. C'est pourquoi, on peut supposer que ces chapitres sont des *streams of consciousness*<sup>181</sup> du personnage de Lucía. Le *stream of consciousness* est comme un enregistrement de ce que penserait un personnage comme s'il s'agissait d'un être réel. Voilà comme le définit Aurore Touya<sup>182</sup> :

Produit de l'imagination du romancier, il figure à un instant précis de la diégèse ce qui traverse la conscience d'un protagoniste, qui devient de ce fait temporairement narrateur, sans devoir tenir compte d'un interlocuteur puisque ces propos sont censés correspondre à des pensées non adressées. Tout se passe donc comme si l'auteur était un microphone, capable d'entendre et de restituer par écrit le non verbal et même le non prononcé. (428)

Cette pratique n'est pas obligatoirement utilisée dans les romans polyphoniques mais elle est indissociable de ce type de roman qui permet la multiplication des voix par différents procédés. Aurore Touya parle de « pensées non adressées » ce qui peut sembler contradictoire avec les adresses au personnage de Lucía et l'utilisation du pronom personnel « tu » mais c'est un cas de figure possible de cette pratique. Dans ce cas, le *stream of consciousness* bascule du côté du

---

<sup>181</sup> « C'est à William James que l'on doit l'invention de l'expression *stream of consciousness* : cette métaphore du courant est utilisée sous sa plume pour la première fois dans *Principles of Psychology*, pour décrire le flux de pensées qui traverse l'esprit, sa continuité et son changement permanent » (Touya, 87).

<sup>182</sup> Elle le distingue clairement du monologue même si tous deux donnent à lire l'intériorité : « la définition du monologue est donc beaucoup plus large et moins restrictive que celle du *stream of consciousness*, qu'elle va jusqu'à englober pour certains » (Touya 445). Si les définitions de monologue intérieur et *stream of consciousness* peuvent être confondues, elle préfère distinguer ces deux outils narratifs.

dialogue imaginaire dans lequel on accède seulement à la moitié des répliques (Touya 441) et ce dialogue peut avoir lieu entre le personnage et lui-même, soulignant la tendance du moi du personnage à se prendre pour son propre interlocuteur (Touya 459). En effet, les souvenirs précis qui sont évoqués par la voix narrative au chapitre iv et xv ainsi que la façon dont ils sont remémorés (avec de la tendresse) donnent l'impression qu'il s'agit bien des pensées de Lucía :

Era un ronroneo adormecedor el de la abuela, pero la dejabas hablar porque luego obtendrías la recompensa: que te mostrara los tesoros de la buhardilla: sus piedras engastadas, cajas de sombreros roídos por polillas, fascículos no encuadrados de la historia de ese *otro Chile* (“el que valió la pena, Lucía, porque el Chile de reciencito fue un mal parche que los militares tuvieron que remendar”, te decía, un poco senil), [...]. (Meruane 27)

Ce souvenir d'instant partagés avec sa grand-mère renforce l'hypothèse du flux de conscience du personnage de Lucía car elle était seule avec sa grand-mère, à ce moment-là, donc la seule à pouvoir s'en souvenir. Il en va de même pour les réflexions que sa grand-mère fait sur la situation du pays qui surgissent dans le flux de conscience du personnage comme convoqués par le souvenir de ces moments de complicité avec la grand-mère. On remarque qu'elles sont signalées graphiquement de deux façons : d'abord par l'italique puis par les guillemets et les parenthèses. De façon conventionnelle, les guillemets indiquent une parole citée qui s'exprime au style direct dans la limite imposée par ces marqueurs textuels. Mais la voix de la grand-mère s'infiltré dans le flux de conscience de Lucía avant l'ouverture de la parenthèse et des guillemets : les deux mots en italique n'appartiennent pas à l'idiosyncrasie du personnage de Lucía mais à celle de sa grand-mère, comme le confirment les propos qu'elle tient par la suite. Pourquoi ne pas avoir mis ces deux mots également entre guillemets ? Nous pensons que cela permet de montrer combien le discours de la grand-mère s'est ancré dans l'esprit de sa petite-fille et a fini par influencer sa façon de penser et de parler. Cette contamination du langage de Lucía par l'idéologie familiale est dénoncée un peu plus tard dans le roman quand le narrateur extradiégétique raconte le passé du personnage. Quand Lucía avait vingt-cinq ans, elle était en couple avec un scénariste qui se pensait surveiller – et à juste titre – par le père de sa copine : celle-ci s'agace de ces accusations et lui réplique qu'ils vivent dans le Chili d'aujourd'hui (sous-entendu plus celui de la dictature et de la surveillance des personnes par la DINA). Ce à quoi le jeune homme répond : « ¿Qué es eso del *Chile de hoy*, Lucía? ¿Algo que te dijo tu *papá* ? A veces hablas igual que un milico » (Meruane 38). En effet, la jeune femme, élevée par un père militaire et une grand-mère veuve de militaire, a développé sa façon de penser et de parler à partir des représentations familiales de l'histoire et de la société chilienne que ses proches lui ont transmises.

Le fait d'accéder ainsi aux pensées du personnage ne surprend pas le lecteur qui a déjà pu y avoir accès au chapitre ii entièrement dédié au flux de conscience de Lucía. Dans ce chapitre, le lecteur suit les pensées de Lucía qui, en tant que narrateur autodiégétique, partage ses réflexions sur la situation qu'elle vit. Il est évident, dans ce chapitre, que le discours de Lucía n'est adressé à personne sinon à elle-même : « Es lo que me digo, que tal vez he sido demasiado ingenua » (Meruane 16). Aurore Touya précise que « le *stream of consciousness* n'a besoin, pour éclore dans le roman polyphonique, que d'un temps mort, d'une virgule qui laisse un instant l'action en suspens ou qui corresponde au moment où les pensées du personnage prennent le dessus sur l'échange du dialogue et assourdissent pour ainsi dire la scène, limitant sa dimension de communication » (439). C'est précisément ce qui se produit dans ce chapitre : l'action du chapitre précédent (le tournage) est mise en pause à la fin de celui-ci par la réalisatrice et les pensées de Lucía prennent le dessus assourdissant la scène de répétition. En effet, la voix de la réalisatrice apparaît à quelques reprises mais reste en arrière-plan car les pensées de Lucía occupent tout l'espace textuel. Nous avons déjà parlé de la confusion qui se crée dans ce roman entre les différentes dimensions du personnage de Lucía (actrice, personnage du film, personnage du roman). Dans ce *stream of consciousness*, le lecteur a encore une fois l'impression que les différentes dimensions du personnage se mélangent, c'est-à-dire qu'il accède au flux de pensée de l'actrice et du personnage comme le montre l'extrait suivant :

Un tiro.  
 (¿Quién debiera morir? ¿Quién?)  
 Uno o varios seguidos: Ramiro me dispara, luego a mi padre; mi padre le da a Manuel  
 y alcanza a Ramiro mientras cae al suelo.  
 ¿Seré yo quien deba recogerlos?  
 (Lucía, repasa esto más lentamente.)  
 Siguiente movida.  
 Los titulares, las fotografías sangrientas.  
 Sería preferible evitar las versiones. En la repetición los eventos adquieren una  
 pátina de coherencia, algo que simula una sucesión lógica.  
 Y luego.  
 El caso desfilará hacia la justicia militar, desaparecerán los archivos, las pruebas, los  
 huesos horadados.  
 El tablero vaciado.  
 Una mano colocando las figuras otra vez.  
 “¿Crees en coincidencias, Lucía?”  
 (Debe ser la voz de Ramiro haciendo esta pregunta.)  
 La coincidencia de cruzarme con Manuel y Ramiro... ¿Una casualidad? ¿La trampa  
 que me tendieron para vengar a su padre? ¿O fue el mío quien organizo este enroque?  
 ¿Para protegerme de qué enemigos: imaginarias piezas negras con imaginarias ideas,  
 hermanadas en casillas de las que no pude escabullirme? (Meruane 17-18)

Jusqu'à la deuxième parenthèse, la voix semble être celle du personnage Lucía qui décrit la scène puis celle de l'actrice qui imagine et commente la suite possible des événements. Enfin, à partir de la mention de l'échiquier, la voix du personnage revient pour s'interroger sur la

coïncidence de sa rencontre avec les frères Hernández. Cette fois-ci, la voix est interrompue par une question au style direct (posée par la réalisatrice à l'actrice dans la scène de répétition) et un commentaire entre parenthèses. Le fait que ce commentaire commence par « debe ser » complique son attribution à un personnage car l'expression peut exprimer l'obligation – dans ce cas ce serait la réalisatrice qui précise le personnage qui normalement doit faire cette question – soit une hypothèse : alors c'est Lucía qui, interrompue dans ses pensées par une voix extérieure, attribue cette question à Ramiro. Tout le chapitre ii est marqué par cette alternance entre la voix de Lucía-actrice et la voix de Lucía-personnage qu'il est souvent difficile de distinguer.

Ce n'est pas le seul chapitre avec un narrateur autodiégétique correspondant à Lucía : ils sont au nombre de six dans le roman et concernent surtout la relation entre Lucía et Manuel. Lucía n'est pas le seul personnage à accéder au statut de narrateur, les deux frères le deviennent aussi, mais seulement une fois chacun aux chapitres xix et xxiii. Cela confirme la position de Lucía comme personnage principal. Le chapitre xix est extrêmement court (à peine sept lignes) et s'il n'était pas précédé d'un dialogue entre Manuel et Lucía au sujet de Wilhelm Stekel, le lecteur aurait bien du mal à déterminer l'auteur de ce *stream of consciousness*. Il nous semble pertinent de parler ici aussi de *stream of consciousness* car les sept lignes du chapitre sont composées de trois questions qui ne sont adressées à personne si ce n'est à celui qui les énonce. Au contraire, le chapitre xxiii est l'un des plus longs du livre : Ramiro y parle des différentes femmes de sa vie en commençant par sa mère. Il est clair qu'il s'agit d'un récit dirigé à Lucía comme le montrent les adresses qu'il lui fait : « ¿Que por qué ? No importa por qué, no tienes que saber todo Lucía, ¿no? » (Meruane 75). La voix de Lucía n'intervient pas dans le récit de Ramiro – ou plutôt on ne l'entend pas – mais elle l'interrompt comme on peut le déduire des pauses qu'il fait et des réponses qu'il lui dirige. Nous avons mentionné trois chapitres à la deuxième personne du singulier : si les deux premiers peuvent être interprétés comme des *streams of consciousness* de la protagoniste, il n'en va pas de même pour le troisième, le chapitre xxiv. En effet, il est peu crédible de l'attribuer à Lucía car il s'agit d'une suite de conseils pour séduire Ramiro qui lui sont adressés. Cependant, la question de l'identité de l'auteur de ces conseils demeure pour le lecteur : s'agit-il de la réalisatrice (qui s'adresse à son actrice) ? ou d'un personnage intradiégétique, complice du personnage Lucía ?

Nous l'avons vu, dans le roman *Cercada*, des voix surgissent dans le récit (en italique ou entre parenthèses) et viennent perturber le discours du narrateur (qu'il soit extradiégétique ou autodiégétique). Ces voix correspondent à celles de la grand-mère décédée et du père obsédé

par les stratégies militaires anti-subversif<sup>183</sup> (montrant ainsi le poids de l'héritage familial), de la réalisatrice (ce qui a pour effet de rompre l'illusion fictionnelle) et de Lucía elle-même. La voix de Lucía apparaît à trois reprises de la sorte comme si elle partageait ses pensées avec le lecteur. Dans les chapitres xvi et xvii, elle apparaît entre parenthèses pour commenter ce qu'elle ressent ou décrire ses réactions face à la situation qu'elle vit à ce moment-là (la rencontre avec Manuel) : « (Ahora soy yo la del pánico. [...]) » (Meruane 54) ; « (Es cierto, apunta cierto hacia mis privilegios. [...]) » (Meruane 55) ; « (Me desconcierta. [...]) » (Meruane 56). Les parenthèses nous signifient ici qu'il s'agit bien de pensées qui n'ont pas vocation à être exprimées – comme le montre sa première intervention : « (No permitiré que se vaya, no tan pronto. No se lo digo.) » (Meruane 51). D'une certaine façon, ces interventions – qui peuvent sembler redondantes car la narration est déjà menée par le personnage – nous permettent d'être au plus près de son ressenti comme si l'on plongeait dans l'intériorité de la protagoniste. Cet effet de proximité, d'immersion dans la psyché du personnage est dû en grande partie à la structure polyphonique du roman car ce type de roman, nous l'avons vu, accorde une place importante à l'intériorité des personnages. On retrouve cet effet au chapitre xxv qui s'intitule « monólogo de sobremesa » dans lequel le narrateur extradiégétique décrit une scène de vie quotidienne entre Lucía et son père : après le repas, elle prépare le café pendant que lui joue aux échecs tout en comparant ce jeu à l'histoire du Chili. Si le lecteur ne lit que les phrases en italique, qui correspondent donc aux pensées de Lucía, cela forme un ensemble cohérent qui constitue un monologue dirigé explicitement au père. On peut également le considérer comme un dialogue mental car les pensées de Lucía contaminent la narration tout au long du chapitre dialoguant de fait avec les propos du père sur la guerre contre les marxistes comme il l'appelle. Il défend une vision selon laquelle les militaires se sont défendus face à la menace marxiste telle qu'énoncée par le régime dictatorial tandis que sa fille l'incrimine : « *tengo la conciencia llena de muertos que solo usted sabe dónde están [...] usted lo sabe pero no va a decirlo porque sería traicionar sus valores, sería ceder, sería permitir que todo volviera a empezar [...] ¿verdad papá?* » (Meruane 81). Elle sait que son père est complice de la mort et la disparition de nombreuses personnes et cette culpabilité retombe sur elle à cause du lien de famille qui les unit, comme une sorte d'héritage honteux. Or le fait que son discours reste un murmure, une pensée montre qu'elle n'est pas capable d'affronter son père sinon dans un dialogue imaginaire – comme le montre la fin du chapitre où le père semble répondre à la fille : « *¿verdad papá? "Sí, gracias hija."* » (Meruane 81).

---

<sup>183</sup> « *déjate de tonterías Lucía, el juego consiste en desorientar al contrincante, en no mostrarle nunca que le temes. Ganas cuando el adversario cree que estas ganando. Cazas cuando la presa se siente acorralada, pero debes hacerle creer que el cerco está a sus espaldas y que tu arma está cargada y que eres más fuerte* » (61-62).

Le lecteur à la fin du roman *Cercada* n'est toujours pas sûr de qui a piégé qui : est-ce Lucía qui a piégé les frères Hernández ou est-ce elle qui a été piégée pour servir d'appât pour que les frères se vengent de son père ? Le texte donne des indices contradictoires et laisse le lecteur dans l'expectative comme avec cette scène finale qui laisse planer la tension puisqu'aucun coup de feu n'est tiré. Le roman polyphonique permet de souligner que « la vérité est une multiplicité de vérités subjectives, qu'il faut croiser pour s'approcher au plus près de la réalité telle qu'elle a eu lieu, sans garantie d'y parvenir néanmoins » (Touya 325). Comme nous l'avons signalé, le travail de Touya porte sur des romans du XX<sup>e</sup> siècle quand notre corpus est composé exclusivement de romans du XXI<sup>e</sup> siècle. Cette différence n'est pas qu'une question de dates car comme nous avons pu le voir à plusieurs reprises (au sujet des héritages littéraires, des genres, etc.), les auteurs de nos œuvres font preuve d'une grande liberté. Ne s'interdisant rien, ils se permettent de piocher çà et là les outils narratifs et stylistiques qui les intéressent afin de construire un récit instable et fragmenté.

### 2.3.2. Le roman comme puzzle

A la suite d'Aurore Touya qui intitule un des chapitres de sa thèse « Le roman en forme de puzzle », nous pensons que l'on peut considérer le roman polyphonique comme un puzzle. Tout d'abord dans le sens où celui-ci, comme le jeu, se compose de morceaux, de fragments que sont les différentes voix qui y interviennent. Ensuite, le puzzle comme le roman polyphonique requiert quelqu'un pour procéder à l'assemblage des morceaux afin de reconstituer le dessin d'ensemble et faire apparaître le sens : le joueur dans un cas, le lecteur dans l'autre. Cela exerce une influence sur le statut du lecteur en faisant de lui un agent du récit et non un simple récepteur. Jouve rappelle que cette conséquence sur le statut du lecteur n'est pas une spécificité du roman polyphonique mais que « le cas le plus flagrant est celui des narrations à la première personne [...] où le héros-narrateur est rarement amené à faire son autoportrait » (Jouve 40-55). Les romans de notre corpus étudiés ici sont tout à la fois polyphoniques et contiennent des narrations à la première personne comme nous avons pu le voir en détail précédemment. Nous allons voir, dans un premier temps, que l'on peut qualifier les romans de notre corpus de fragmentés et que cette fragmentation peut être considérée comme la conséquence formelle de la polyphonie. Pour cela, nous allons considérer spécifiquement les romans de nos deux autrices chiliennes que l'on peut qualifier d'hyper fragmentés : *Space Invaders* fait soixante-trois pages divisées en quatre parties et vingt-quatre chapitres et *Cercada* fait soixante-seize pages divisées en trente-et-un chapitres. Dans un

deuxième temps, nous allons nous intéresser aux romans argentins *Con el sol* et *El espíritu* dans lesquels la fragmentation est la conséquence de la polyphonie mais aussi d'un recours à l'analepse. Enfin, nous verrons que la fragmentation d'un récit n'est pas seulement le fait de la polyphonie comme c'est le cas dans *Formas* ou *Los topos*.

La multiplication des voix dans *Space Invaders* et *Cercada* vient découper le récit en plusieurs fragments qui correspondent à chaque voix qui intervient. Cette fragmentation formelle du récit est visible par le lecteur soit par l'utilisation de formes typographiques distinctes soit par le découpage en chapitres. Cette hyper-fragmentation du récit a plusieurs conséquences : la première d'entre elles est que certains chapitres sont extrêmement courts, faisant à peine une page et ne dépassent jamais les cinq pages. Une autre conséquence est le brouillage voire la rupture de la chronologie du récit. Le roman polyphonique comme le puzzle peuvent être des casse-têtes pour celui qui s'y attelle car il doit trouver les similarités entre les différents éléments, percevoir les échos entre les différentes voix afin de recomposer l'image, de trouver le sens de l'ensemble. Il faut reconnaître que nos autrices chiliennes ont fait montre d'originalité dans les stratégies narratives mises en place dans leurs romans : « sin duda, Lina Meruane, como Costamagna o Nona Fernández, fue pionera en trazar una perspectiva que hoy se ha vuelto habitual, incluso insistente, en la composición del *puzzle* literario chileno » (Amaro Castro « La memoria » 237).

Un roman comme *Cercada* a une construction polyphonique qui complexifie grandement la compréhension des espaces-temps développés par le récit : « la forme du roman peut à ce titre demeurer opaque tant que la causalité entre la multiplication des voix entendues et les variations de chronotopes n'a pas été établie » (Touya 272). En règle générale, aucun titre de chapitre<sup>184</sup> ou aucune phrase introductrice ne vient guider le lecteur pour lui permettre d'identifier sans aucun doute l'identité de celui qui parle ou depuis quel chronotope il parle. Le lecteur doit alors, tel un enquêteur, compiler les indices et procéder à des déductions qu'il ne peut parfois pas vérifier – comme nous avons pu le voir précédemment. Cette « estrategia de sobrentendidos » (Ferrada Alarcón 185) crée un lien de complicité avec le lecteur qui est obligé de recomposer les scènes afin d'unifier les séquences et construire le sens qu'elles donnent au récit. A l'intérieur des chapitres, la voix énonciative est parfois clairement désignée comme dans le chapitre xxii dédié au personnage de Ramiro : « Ramiro Hernández, de acuerdo a Lucía : "Tiene detalles que revelan su educación. [...]" » (Meruane 68). Dans ce chapitre, trois voix interviennent pour présenter le personnage et raconter sa vie : lui-même et Lucía au style

---

<sup>184</sup> Les chapitres de *Cercada* ont des titres en lien avec leur contenu (lien que doit déduire, encore une fois, le lecteur) mais qui n'indiquent pas l'identité de celui qui y parle.



direct ainsi qu'un narrateur non identifié qui nous transmet des informations sous forme de notes (s'agit-il de notes prises par Lucía ou par un homme engagé par son père chargé de la suivre ?). Ces informations sont purement factuelles et n'expriment donc aucun point de vue : des données biographiques, professionnelles sous forme de phrases courtes et une description physique en phrases nominales. Un dialogue présenté comme une pièce de théâtre entre Lucía et Ramiro voit apparaître une autre voix signalée typographiquement par les guillemets. Cette voix intervient trois fois sur un ton critique envers les propos tenus par Ramiro, disqualifiant son expérience dans un discours qui laisse transparaître l'idéologie des militaires.

Lucía: “¿Cómo te salvaste?”

(Ellos siempre decían haber estado al borde de la muerte.)

Ramiro Hernández: “Tuve suerte, no me delataron”.

Lucía: “¿Suerte?”

(Suerte. Coincidencia. Todas aquellas abstracciones.)

Ramiro Hernández: “Salí de ahí, Salí no más”.

Lucía: “¿En qué embajada te asilaste?”

(Qué fácil les resultaba describir el sufrimiento en el exilio.) (Meruane 69)

Ces commentaires qui ne montrent aucune empathie envers le témoignage d'un personnage qui vient de raconter sa détention pendant la dictature et la violence qu'il y a subi (tortures physiques et psychologiques) rappellent les remarques de la grand-mère de Lucía. Nous avons déjà vu qu'elle était nostalgique du Chili antérieur au gouvernement d'Allende puisqu'elle disait à sa petite-fille que les militaires avaient dû le réparer pendant la dictature (cf. chapitre iv). Au chapitre xv, apparaît en italique une autre de ces remarques qui vise, cette fois, ceux qui se sont exilés : « *las tremendas vacaciones de esos traidores de la Patria* de los que hablaba tu abuela durante el almuerzo » (Meruane 49). L'attaque y est double : les personnes qui s'exilent sont qualifiées de traîtres du fait de leur abandon de la patrie sans considération pour la répression qu'ils risquaient – et pour beaucoup la mort – et l'expérience douloureuse de l'exil est transformée en vacances formidables. L'utilisation de ces deux expressions revient à nier l'expérience d'autrui au profit de l'application froide d'une idéologie : ceux qui partent sont des traîtres puisqu'ils ont choisi d'aller vivre la belle vie à l'étranger plutôt que d'être solidaires de leurs compatriotes. Dans ce dialogue avec Ramiro qui témoigne de son expérience de militant arrêté, torturé puis exilé, s'agit-il des pensées de Lucía qui viennent ponctuer la discussion ou des réminiscences des discours entendus à la maison (soit de la part de son père soit de sa grand-mère) ?

Dans *Cercada*, un autre élément complexifie la compréhension du lecteur, il s'agit de sa structure temporelle comme le souligne très justement Ferrada Alarcón : « es notorio que la tensión cronotrópica se espacializa en el acto de poner en escena, el ahora que orienta su emergencia en ambiente del set de filmación, sin embargo, el foco de la intriga opera en la

intrahistoria de las escenas » (189). Si ce roman semble, de prime abord, raconter l'histoire du tournage d'un film, l'intérêt de l'intrigue repose sur la préhistoire des personnages : leurs vies avant la scène tournée, leurs histoires familiales, les relations et les liens qu'il peut y avoir entre eux. Nous avons déjà dit que le roman de Meruane se caractérisait par une circularité au niveau narratif avec un dernier chapitre qui est la suite du premier. Le récit n'avance pas de façon linéaire,<sup>185</sup> il avance puis recule, il semble éclairer un aspect de l'intrigue, de la vie d'un des personnages pour mieux compliquer la logique du développement (Ferrada Alarcón 184). Le fil de l'histoire s'enroule formant une pelote que doit démêler le lecteur au fur et à mesure de sa lecture. La scène finale que nous avons déjà commentée, loin d'apporter des réponses, offre un dénouement qui porte mal son nom puisqu'il ne dénoue pas l'intrigue : la scène n'est pas conclue, la caméra reste allumée, les prises ne semblent jamais bonnes, le lecteur n'est pas sûr de ce qu'il se passe (quelqu'un a-t-il tiré ? quelqu'un est-il mort ?).

*Space Invaders*, quant à lui, propose des bornes spatio-temporelles au début de chacune de ses parties afin de situer le chronotope dans lequel s'inscrit le récit qui suit. Néanmoins, les chapitres qui correspondent aux rêves de Zúñiga et de ses camarades, qui apparaissent dans les quatre parties, sont difficiles à situer chronologiquement dans le récit : s'agit-il de rêves qu'ils ont eu enfants et dont le narrateur se souvient une fois adulte ou de rêves qu'ils ont adultes et qui leur permettent d'accéder à leur mémoire ? Dans ce roman, le puzzle dessine le visage d'Estrella González : c'est elle le fil conducteur du récit comme le montrent ses apparitions récurrentes et les premiers chapitres de chaque partie qui lui sont dédiés. Tout au long du roman, le lecteur va glaner des informations à son sujet, faire des recoupements avec ce qu'il apprend au fur et à mesure du récit. A travers le personnage d'Estrella, c'est celui de son père qui se dessine en transparence car si la jeune fille doit abandonner le lycée puis déménager un temps en Allemagne c'est à cause de la fonction de *carabinero* (policier) de son père. Celui-ci a eu la main arrachée par un explosif et il souffre des séquelles de l'explosion. C'est la raison de son premier voyage en Allemagne pour se faire opérer des tympanes. On peut supposer que ses blessures sont la conséquence d'un attentat car il fait accompagner et surveiller sa fille par son collègue, el tío Claudio, puis la retire du lycée par sécurité. Voici comment Estrella décrit sa situation à son amie Maldonado dans l'une de ses lettres :

Lo que pasa es que ya no me dejan salir sola de la casa y entonces tengo que salir con mi tío Claudio, que es un tío del trabajo de mi papá que me cuida y me acompaña cuando salgo, porque mi mamá está con mi hermano, mi papá trabaja mucho, y yo

---

<sup>185</sup> « La linealidad del relato se ve alterada al experimentar con la transición de planos narrativos, donde la voz enunciativa la asumen distintos "intérpretes", determinando de ese modo el registro emotivo y de sensaciones que experimentan en el entramado de las circunstancias vitales que los marcan, los implícitos que subyacen en su discurso o la información que ocultan, las encrucijadas de sus decisiones » (Ferrada Alarcón 185).

ya no puedo estar sola fuera de la casa porque puede ser tan peligroso como si atravesara del otro lado de la muralla alemana. (Fernández 36)

Elle insiste sur le fait qu'elle n'a pas le droit de sortir seule de chez elle en répétant deux fois cette information ce qui peut révéler sa contrariété et fait une comparaison intéressante sur le danger qui la guetterait à l'extérieur. L'espace public est comparé à Berlin Est et à la RDA, c'est-à-dire un territoire sous contrôle soviétique. Etant donné l'âge d'Estrella à ce moment-là, le lecteur se doute que la comparaison lui a été soufflée par son père pour lui faire comprendre combien sortir, et surtout sortir seule, pouvait être risqué. Pendant leur voyage en Allemagne, on a dû lui apprendre que la RDA était dangereuse car gouvernée par les communistes, de façon similaire les rues de Santiago seraient tout aussi dangereuses car sous la menace d'attaques communistes. Comme Lucía dans *Cercada*, la petite Estrella intègre le discours sécuritaire et paranoïaque de son père membre des forces de l'ordre chiliennes.

De la même façon que nous avons pu voir qu'il existait différents types de romans polyphoniques, la fragmentation du récit n'est pas semblable d'un roman polyphonique à l'autre. Le brouillage de la chronologie n'est pas forcément synonyme d'un enchevêtrement permanent des narrations et d'une confusion des chronotopes à l'échelle du roman. La chronologie peut être brouillée par des interruptions, sous la forme d'analepses ou de prolepses, présentant ainsi la caractéristique de tisser une toile temporelle bien plus lisible pour le lecteur (Touya 272). Gérard Genette dans *Figures III* définit l'analepse comme « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve » (96). L'analepse n'est pas un outil propre au roman polyphonique bien sûr : on en trouve dans la plupart des romans et tous les romans de notre corpus y ont recours puisque tous, du fait de leur diégèse, reviennent sur le passé récent de l'Argentine et du Chili depuis la perspective d'un héritier.

Prenons l'exemple dans les romans argentins *El espíritu* et *Con el sol*. Comme nous l'avons étudié précédemment, la deuxième partie de *Con el sol* donne la parole à cinq personnages secondaires qui entouraient le protagoniste dans la première partie. Parmi eux, trois vont nous intéresser ici : Vero, son ex-copine, Genaro, son frère, et Movie, son ami ancien militant *montonero* revenu d'exil. Ces prises de parole à la première personne des personnages sont l'occasion d'analepses qui permettent de comprendre l'histoire familiale de Roberto Castiglione. Le lecteur est désireux de reconstituer le puzzle de l'histoire du tableau volé et récupéré par le protagoniste car il comprend qu'il a un lien avec l'histoire de Roberto. Mais le lecteur n'est pas le seul à vouloir reconstituer le puzzle : les personnages de Vero et Movie sont eux aussi désireux de comprendre son rôle car ils pressentent que cela leur permettrait de

comprendre une partie de leur passé. Dans cette quête de vérité, lecteur et personnages narrateurs sont dans l'indécision et le tâtonnement :

Ne connaissant pas le cadre d'ensemble de l'histoire qu'ils s'approprient respectivement à lire et à raconter tout en la vivant, ils avancent au gré des éclats de voix recueillis, ne pouvant construire l'histoire qu'au prix de ce parcours hésitant, toujours suspendus entre les informations détenues et leur confirmation ou leur invalidation qui peut percer dans les sections suivantes. (Touya 297)

Au gré des récits des différents personnages, le lecteur va recueillir des indices de l'implication des parents du protagoniste dans une opération du groupe dirigé par le militaire Maldonado qui a eu de multiples conséquences : le vol du fameux tableau, l'appropriation d'une propriété à La Fraternidad par le *viejo Castiglione*, la disparition volontaire définitive de la mère des frères Castiglione et celle temporaire des parents de Vero, l'arrestation et la mort de plusieurs militants et sympathisants *montoneros*. Mais le lecteur n'est pas le seul à vouloir retisser la toile des événements, certains personnages rassemblent peu à peu les pièces dans l'espoir d'enfin comprendre leur histoire passée. Verónica, dans un premier temps, se sent perdue, avançant à l'aveugle, prise au piège d'un jeu qui la dépasse tant à cause de son ancienneté que de sa difficulté : « un puzzle demasiado grande, viejo y desperdigado. Un rompecabezas cuyo diseño ignoraba; por eso me resultaba tan difícil reconstruir la figura representada » (Néspolo 134). Puis, grâce aux discussions avec sa mère, elle progresse rapidement dans sa compréhension du passé qui commence à prendre forme même s'il lui manque encore des éléments : « esa es la parte del gran rompecabezas que aún me queda por armar y sé que me faltan piezas. En qué punto se cruzan la historia de su padre y la de mis viejos » (Néspolo 159). Cette tâche laborieuse qui consiste à récupérer des indices, les mettre en relation pour enfin relier les événements et les personnes est comparée par le personnage au labeur de l'archéologue : « esa empresa casi diría de arqueología narrativa para recomponer un relato de otro tiempo, soterrado por los años, que no era más que un pequeño fragmento de una historia colectiva mucho más amplia, la historia de la generación de mis padres » (Néspolo 135). On voit que Verónica a conscience que cette histoire du tableau a des ramifications qui vont au-delà du père de Roberto et de ses propres parents : comprendre l'histoire de ce tableau, c'est plonger dans l'histoire de la génération antérieure, de son implication politique pendant la dictature et des répercussions qu'elle a pu avoir sur leurs vies. Movie, grâce au protagoniste, obtient la dernière pièce qui lui permet de compléter le puzzle : « Y si no fuera por un pequeño detalle, en apariencia intranscendente, no hubiese podido acabar de ensamblar el rompecabezas para confirmarla » (Néspolo 225). En effet, c'est en grande partie l'action impulsive de Roberto Castiglione – voler le tableau et des figurines en terre cuite chez son père – qui va faire remonter à la surface un certain nombre de souvenirs qui vont permettre aux personnages et au lecteur

d'avoir accès à des informations jusque-là inconnues. Ces objets sont des morceaux du passé comme le signalent les personnages de Vero et de Movie qui désigne le tableau comme « una porción de pasado » (Néspolo 224). Dans le chapitre qui lui est dédié, Verónica a cette réflexion : « Si el Tano no hubiese venido a casa aquella tarde de octubre a consultar a papá trayendo el pasado en una bolsa negra de residuos. Porque lo que tenía ahí era el Berni de pequeñas dimensiones que colgaba en la casona del Gordo Taboada, o más correcto sería decir Luis Alfredo Perelman, de La Paternal antes de aquel asalto » (Néspolo 159). La réapparition du tableau volé réactive le passé en provoquant la résurgence de souvenirs de ceux qui l'ont vécu et la création de liens entre des personnes qui semblaient étrangères les unes aux autres. Ainsi l'histoire de ce tableau, reconstituée par les personnages et le lecteur, va relier les histoires familiales de Vero, Roberto et Movie. Ces objets qui, pour le protagoniste, ont toujours fait partie de son histoire, sont aussi liés à l'histoire des autres personnages.

Si ce qui a motivé le vol du tableau c'est l'argent que Roberto espère en tirer – le père s'étant toujours vanté de sa grande valeur<sup>186</sup> –, on ne peut en dire autant pour le vol des figurines d'animaux en argile. Roberto semble d'ailleurs ne pas comprendre lui-même pourquoi il les a prises aussi étant donné que, contrairement à la toile de Berni, il ne pourra pas en tirer un profit financier (Néspolo 91). Lors de sa visite à la maison familiale, voilà comment elles sont décrites par le narrateur à focalisation sur Roberto :

Hasta que se distrae con los adornitos de barro cocido. También en el mismo sitio de siempre, cubiertos de pelusa. [...] Desde que tiene uso de razón que los recuerda sobre la repisa. Cuando tenía que treparse a una silla para alcanzarlos y el viejo pegaba cuatro gritos. No quería que los tocaran. [...] Nunca entendió esa obsesión del viejo por los adornitos. O no quiso enterarse. Porque ahora la pregunta que cae de madura le parece tan obvia que humilla. ¿Quién hizo esas artesanías? [...] El Tano sabe la respuesta. O se la imagina [...]. (Néspolo 73)

C'est la première fois que le lecteur a connaissance de ces objets qui vont être une pièce centrale du puzzle que lecteur et personnages vont devoir résoudre. On remarque que ces objets anodins, sans valeur apparente, attirent l'attention du protagoniste et réveillent des souvenirs d'enfance incomplets (pourquoi le père ne voulait-il pas que les enfants les touchent ?). Ces figurines vont apparaître dans les discours de différents personnages avec la réapparition de mots clés comme « adornitos », « artesanías » et seront associés à une jeune femme timide, une jeune femme qui répond au nom d'Inés Medina, la mère de Roberto et Genaro Castiglione. La mère de Verónica se souvient d'elle comme une « chica joven del interior que hacía artesanías de cerámica »

---

<sup>186</sup> Roberto le dit lors de sa visite chez son père et son frère confirme, dans le chapitre qui lui est dédié, sa valeur mais aussi l'origine illégale de la toile : « Si yo se lo escuché, a mí el viejo me lo dijo más de una vez : que esa tela de Berni estaba podrida. Por eso no había intentado nunca colocarla por ahí, para evitarse quilombos, aunque supuestamente valiera un montón de plata » (Néspolo 171).

(Néspolo 150) – le lecteur apprend dans la dernière partie du roman que la mère des frères Castiglione vient de Salta, ville du nord de l'Argentine – qui accompagnait Raquel, une peintre du groupe d'artistes et d'intellectuels qui se rendaient aux réunions chez le Gordo Taboada. Genaro, plus âgé que son frère, a peu de souvenirs de sa mère (par exemple, il ne parvient pas à se souvenir de son visage) mais garde une image très nette d'elle en train de travailler l'argile : « de lo que sí me acuerdo es de las manos sobre la arcilla. [...] los cacharritos de barro cocido que se llevó el Tano son suyos, eso es obvio. [...] Alguna vez hubo una persona en ese lugar, la mujer que modelaba artesanías de arcilla » (Néspolo 181-182). Cette fois-ci, le narrateur ne laisse pas le lecteur dans le non-dit, le suggère comme lorsque que Roberto revoit ces objets et qu'il ne peut pas donner l'identité de la personne qui a réalisé ces figurines, seulement l'imaginer (il n'est lui-même pas sûr, il a seulement des doutes). Genaro, lui, est en mesure de révéler son identité : « tanto en su partida de nacimiento como en la mía figura lo mismo : que somos hijos de una tal Inés Medina. [...] esa mina artesana que hacía animalitos de cerámica » (Néspolo 184). Le lecteur suit donc la piste de ces objets, apparemment anodins, tout au long du roman et n'obtient une réponse définitive qu'avec l'intervention de Movie qui est celui qui peut mettre en lien les différents éléments du fait de sa présence à l'époque des faits (il appartient à la génération des parents contrairement à Genaro, Roberto ou Verónica) : « Conocía esa artesanía, había visto en otra ocasión esa pieza de cerámica o quizás otra muy parecida, modelada por las mismas manos. Las de aquella chica joven de cabello negro y rostro ovalado que recordaba siempre en compañía de Raquel, como si fuera su protegida » (Néspolo 231). Il est le seul qui peut relier les différents fils et enfin résoudre cette énigme qui le hante depuis presque trente ans : qui est l'informateur qui a rendu possible l'attaque de la maison du Gordo Taboada par le groupe de Maldonado ? Movie ne partage pas ses déductions avec Roberto Castiglione mais lui expose les faits et lui révèle les liens qui existent entre les différentes personnes qui ont eu en leur possession le tableau volé afin qu'il en tire ses propres conclusions. En effet, pour lui aussi, cette histoire a l'apparence d'un puzzle dont il ne possède que quelques pièces et dont il n'imagine pas l'étendue : il avance donc à l'aveugle avec moins d'indices que le lecteur qui bénéficie d'une vue d'ensemble.

En revanche, les positions du personnage-narrateur et du lecteur s'opposent quant à l'accès à l'information : chaque personnage-narrateur n'a accès qu'aux faits, tandis que le lecteur bénéficie d'une vision panoramique lui permettant de multiplier les consultations des points de vue sur la question. La connaissance du lecteur est façonnée par la multiplication des voix. (Touya 297)

La révélation a lieu à la fin de la deuxième partie donc quasiment à la fin du roman car la dernière partie, dans laquelle le protagoniste prend la parole, ne fait qu'une vingtaine de pages. Cette deuxième partie polyphonique est donc essentielle à la révélation de la vérité sur le passé.

On remarque que les derniers mots de la première partie sont : « - ¿De dónde carajo sacaste este óleo ? Decime la verdad » (Néspolo 109). Cet ordre que donne Movie à Roberto n'obtient de réponse qu'à la fin de la deuxième partie mais on peut considérer que ces mots ont une portée performative puisque la vérité sur ce tableau et sur les destins qui y sont liés va effectivement être dite. La résolution de l'énigme du tableau permet en fin de compte la résolution d'un secret familial : pourquoi la mère a abandonné ses enfants et a choisi de disparaître. Son degré de responsabilité et d'implication dans l'action du groupe de Maldonado est impossible à déterminer comme le révèlent plusieurs déclarations de Movie : « Puede que sí hubiese un traidor disimulado entre nosotros, no lo descarto, aunque cumpliera su infame cometido sin ser del todo consciente de lo que hacía » (Néspolo 224) ou « Tampoco sabía, ni creo que podré saber jamás con certeza, qué grado de alevosía hubo en la delación de Inés o si fue manipulada subrepticamente por Fabio Castiglione » (Néspolo 234). Néanmoins, ce dont le lecteur et les personnages peuvent prendre la mesure, c'est l'importance de la culpabilité ressentie par cette femme qui a préféré abandonner ses enfants en bas-âge (Roberto n'était qu'un bébé à ce moment-là) plutôt que de rester la complice d'un assassin et d'un voleur.

Nous avons vu précédemment que le roman de Patricio Pron comportait également une partie polyphonique qui correspond aux documents rassemblés par le père du protagoniste sur l'affaire de la disparition et l'assassinat d'Alberto Burdisso, frère de son amie disparue pendant la dictature. En se plongeant dans les papiers de son père, le protagoniste narrateur repart dans le passé : chaque article fait office d'analepse puisqu'il raconte des faits antérieurs au moment de leur lecture. Les faits passés ne remontent pas à la dictature comme dans *Con el sol* mais le père du protagoniste établit un lien entre la disparition d'Alberto Burdisso et celui de sa sœur, victime du terrorisme d'état. Le protagoniste en vient d'ailleurs à la conclusion que si son père s'est autant intéressé à cette affaire, c'est pour rendre justice au frère Burdisso à défaut d'avoir pu le faire à l'époque pour sa camarade. Cet intérêt du père pour la fratrie Burdisso va permettre au protagoniste de mieux comprendre le passé de son père. Il a, à la manière des personnages du roman de Néspolo, l'impression d'être pris dans un casse-tête géant dont il doit assembler les pièces afin d'avoir une vision claire de l'ensemble – rappelons que ce personnage se caractérise justement par sa mémoire défaillante et sa vision confuse du monde qui l'entoure. En finissant de lire le dossier du père, il dit : « pensé que mi padre había creado para mí otro rompecabezas. Esta vez, sin embargo, las piezas eran móviles y debían ser recompuestas en un tablero mayor que era la memoria y era el mundo » (Pron 129). Et, dans une réflexion métalittéraire et métalectique, il est conscient que cet exercice s'applique également au lecteur puisque celui qui écrira cette histoire devra la livrer comme s'il s'agissait d'une « pieza de un puzzle inacabado que obligase al lector a buscar las piezas contiguas y después continuar

buscando piezas hasta desentrañar la imagen » (Pron 143). Là encore, on peut constater que lecteur et personnage narrateur sont dans des positions similaires : ils découvrent les éléments au fur et à mesure du récit et ne peuvent en tisser la toile qu'une fois tous les fils réunis. Dans son article sur la littérature romanesque actuelle au Chili, Franken Osorio compare la construction de la mémoire par les auteurs de la génération des enfants de la dictature à une sorte de ruine que doivent mettre à jour les lecteurs :

La construcción ficcional de la memoria no se articula como un relato coherente y cronológico, sino que se estetiza justamente como una suerte de ruina, es decir, como una serie de capas de sentido y de significaciones que permiten acceder al pasado, pero siempre de modo incompleto y mediado. [...] por ello, los relatos de los hijos corresponden a fragmentos, pedazos, ideas-imágenes sociales y culturales mediadas del pasado. (189)

Nous avons effectivement pu constater que la construction fictionnelle de la mémoire dans les romans de notre corpus ne prend pas la forme d'un récit cohérent et chronologique préférant une esthétique du fragment. Ce choix narratif que l'on observe dans les romans de notre corpus requiert un lecteur actif qui, à la manière d'un enquêteur, réunit les indices. Comme le rappelle Vincent Jouve, « lire [...] est un travail de déchiffrement. Or, déchiffrer, ce n'est pas seulement prévoir, c'est aussi élucider. La lecture romanesque est soumise au principe de pertinence : le besoin de comprendre, l'instinct "interprétatif", sont présents chez tout lecteur » (92-107).

Nous avons jusqu'ici associé polyphonie et fragmentation. Or, deux romans de notre corpus ne sont pas des romans polyphoniques mais se caractérisent également par leur caractère fragmentaire. *Formas* du chilien Alejandro Zambra se caractérise par une écriture qui se donne à voir avec de nombreuses remarques métatextuelles (cf. 2.2.2.) du narrateur qui commente sa façon d'écrire le roman que nous sommes en train de lire. De plus, Julio Premat remarque que, dès ses premiers romans,<sup>187</sup> l'écriture de Zambra passe par l'effacement, la soustraction d'éléments (le narrateur de *Formas* dit beaucoup effacer dans son travail d'écriture). Pour ces deux raisons, on peut parler d'un « escribir a la vista, [un] escribir “describiendo” » (Premat « Yo » 95) qui donne, par conséquent, des « libros fragmentados, hechos de comentarios y anuncios acerca de la acción, frases breves, sobreentendidos, juegos con las combinaciones y posibilidades que apuntan más a un ficha sintética que a una narración en expansión » (Premat « Yo » 95). Récit fragmenté et polyphonie ne sont donc pas indissociables, d'autres outils narratifs et procédés stylistiques peuvent provoquer la fragmentation d'un récit.

---

<sup>187</sup> Il s'agit de *Bonsái* (2006) et *La vida privada de los árboles* (2007).



Il en va de même pour *Los topos* dont le récit, comme nous l'avons vu, est à la charge d'un seul narrateur autodiégétique progressivement en proie au délire. L'instabilité psychique du narrateur contamine le récit dans sa forme puisque le lecteur doit suivre l'enchaînement imprévisible, la logique absurde et les décisions contradictoires du protagoniste : « una subjetividad que implosiona y estalla alternativamente copiando en si el fragmentario entramado de ese “presente enfermo” que [...] aúna pasado y futuro en una actualización incesante del horror » (Cobas Carral « Narrar » 35). Personnage instable au récit fragmenté car le présent dans lequel il vit est aussi malade que lui, toujours contaminé par l'horreur du passé récent. Le seul moyen de rendre compte de ce présent qui n'a pas guéri de son passé et qui a du mal à se projeter dans son futur n'est-ce pas finalement le mouvement, l'instabilité, la fragmentation ?

Pour conclure, la fragmentation d'un récit, son caractère de puzzle que doit reconstituer le lecteur n'est pas obligatoirement liée à son caractère polyphonique. Cependant l'association de la fragmentation du récit et de la polyphonie, que nous avons pu constater dans différents romans de notre corpus, rompt la linéarité du récit et l'illusion représentative empêchant ainsi le lecteur de se laisser porter par l'histoire racontée. Or, on sait qu'un des plaisirs de la lecture est dû à l'état contemplatif dans lequel entre le lecteur car cet état favorise l'émergence de l'imaginaire. Selon la typologie des régimes de lecture établie par Vincent Jouve, on peut dire que les romans de notre corpus qui ont recours à la polyphonie s'adressent autant au lecteur-lectant qu'au lecteur-lisant, c'est-à-dire la part du lecteur piégée par l'illusion référentielle considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant (Jouve 77-91). Au contraire, « le *lectant*, refusant l'illusion romanesque, semble considérer le texte comme un échiquier » (Jouve 77-91). Dans plusieurs des romans étudiés dans cette partie sur la polyphonie les personnages ont recours à l'image de l'échiquier pour décrire leur relation avec le monde qui les entoure (cf. *Cercada*, *Space Invaders*, *El espíritu*). Nous avons déjà noté le caractère métafictionnel de ces allusions des personnages qui disent avoir l'impression de faire partie d'un échiquier, de n'être qu'un pion déplacé au gré de décisions qui les dépassent. Le lecteur lectant, conscient qu'il lit les pensées d'un personnage de fiction, va donc s'interroger sur les desseins de l'auteur, en tant qu'architecte de la construction textuelle :

L'auteur peut être perçu de deux façons : il est aussi bien l'instance narrative qui préside à la construction de l'œuvre que l'instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s'efforce de transmettre un « message ». Le *lectant* peut ainsi être dédoublé en un *lectant jouant* (qui s'essaye à deviner la stratégie narrative du romancier) et un *lectant interprétant* (qui vise à déchiffrer le sens global de l'œuvre). (Jouve 77-91)

Le lecteur lectant saisit alors le personnage comme un pion narratif et herméneutique (Jouve 92-107). Dans la lignée des travaux de Philippe Hamon sur le personnel du roman, Jouve parle d'« effet-personnage » qu'il divise en trois catégories suivant la façon dont le personnage est reçu par le lecteur. Selon lui, « l'être romanesque est rarement l'objet d'un type de réception unique d'un bout à l'autre du récit » (Jouve 169-192), c'est pourquoi il choisit de parler d'effet-personnel, d'effet-personne et d'effet-prétexte. Cette façon du lecteur de saisir le personnage est en lien direct avec le type de lecteur en action : un lecteur lisant saisit le personnage comme personne alors que le lecteur lectant, comme nous l'avons vu, va saisir le personnage comme un pion, indice d'un projet narratif.

Tant l'étude de Jouve qui se place depuis le point de vue de la réception que le choix d'une narration de type polyphonique ne font que renforcer l'importance du lecteur dans la compréhension d'une œuvre. Un roman est un objet destiné à être lu, donc dirigé vers un public, destinataire du texte et l'auteur, narrataire du texte, a besoin de sa collaboration. Aurore Touya souligne ce rôle clé du lecteur dans l'interprétation du roman polyphonique : « il est celui qui peut ordonner les voix, les organiser et les doter d'un sens valable pour l'ensemble du récit. La compréhension du roman polyphonique repose à ce titre entre les mains du lecteur, clé de voûte sans laquelle la pelote des voix et des faits ne saurait être démêlée puis interprétée » (298). Mais cette capacité d'analyse du lecteur peut être mise à mal par les stratégies narratives mises en place par l'auteur comme la polyphonie et la fragmentation du récit qu'elle entraîne. En effet, comme le rappelle Touya, la multiplication des points de vue peut conduire à une forme d'incrédulité : « si tous parlent, tous peuvent avoir raison ; réciproquement, il faudrait pouvoir entendre encore davantage de voix pour connaître l'histoire avec exhaustivité. La conséquence formelle de la polyphonie qu'est la fragmentation frappe aussi du sceau du relativisme sceptique l'interprétation que l'on pourrait vouloir en faire » (301). La multiplication des voix et la fragmentation formelle ont donc un impact considérable sur le jugement du lecteur. Ce type de romans ne délivrent pas une vérité incontestable : bien au contraire, ils obligent le lecteur à formuler son point de vue quitte à ce que celui-ci ne soit finalement qu'une vérité toute relative et incertaine. Ce relativisme sceptique à l'œuvre dans des romans qui s'intéressent à la mémoire du passé récent interroge quant à la perception de cette mémoire. Il s'agit, selon nous, de révéler que la construction d'une mémoire ne peut se faire que par la prise en compte des différentes voix et en refusant l'imposition d'une voix par-dessus toutes les autres.

Le mouvement constant, la polyphonie, la fragmentation du récit, les ruptures métaleptiques et métatextuelles, en somme l'itinérance du récit et de ses personnages contraignent le lecteur à l'instabilité en l'obligeant à un travail actif de synthèse, d'assemblage des pièces du

puzzle narratif. Cette exposition des mécanismes propres au travail du langage est, selon Navarrete Barria, la manifestation d'une mémoire dialogique qui met en évidence une intention de produire une réception active :

la memoria dialógica en estos corpus construye, narrativamente, lo que denominamos como « campos interpelativos », es decir, un conjunto de diversos mecanismos formales y hermenéuticos que buscan configurar puentes comunicativos a partir de un recuerdo social compartido con el lector. Estos puentes están estructurados principalmente en interrogantes que disparan y bifurcan sentidos del pasado, sin proponer respuestas, y le otorgan dicha responsabilidad al lector. (206)

Cette posture active va donc amener le lecteur à poser un regard critique sur la condition d'héritiers des enfants de la dictature, condition partagée par les protagonistes (et certains personnages) et les auteurs des romans de notre corpus. Cette condition d'héritiers n'empêche pas le sentiment de déshérence et d'angoisse face à leur propre historicité, c'est-à-dire la recherche d'une façon d'associer les trois temps existants (passé, présent et futur) comme le souligne Julio Premat (« Los pasos » 131). La réflexion autour de leur légitimité et de leur appartenance en tant qu'héritiers que le lecteur observe chez les protagonistes des romans accompagne celle des auteurs qui, par leurs stratégies narratives, dévoilent que la construction de la mémoire est un processus individuel et collectif. C'est pourquoi, leurs récits sont marqués d'une « forme d'incertitude du propos » (Viart « Le récit » 209) comme nous l'avons montré avec le caractère fragmentaire et erratique du récit : « c'est un recueil de bribes, d'aperçus ; des récits reçus et de réminiscences imparfaites [...] Et lorsque le récit est gouverné par un trajet, c'est on l'a dit celui de l'enquête, non celui de l'existence restituée » (Viart « Le récit » 209). Ainsi, nous verrons dans le dernier chapitre de cette thèse, dans quelle mesure les enfants de la dictature tentent d'assumer leur position d'héritiers et que cela passe par un retour à l'enfance (espace-temps associé à la famille), à la maison (espace de l'intime et du quotidien) et un recours à l'imaginaire (le rêve ou l'imagination). Ces différents trajets sont tous motivés par l'enquête que mènent les personnages sur leur passé à la recherche de réponses qui leur permettraient de gagner en stabilité dans leur présent et leur futur.

### III. HERITIERS MALGRE TOUT

« Oui, *il faut* (et ce *il faut* est inscrit à même l'héritage reçu),  
il faut tout faire pour s'approprier un passé  
dont on sait qu'il reste au fond inappropriable »  
(J. Derrida, *De quoi demain...*, 2001)

Cette citation de Derrida révèle la contradiction inhérente à la condition d'héritiers : ce besoin, ce devoir (si l'on en croit l'insistance du philosophe sur l'expression de l'obligation « il faut ») de faire sien le passé alors que la tâche est impossible. Les œuvres de notre corpus – et celles d'autres auteurs de la génération des enfants de la dictature – reflètent ce besoin, si ce n'est de s'approprier, du moins, de comprendre leur passé. Ce paradoxe de l'héritier est mis en scène dans les fictions des enfants de la dictature dont les protagonistes sont tous des héritiers d'histoires familiales marquées, d'une façon ou d'une autre, par la dictature et qui, au cours du récit, vont engager un travail de mémoire en revenant sur ce passé violent. En effet, malgré les différences qui peuvent exister entre les contextes argentin et chilien, tous les protagonistes des romans de notre corpus (et certains personnages) sont les héritiers des traumatismes que le terrorisme d'Etat a infligé à leur pays. Dans ce chapitre, nous allons nous intéresser aux stratégies narratives qui contribuent à la construction du personnage de l'héritier dans les romans des enfants de la dictature. En effet, même s'ils sont caractérisés par l'errance et la déshérence, entendue comme le refus ou le rejet de leurs héritages, ils restent malgré tout des héritiers, ce dont ils vont prendre conscience au cours du récit.

La production narrative du XXI<sup>e</sup> siècle des enfants de la dictature opte souvent pour l'utilisation de narrateurs à la première personne ce qui les inclue dans l'espace biographique défini par Arfuch (voir supra). Ce recours à la première personne reflète la volonté de raconter eux-mêmes leur histoire (cf. le tournant subjectif) ce qui, dans le cas des enfants de la dictature, revient à dire celle de leur génération. Le caractère pseudo-biographique et générationnel de ces récits renforce la réception des personnages comme des personnes, ce qui constitue une « donnée incontournable de la lecture romanesque » (108-149) selon Vincent Jouve. Dans son ouvrage sur l'effet-personnage dans le roman, il rappelle que se laisser prendre au piège de l'illusion romanesque est un mouvement naturel de la lecture. Le lecteur accepte un système de sympathie avec les personnages que lui impose le roman car le plaisir de la lecture réside aussi dans une expérience affective avec ce personnage perçu comme autre. Ce système de sympathie

se met en place grâce à une identification du lecteur avec le personnage, d'autant plus forte que celui-ci est le narrateur du récit.

A ce code narratif s'ajoute la mise en place d'un code affectif qui augmente le sentiment de sympathie du lecteur car « plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive » (Jouve 108-149). La présence récurrente des perspectives enfantines pour aborder l'histoire récente de l'Argentine et du Chili<sup>188</sup> est un procédé qui participe de ce code affectif. En effet, le narrateur adulte en cédant la parole à son moi enfant vise à retrouver la subjectivité perdue de l'enfance. C'est pourquoi, dans une première partie, nous nous intéresserons à ces voix d'enfants ou ces souvenirs d'enfance qui apparaissent de façon répétée dans les romans de notre corpus. Tout d'abord, avant ce retour dans le passé opéré par les protagonistes, on observe un retour dans la famille qui va être l'espace du questionnement pour obtenir des réponses et ainsi recréer le lien de transmission intergénérationnelle qui était rompu. Ensuite, retrouver le regard de l'enfant va permettre de partager les affects de cette expérience d'une enfance sous la dictature marquée par l'incompréhension du monde des adultes et le recours au jeu. Cela passe par une identification du lecteur adulte avec le personnage enfant : « el adulto se encuentra con el niño (con otro niño y también con el niño o la niña que fue) en cuanto niño » (Hirsch 223).

Dans une deuxième partie, nous verrons comment le fait de revenir dans la famille est un élément déclencheur de la prise de parole des héritiers qui vont se confronter à leurs parents et revendiquer leur protagonisme. Ce retour à l'origine permet au lecteur d'entrer dans l'intimité du personnage et de l'inscrire dans une histoire, ce qui augmente sa perception comme personne renforçant ainsi le lien affectif que le lecteur a créé avec lui. Cette confrontation des héritiers avec leurs parents est la manifestation d'une quête de réponses sur le passé qui prend très souvent la forme d'une enquête que mène le protagoniste. Ces romans de la mémoire ont la particularité de raconter en parallèle le processus de recherche sur le passé et la construction identitaire du protagoniste au fur et à mesure qu'il recompose les événements. En effet, cette enquête du passé mené par les enfants de la dictature est représentée dans les romans de notre corpus comme un travail laborieux et douloureux pour les protagonistes.

Ce retour sur le passé se fait donc depuis l'intimité puisqu'il se fait dans l'espace de la famille et à travers les souvenirs d'enfance des protagonistes. Or, comme nous allons le

---

<sup>188</sup> La chercheuse Lorena Amaro Castro fait remarquer que, malgré les différences, dans de nombreux pays d'Amérique Latine qui ont connu de violents traumatismes liés à la violation des droits de l'homme on observe des points communs entre leurs productions narratives récentes : « una ingente producción narrativa que opta por la utilización de narradores en primera persona y voces o perspectivas parcialmente infantiles para abordar la historia reciente de sus países, desde experiencias personales y familiares concretas y con distintos niveles de politicidad » (« La memoria » 226).

constater dans une troisième partie, cette focalisation sur l'intime va se matérialiser dans les romans des enfants de la dictature par un intérêt prononcé pour la vie quotidienne. Dans un premier temps, nous verrons comment les mécanismes à l'œuvre dans une société régie par la violence et la peur se dévoilent dans l'apparente banalité d'un quotidien sous la dictature. L'espace privilégié du quotidien est la maison vers laquelle reviennent irrémédiablement les protagonistes adultes. C'est pourquoi, dans un deuxième temps, nous étudierons le motif du retour à la maison qui imprègne les œuvres de notre corpus qu'il s'agisse d'un retour à la maison familiale en tant que lieu ou en tant que foyer. L'enfance et le quotidien ne sont pas les seuls thèmes qui permettent d'accéder à l'intimité du personnage et contribuent à consolider le code affectif : « pénétrer le rêve d'un personnage, c'est communiquer avec lui dans ce qu'il a de plus intime » (108-149), nous dit Jouve. En effet, les rêves sont une porte ouverte sur l'inconscient du personnage. Les souvenirs des protagonistes s'imposent parfois à eux sous la forme de rêves, sortes de « restos incómodos » (Perassi « Sueños » 40) du passé, voire se confondent avec eux. Comme nous l'analyserons dans un troisième temps, le caractère précaire, incertain, fragmenté de leurs souvenirs va conduire à une déterritorialisation de la mémoire qui va se réinventer sous la forme de rêves ou grâce à l'imagination des protagonistes.

### 3.1. LITTÉRATURE DES ENFANTS<sup>189</sup>

« La “literatura de los hijos” en Chile es, pues, sobre todo un corpus de relatos que buscan mostrar, a partir de perspectivas o recuerdos de infancia, como se vivió en el país durante la dictadura, y en la mayoría de los casos, como esa experiencia se ha proyectado en el presente » (Amaro Castro « La memoria » 227). Nous pouvons étendre le constat de la chercheuse chilienne Lorena Amaro Castro aux productions de la génération des enfants en Argentine, si l’on y ajoute l’expérience du militantisme dont certains enfants de la dictature se souviennent. En effet, la majorité des œuvres que l’on peut associer à la génération des enfants de la dictature chilienne et argentine, et en particulier celles de notre corpus, donnent la parole aux mineurs qu’ils étaient, soit par le récit de souvenirs d’enfance soit en cédant la voix à leurs *je* enfants. La désignation même que nous avons choisie pour désigner la génération d’auteurs étudiés reflète l’aspect fondamental de cette condition d’enfants.

Le théoricien littéraire français, Dominique Viart, propose la notion de récit de filiation en 1996<sup>190</sup> « pour faire droit à un large éventail d’œuvres substantielles, irréductibles à l’autofiction et toutes orchestrées autour des questions de filiation, d’héritage et de transmission » (Viart « Le silence » 95). Cet ensemble d’œuvres dessinent un espace nouveau entre les genres du roman (entendu comme pure fiction), la biographie ou l’autobiographie. Cela n’est pas sans rappeler la confusion générique que l’on a pu observer dans les différentes œuvres des enfants de la dictature (cf.1.2.3.). Cette notion qu’il applique à la littérature française désigne une forme littéraire qu’il voit apparaître à partir du début des années 80 soit quand, selon lui, après trois décennies de formalisme, la littérature s’est de nouveau intéressée au réel, à l’Histoire, et surtout à l’expression du sujet (Viart « Le récit » 202). Même si cette notion a été pensée pour la littérature française contemporaine, il nous semble pertinent de l’exporter et de s’en servir d’outil d’analyse pour les œuvres des enfants de la dictature tant les observations de Viart font écho aux caractéristiques narratives de cette génération.<sup>191</sup> De façon similaire mais

---

<sup>189</sup> Nous renvoyons le lecteur aux nombreux ouvrages (nous avons déjà fait mention de certains d’entre eux) qui s’intéressent à la figure de l’enfant en lien avec un contexte historique traumatique tels que : Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Payot, 2002 ; Ana Amado et Nora Dominguez, *Lazos de familia* ; Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria* ; Elizabeth Jelin et Susana Kaufman, *Subjetividad y figuras de la memoria*, Siglo XXI. Editora Iberoamericana, 2006 ; Michael Rohdberg, *Mémoire multidirectionnelle*, en particulier le chapitre 9 ; Ana Ros, *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay* ; Susan Suleiman, *Crisis of Memory and the Second World War*, Harvard University Press, 2006.

<sup>190</sup> Voir Dominique Viart, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines 2*, « États du roman contemporain », sous la direction de Dominique Viart, Paris-Caen, Minard Lettres Modernes, 1999, p. 115-140. La notion est reprise et développée dans Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent : héritages et mutations de la modernité*, Bordas, 2005. Réédition augmentée, 2008, p. 79-101.

<sup>191</sup> L’application de ce concept à la littérature chilienne récente est l’un des principaux apports de la thèse de Sarah Roos, doctorante de l’Université de Constance (Allemagne), voir son article « Micro et macrohistoria en los relatos de filiación chilenos », 2013.

en se focalisant uniquement sur la littérature sud-américaine, Leonor Arfuch a développé le concept d'espace biographique qui a pour objectif de désigner l'ensemble des productions focalisées sur le sujet qui se multiplient dès la fin des années 80 (cf. 1.2.1). Elle aussi relie ce retour du sujet au contexte politico-culturel de la postmodernité et du désenchantement qui a suivi la déréliction des grands récits.

La construction de ces récits de filiation par la génération des enfants, héritière du passé, passe souvent par la mise en scène de personnages enfants ou de personnages qui se souviennent de leur enfance sous la dictature. L'accès aux pensées des enfants permet au lecteur d'accéder à un point de vue décalé sur l'histoire. La perception des événements historico-politiques des enfants est souvent marquée par l'incompréhension. Ce besoin de comprendre les poursuit une fois adultes et les conduit à retourner à la communauté originelle, la famille, dans l'espoir d'obtenir des réponses.

### **3.1.1. Familles : stratégies de réparation**

Le paradigme familial apparaît central dans la compréhension de la littérature des enfants de la dictature car comme le rappellent Ana Amado et Nora Domínguez dans *Lazos de familia* (2004) : « desde los años 70 hasta la actualidad un encadenamiento familiar parece recorrer como metáfora, ficción o consigna política la inteligibilidad cultural del presente nacional » (16). Rappelons-le, avant d'apparaître dans les fictions contemporaines, les liens familiaux sont déjà au cœur des revendications des organisations humanitaires argentines et chiliennes : ce sont les familles des disparus qui vont se mobiliser, dans un premier temps, pour retrouver leurs proches disparus et, dans un second temps, obtenir justice. Cette prévalence familiale se retrouve dans le nom même des différentes organisations : pendant la dictature apparaissent Madres et Abuelas de Plaza de Mayo en Argentine et la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos au Chili. Une fois la démocratie installée, l'organisation H.I.J.O.S. est créée (voir 1.1.1) en Argentine puis, au XXI<sup>e</sup> siècle, s'ajoute le collectif « Herman@s de detenidos desaparecidos ». Ainsi les voix qui ont institutionalisé la recherche des disparus et revendiqué la justice « pusieron en evidencia las huellas de la violencia y sus graves efectos en la trama de nombres e identidades que cimentan la certeza del origen » (Amado et Domínguez 16).



Elizabeth Jelin rappelle que cette dimension politique de la famille avait été instaurée par le régime dictatorial argentin lui-même qui voit la famille comme la cellule de base de la société et conçoit la nation comme une « grande famille ». Mais, comme le précise la sociologue argentine, « los militares fueron mucho más allá de la apelación a la metáfora y el discurso; intervinieron violentamente en la privacidad y la intimidad de la vida familiar argentina » (Jelin « Víctimas » 40). De manière spéculaire, selon elle, et parce que toute autre possibilité de contestation sociale était muselée par le régime, le mouvement des droits de l'homme argentin a mis en avant ce lien de famille avec les victimes pour légitimer son action. Cette utilisation politique de la famille est ce qui conduit Jelin à parler de « familismo público y político » (« Víctimas » 45). Sans remettre en cause l'importance de la mobilisation des proches des victimes et ce qu'elle a permis (elle mentionne, en particulier, l'identification des enfants appropriés grâce à la génétique), elle signale le risque d'exclure les autres membres de la société de la lutte pour la justice et la mémoire: « Es como si en la esfera pública del debate, la participación no fuese igualitaria sino estratificada de acuerdo a la exposición pública del lazo familiar; un proceso que puede paradójicamente implicar nuevos conflictos y tensiones en el proceso de democratización y en la promoción de la igualdad » (45).

Cette importance du paradigme familial ne s'est pas démentie avec le temps comme le montrent les récits des enfants de la dictature. C'est ce qui conduit Josefina Ludmer, déjà en 2002, à affirmer que la famille apparaît comme l'un des sujets publics les plus importants du début du XXI<sup>e</sup> siècle (110). Selon elle, la famille articule, relie les subjectivités de ses membres aux différentes temporalités de toutes les façons : biologique, affective, légale, symbolique, économique et politique (111). En effet, d'après la critique littéraire argentine, la famille dans les fictions est une incarnation spécifique de la temporalité qui permet de subjectiviser la mémoire, l'histoire, le futur, les différents passés et ainsi de raconter de façon continue en créant des séries et des enchaînements (110). Teresa Basile, dans son ouvrage dédié aux productions culturelles des enfants de victimes de la dictature argentine, considère que leurs narrations sont traversées par trois matrices fondamentales dont celle de l'univers de la famille (27). Ce récit familial imprègne donc les productions culturelles de la génération des enfants de la dictature. Le constat de l'importance du paradigme familial semble faire l'unanimité mais il nous faut maintenant nous demander ce que révèlent ces récits de filiation (Viart), ces fictions généalogiques (González).

Dans les romans des enfants de la dictature, la famille occupe une place centrale dans le récit puisqu'ils mettent en scène des personnages dont l'une des caractéristiques centrales est d'être les héritiers de leurs histoires familiales. C'est cette condition d'héritier qui va les conduire à questionner le passé familial afin de mieux comprendre qui ils sont car ce qui est en

jeu c'est bien le problème de la transmission familiale d'un héritage, élément nécessaire à l'inscription de soi dans une histoire. Les protagonistes et les narrateurs, confrontés à la difficulté d'accéder à leur intériorité, vont substituer cette quête par une enquête sur leur antériorité (Viart « Le récit » 203) donc leur histoire familiale. Comme nous allons le voir, la transmission de la mémoire du passé récent passe, dans la plupart des romans de notre corpus, par des membres de la famille. Dans *El espíritu*, cette transmission passe par la mère du protagoniste car la discussion n'est pas possible avec le père malade et hospitalisé. En effet, les parents du protagoniste ont un passé militant<sup>192</sup> qu'ils ont en partie dissimulé pour des raisons de survie personnelle et de protection de leurs enfants. A la fin du roman, alors que le protagoniste a recouvré la mémoire, mère et fils regardent des photos de famille, plus précisément des Polaroid du protagoniste enfant prises par le père. Le narrateur insiste sur l'effacement de ces vieilles photos sur lesquelles les personnes disparaissent peu à peu : « Yo me había desdibujado en ellas [...] esas fotografías que habían comenzado literalmente a borrarse entre nuestros dedos » (188).

Les photographies ont ce pouvoir de permettre à celui qui les regarde de voir, de sentir, en quelque sorte de ressusciter le passé : elles sont un morceau de passé, imparfait (le cadre limite ce que l'on peut y voir) et fragile (elles s'abîment avec le temps), des « residuos fragmentarios » (Hirsch 64). Malgré tout, les images photographiques constituent des points de mémoire : « puntos de intersección entre el pasado y el presente, la memoria y la posmemoria, la rememoración personal y el recuerdo cultural » (Hirsch 92). Pour développer son analyse des images comme « points de mémoire », la chercheuse américaine s'est basée sur le concept du *punctum* théorisé par Barthes dans *La chambre claire* (1980) qu'il distingue du *studium* (un champ d'intérêt culturel) : ce point qui étymologiquement renvoie à l'idée de « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (49). Les points de mémoire, pointus, comme le *punctum* qui vient percer le spectateur tel une flèche,<sup>193</sup> perforent les couches

---

<sup>192</sup> Ses parents étaient membres de l'organisation politique péroniste *Guardia de Hierro*, fondée en 1962 pendant la Résistance péroniste contre les dictatures et gouvernements civils sans élections libres en place après le renversement du gouvernement de Juan D. Perón en 1955. L'organisation a principalement mené ses actions dans les quartiers populaires, les *villas miseria* et à travers le syndicalisme mais a refusé de passer à la lutte armée et à la clandestinité comme l'a fait, par exemple, *Montoneros*, une autre organisation péroniste. Après la mort de Perón en 1974, la majorité des membres de l'organisation ont décidé qu'il fallait dissoudre l'organisation ce qui a pu contribuer à les protéger de la répression. Pour en savoir plus sur cette organisation, nous renvoyons à la thèse de Humberto Cucchetti, *Combatientes de Perón, herederos de Cristo. Peronismo, religión secular y organizaciones de cuadros*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.

<sup>193</sup> « Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc *punctum* » (Barthes 48-49).

de l'oubli et interpellent celui qui veut connaître le passé (Hirsch 92). Le *punctum* évoque ainsi le détail, le fragmentaire ainsi que le point de vue (Hirsch 93) autant d'éléments qui renvoient à la réminiscence toujours subjective et morcelée du passé par le sujet. A la fin de son ouvrage, Barthes conclue « Je sais maintenant qu'il existe un autre *punctum* (un autre « stigmaté ») que le « détail ». Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème (« ça-a-été »), sa représentation pure » (148). En effet, le point est un terme qui renvoie aux notions d'espace et de temps qui se croisent dans la photographie ramenant au présent quelque chose ou quelqu'un du passé, de déjà mort, d'une façon similaire à l'évocation d'un souvenir qui vient réactiver un événement passé.

Les photos que regarde le protagoniste avec sa mère ne sont pas décrites, on ne sait pas exactement ce qui y apparaît, à l'exception du protagoniste enfant. Il semble que ce qui importe ici de ces images ce n'est pas tant ce qu'elles représentent visuellement mais ce qu'elles représentent imaginativement : une « micro-expérience de la mort » (Barthes 30). C'est ce sentiment de mort, de disparition prochaine de lui-même et de ses proches qui semble frapper le narrateur : « y mi padre y mi madre y mis hermanos y yo íbamos a estar unidos también en eso, en la desaparición absoluta » (Pron 188). Selon Barthes, la photographie porte le « signe impérieux de ma mort future » (151), c'est pourquoi chaque photo interpelle chacun de nous individuellement sur notre finitude. Cela d'une part car la photographie transforme le sujet en objet, réussissant le paradoxe de le tuer comme être vivant en même temps qu'elle l'immortalise dans une image figée. D'autre part, la photographie argentique<sup>194</sup> est révélée sur du papier qui est un support périssable, c'est pourquoi elle aussi est « mortelle comme un organisme vivant, elle naît même les grains d'argent qui germent, elle s'épanouit un moment, puis vieillit. Attaquée par la lumière, l'humidité, elle pâlit, s'exténue, disparaît » (Barthes 145). Avec la disparition physique de la photo, c'est un moment de vie qui disparaît potentiellement (sauf si des individus s'en souviennent encore), ce sont des personnes à une époque précise de leur vie qui disparaissent comme c'est le cas pour le protagoniste qui voit son moi enfant s'effacer peu à peu.

Il ne s'agit pas de la première photographie mentionnée dans ce roman : dans les parties deux et trois sont décrites plusieurs photos contenues dans le dossier rassemblé par son père. Une série de photos représentant le père jeune en compagnie d'amis et de camarades attirent l'attention du protagoniste. Sur l'une d'elle, datée de 1969, le père apparaît en compagnie d'Alicia Burdisso, son amie victime de la répression, dont il ne s'est jamais pardonné la disparition (comme le montre sa recherche obsessionnelle de son frère quand celui-ci disparaît

---

<sup>194</sup> De nos jours, l'image photographique est numérique donc tant qu'elle n'est pas imprimée, elle ne subit pas le passage du temps de la même façon que son ancêtre.

à son tour). Le père a agrandi la partie de la photo correspondant au visage de la jeune femme de telle sorte qu'on ne parvient plus qu'à distinguer des pixels car il ne s'agit pas d'une photo argentique mais numérique. Dans ce cas, ce n'est donc pas l'usure qui fait disparaître les personnes sur l'image mais les zooms successifs : « el rostro de la mujer se descompone en una multitud de pequeños cuadrado grises hasta que la mujer, literalmente, y detrás de esos puntos, desaparece » (Pron 140).

Argentiques ou numériques, les personnes qui apparaissent sur ces images figées sont inaccessibles pour ceux qui les regardent et, à trop vouloir les atteindre, on les voit disparaître. Précisons qu'aucun roman de notre corpus ne contient de reproduction de photographies mais que d'autres romans de la génération des enfants de la dictature incluent des images photographiques dans le corps du texte. Nous pensons, par exemple, à *Una misma noche* dans lequel apparaît une photo en noir et blanc d'un enterrement militaire (sur laquelle apparaît supposément le père du protagoniste en habit de cadet de l'ESMA) ou à *Diario de una princesa montonera* dans lequel Mariana Eva Pérez inclut des photos de sa collection privée. De la même façon, dans *Soy un bravo piloto de la nueva China*, on peut voir une photo de la famille Semán, la seule selon le narrateur sur laquelle apparaît la famille au complet c'est-à-dire son père, sa mère, son frère et lui.<sup>195</sup>

Le devoir de mémoire est à la charge de la mère dans le roman de Pron et pourtant à travers sa voix, se fait aussi entendre celle du père : lorsque la mère transmet à son fils cette mémoire d'ex militants elle le fait au nom du père car toutes ses phrases commencent par « a tu padre » (qui est répété huit fois à la page 189). Elle mentionne toutes les choses qu'ils auraient aimé voir, faire, connaître si la dictature n'était pas venue briser leurs espoirs et leurs rêves. En effet, au début le narrateur nous précise qu'elle parle en son nom aussi : « mi madre dijo que a mi padre y a ella » (Pron 188). Puis elle semble s'effacer pour se faire uniquement la porte-parole du père condamné au mutisme par la maladie. Mais même avant sa maladie, il n'avait jamais parlé à son fils de ses ressentis quant à cette expérience militante et les conséquences qu'elle a pu avoir sur lui, sa famille et ses amis. Finalement, le dialogue entre le père et le fils n'aura pas lieu dans le corps du texte mais est renvoyé à l'espace extrafictionnel du blog comme le précise l'auteur dans l'épilogue de son livre (Pron 198). Le dialogue ne sera donc pas oral mais écrit : « la novela de Pron provoca, en efecto, la respuesta del padre, publicada en el blog del escritor, que precisa, apunta o comenta algunos de los datos manejados por su hijo, o sus interpretaciones » (González *Figuras* 294). Et cette réponse dans l'espace

---

<sup>195</sup> Ernesto Semán, *Soy un bravo piloto de la nueva China*, p. 185.

extrafictionnel nous rappelle que les récits de filiation sont, comme le souligne Viart, ni tout à fait des autobiographies ni tout à fait des fictions.

A la toute fin du livre, le protagoniste se souvient de moments partagés quand il était enfant avec son père et qu'il associe maintenant, à l'âge adulte, avec une volonté de transmettre son expérience. Enfant, il ne comprend pas les enseignements que cherche à lui transmettre son père mais, une fois adulte, – et après avoir consulté le dossier paternel sur la disparition de Burdisso qui lui permet de se rapprocher de la figure paternelle –, il conclut : « me pareció que lo que mi padre había querido enseñarme en aquella ocasión, [...] era como sobrevivir, y me pregunté si ésa no había sido la única cosa que había procurado enseñarme a lo largo de los años » (Pron 191). Les savoirs que le père souhaite transmettre à son fils (savoir s'orienter dans la nature, savoir escalader une falaise, savoir se camoufler, trouver une cachette, savoir se déplacer sans être vu dans la forêt, etc.) et qu'il lui enseigne lors de leurs sorties à la campagne ou à la montagne ne peuvent cependant pas être qualifiés de transmission réussie. En effet, pour qu'il y ait transmission, il faut un émetteur et un récepteur : or, dans le cas présent, si le père transmet des savoirs à son fils, celui-ci ne les reçoit pas. Au contraire, il les rejette qualifiant cette transmission de « absurdo juego de guerrilleros en el que me vi involucrado sin quererlo » (Pron 191). Néanmoins, s'il refuse cette transmission, il la fait tout de même apparaître dans le récit de son histoire familiale, ce qui révèle que cette transmission n'est pas totalement évincée.

Il est donc nécessaire que le récepteur soit disposé à entendre le message transmis pour qu'il y ait une transmission réussie et que celle-ci puisse être considérée comme un héritage (du moins conscient). Être conscient de l'héritage reçu n'est pas anodin car, comme le rappelle Dominique Viart, il existe un lien étroit entre la transmission familiale de quelque chose et l'inscription de soi dans une Histoire car « mon identité [...] dépend de ce que je reçois d'autrui » (« Filiations » 123). Et on le constate, dans le roman de Pron, dans lequel le protagoniste reprend possession de sa vie et de lui-même une fois le lien recréé avec sa famille et en particulier avec ses parents. Une anecdote que raconte par deux fois le narrateur nous semble illustrer cette évolution du personnage quant à sa gestion de l'héritage familial. Plus qu'une anecdote, il s'agit, à notre sens, d'une métaphore de la trajectoire de l'histoire familiale. Elle est racontée au tout début du roman (Pron 17-18) et est répétée mot pour mot à la fin :

Algo nos había sucedido a mis padres y a mí y a mis hermanos y había hecho que yo jamás supiera qué era una casa y qué era una familia incluso cuando todo parecía indicar que había tenido ambas cosas. Alguna vez mis padres y yo habíamos tenido un accidente del que hasta entonces yo no había podido o no había querido recordar nada: algo se había cruzado en nuestro camino y nuestro coche había dado un par de vueltas y se había salido de la carretera, y nosotros estábamos ahora deambulando por los campos con la mente en blanco, y lo único que nos unía era ese antecedente común. A nuestras espaldas había un coche volcado en la cuneta de un camino rural

y manchas de sangre en los asientos y en los pastos y en nuestras ropas, pero ninguno de nosotros quería darse la vuelta y mirar a sus espaldas. (Pron 180)

L'image de l'accident de voiture dont tous les membres de la famille sortent blessés agit ici comme une métaphore de la violence du choc subi par la famille pendant la dictature. Certes, aucun membre de la famille n'est mort mais tous ont subi les conséquences de ce choc et cette violence est désormais ce qui les unit dans la douleur et le refus d'affronter le trauma (personne ne se retourne pour constater l'accident). Cela a pour conséquence que les membres de la famille sont comme sidérés et se retrouvent à déambuler, à errer « con la mente en blanco », incapables de penser donc. Lors de la première mention de cette histoire, le narrateur dit qu'il a tenté à plusieurs reprises de comprendre quel était ce drame qui avait frappé sa famille mais il est alors trop loin des événements – à la fois psychiquement à cause des nombreux médicaments qu'il prend et géographiquement car il est en Allemagne – pour pouvoir les comprendre et s'était résigné à les subir. Il file la métaphore en comparant ses séquelles à des blessures physiques : « como quien acepta las mutilaciones que le ha infligido un accidente automovilístico del que nada recuerda » (Pron 17). Toutefois, à la fin du roman, quand il répète cette histoire c'est pour la conclure sur une note d'espoir : si au moment de l'accident, personne ne s'est retourné, n'a voulu parler de ce qui était arrivé, maintenant la situation a changé et le protagoniste-narrateur est prêt à entreprendre cette démarche : « pero eso era lo que teníamos que hacer y lo que yo procuraba hacer en ese momento, sosteniendo la mano de mi padre en un hospital de provincias » (Pron 180). Cette nouvelle démarche va de pair avec un lien renoué entre les membres de la famille comme le matérialise le contact physique entre le fils et le père : ils ne marchent plus les uns à côté des autres, dans le silence et la peur, mais vont s'appuyer les uns sur les autres pour reprendre le chemin du passé et s'y confronter ensemble.

Dans le roman de Matías Néspolo, il n'y a pas non plus de discussion possible entre Roberto et son père qui ne fait que ressasser ses vieilles histoires et faillit donc à son devoir de transmission. Néanmoins, il peut compter sur le personnage de Movie, une figure paternelle de remplacement, avec qui il aime passer du temps et discuter longuement. C'est d'ailleurs grâce à lui qu'il part à Salta sur les traces de sa mère. En effet, contrairement au protagoniste de *El espíritu*, Roberto ne peut pas compter sur sa mère pour suppléer le père défaillant puisque celle-ci a disparu et, comme nous l'avons vu, le protagoniste, malgré ses recherches, ne la retrouvera pas. Le seul membre de sa famille qui jouera son rôle de transmetteur de l'histoire familiale est Carmen, la cousine germaine de sa mère. C'est elle qui l'a élevé et a donc joué le rôle maternel en l'absence de la mère biologique. En plus de lui expliquer le rôle qu'elle a joué et les raisons qui l'ont poussée à le faire, elle lui donne une photo de sa mère ainsi qu'un papier avec son adresse et son numéro de téléphone à Resistencia.

Comme dans le roman de Patricio Pron, la première chose que remarque le narrateur est l'usure de la photo à cause du temps : « Y mirando a cada rato esa foto con los colores velados por el paso del tiempo. Como si tuviera que descifrar algo en esa instantánea de Inés, bastante joven, junto a su tía. En la comisura amarga de lo que simulaba una sonrisa. En la mirada sin brillo » (Néspolo 248). Là encore, l'image photographique semble évoquer la mort : les couleurs ont passé et le regard est éteint, inexpressif. Cet instantané de vie ne fait que rappeler au narrateur que la personne représentée sur cette photographie n'existe plus depuis longtemps. Et pourtant, il ne peut s'empêcher de la regarder encore et encore, d'essayer de la déchiffrer, saisi par ce sourire qui lui semble faux et qui agit ici comme un *punctum* interpellant son observateur. Finalement, après un séjour de presque deux mois chez Carmen – il se dit comme paralysé, incapable de se décider à agir – il ne se rend pas à l'adresse qu'elle lui a indiqué préférant poursuivre sa route vers le nord plutôt que de revenir en arrière, quitter le pays plutôt que d'y rester, s'éloigner de sa famille plutôt que de s'en rapprocher. Contrairement au protagoniste de *El espíritu*, Roberto ne renoue pas avec les membres de sa famille mais s'en sépare les uns après les autres.

L'expression « liens de famille »<sup>196</sup> qu'utilisent Ana Amado et Nora Domínguez en titre de leur ouvrage souligne cet aspect paradoxal du lien dans le cadre familial qui obéit à un « double mecanismo de enlace y separación, de atadura y corte, de identidad y diferencia que funda lo familiar en tanto proceso y a partir del cual se puede leer el orden político, social y cultural de la Argentina contemporánea » (14). Ce sont ces liens qui permettent au personnage de Verónica de reconstituer le puzzle de l'histoire familiale intimement liée à l'histoire familiale de Roberto et intime de Movie, toutes deux liées à l'histoire argentine. Le rituel quotidien instauré entre les deux femmes autour d'une tasse de thé exprime le lien renoué entre la mère et la fille. Il est l'occasion de discussions intimes pendant lesquelles la mère va enfin pouvoir transmettre son histoire à sa fille car les conditions d'une transmission réussie sont réunies : l'espace-temps ainsi créé permet la libération de la parole maternelle et l'écoute attentive de Verónica. Il y a un avant et un après cet événement : « Nada volverá a ser como antes de que pusiéramos en marcha nuestra ceremonia, sobreviva o no el ritual, no solo porque en pocos meses hemos estrechado al fin un fuerte lazo entre ambas, sino porque además he comenzado a conocer y a comprender a una mujer llamada Julia que en realidad desconocía en todas sus facetas, excepto en el rol de madre » (Néspolo 140).

Le protagoniste de *Los topos* ne peut avoir de discussions ni avec son père ni avec sa mère, les deux ayant disparus pendant la dictature. La chaîne traditionnelle de transmission de

---

<sup>196</sup> Cette expression est inspirée par le recueil de nouvelles éponyme, publié en 1960, par l'autrice brésilienne Clarice Lispector (1920-1977).

la mémoire familiale a donc été brutalement rompue par les circonstances politiques du pays. Il est élevé par ses grands-parents maternels qui se substituent alors aux parents dans tous leurs rôles y compris celui de la transmission de l'histoire familiale. Néanmoins, celle-ci est partielle car s'ils lui parlent de leur fille (le protagoniste dit avoir toujours su beaucoup de choses sur elle), le père reste un inconnu pour l'enfant. Tout ce qu'il reçoit de leur part est une photo pour lui permettre d'identifier son père et les insultes que ses grands-parents utilisent pour le désigner car ils le jugent responsable de la mort de leur fille :

En realidad, era imposible saber algo de papá, en casa nunca habían hablado y, si lo hacían, era para ejercitar o perfeccionar insultos. [...] Cuando una vez pregunté si había fotos de él me mostraron unas de mamá. [...] ¿Y papá? pregunté. Tu papá es éste, dijo mi abuelo. En una de las imágenes, la amiga de mamá abrazaba a un joven de pelo engominado, anteojos para el sol, cigarrillo en la boca y campera negra de cuero. (Bruzzone 132-133)

Face au silence ou à l'animosité de ses grands-parents à l'égard de son père, le protagoniste enfant réclame des photographies comme des preuves de son existence. On remarque, tout d'abord, qu'il ne s'agit pas de photos de famille comme on aurait pu s'y attendre, mais de souvenirs de vacances de la mère du protagoniste avec une amie. Sur l'une de leurs photos de vacances apparaît le père, au bras d'une autre femme que sa mère : le protagoniste n'a aucune représentation visuelle de ses parents en tant que couple, que famille. Et de fait il ne les envisage jamais que séparément tout au long du récit. Sur la photo, le père apparaît jeune, coiffé et habillé à la mode de l'époque. Il n'est pas fait mention de l'usure des photographies, au contraire le narrateur mentionne les différentes couleurs des paysages ainsi que la brillance du soleil et les reflets de la lumière. Elles paraissent tellement belles au protagoniste que ce qu'elles représentent en devient presque irréel : il dit de ces images qu'elles sont les photos d'un rêve.

La photographie sur laquelle apparaît son père n'échappe pas à cette déréalisation : le narrateur se fait la réflexion qu'avec un changement de décor, elle pourrait passer pour l'affiche d'un film des années 70. Cet homme identifié comme étant son père est si loin de lui que ce pourrait aussi bien être un acteur hollywoodien. En plus de cette transmission consciente de la part des deux grands-parents, il y en a une accidentelle et une délirante. Enfant, le protagoniste surprend plusieurs fois ses grands-parents qui vont au fond du jardin pour discuter sans que leur petit-fils ne les entende. Or, celui-ci joue à se cacher au milieu des plants de citrouille et écoute les conversations privées de ses grands-parents. Il surprend donc certaines informations qu'il ne devrait pas savoir ou des disputes au sujet d'une théorie de la grand-mère : sa mère aurait eu un deuxième enfant pendant le temps de sa captivité à l'ESMA. Nous l'avons vu cette obsession de la grand-mère deviendra celle du protagoniste une fois celle-ci décédée comme s'il devait reprendre le flambeau de cette quête impossible.



Un autre membre de la famille joue le rôle de transmetteur de mémoire pour le protagoniste, il s'agit de son oncle paternel, Mario, que ses grands-parents apprécient (contrairement à son frère) et espèrent qu'il pourra jouer le rôle de figure paternelle pour leur petit-fils (Bruzzone 136). Mais il s'agit là d'une transmission ratée car le protagoniste, malgré les avertissements de son oncle, n'écoute qu'à moitié ce qu'il lui dit et n'en retient aucune information : « también me habló de su madre, de papá y de algunos asuntos familiares que yo tenía que saber – decía así : “estos lo tenés que saber, pibito”, mientras me frotaba la cabeza con la palma de la mano – pero que apenas los decía yo me los olvidaba, porque era obvio que esa familia era tan lejana que hasta podía decirse que no era mi familia » (Bruzzone 135). Les liens avec sa famille paternelle sont tellement ténus – ils se résument à des rencontres occasionnelles avec son oncle avec qui, une fois, il rend visite à sa grand-mère sénile – que le protagoniste, malgré son jeune âge, a conscience que cette partie de la famille lui est étrangère. Face à ces transmissions incomplètes, ratées ou peu fiables, le protagoniste, une fois adulte et se retrouvant seul après le décès des différents membres de la famille, ressent le besoin impérieux de retourner sur les lieux de son enfance, la maison familiale, comme pour renouer avec le passé et l'histoire familiale : « volver allá iba a significar la recuperación de muchas cosas, algo fundamental para seguir avanzando. Un paso hacia atrás que permitiera dar muchos hacia adelante » (Bruzzone 39). Josefina Ludmer analyse cette tendance des protagonistes des fictions argentines de revenir à ce qui les précède comme l'une des modalités dominantes de penser, d'imaginer et de symboliser dans son pays : « las diferentes temporalidades del pasado, y sus sujetos, se acumulan en un presente cuya única dirección es hacia atrás, hacia la fundación » (Ludmer 109). Qui dit fondation dit origine : or ce qui représente l'origine pour les protagonistes des romans des enfants de la dictature, c'est la famille et la maison d'enfance.

Ce retour à la maison familiale de la part de protagonistes en quête de réponses concernant la mémoire familiale est un motif récurrent sur lequel nous reviendrons (cf. 3.2.2.) et qu'effectue le protagoniste de *Formas de volver a casa*, titre évocateur du roman de Zambra. Toutefois, ce n'est pas au sein de la cellule familiale qu'il obtiendra des informations lui permettant de mieux comprendre certains éléments de son passé. Dans son cas, la transmission se fait en dehors de la famille, ce sont d'autres liens qui vont entrer en jeu : les liens de l'amitié et de l'amour. Les retrouvailles avec le personnage de Claudia vont déboucher sur une relation de courte durée pendant laquelle la jeune femme va lui raconter son histoire familiale qui est en partie liée à celle du protagoniste puisqu'enfant, elle lui avait demandé d'espionner son père (sans lui révéler qui il était vraiment). La connaissance de l'histoire familiale de Claudia lui permet d'accéder à une mémoire différente de celle de sa famille et, d'une certaine façon, de l'inclure à travers un lien affectif dans cette histoire tragique du Chili, lui, l'enfant d'une famille

sans morts (Zambra 105) qui s'est toujours senti à part. D'ailleurs, il a conscience que cette histoire qui n'est pas la sienne lui appartient en partie en ce qu'elle appartient à l'histoire de leur pays et ainsi : « aunque queramos contar historias ajenas terminamos siempre contando la historia propia » (Zambra 105). La première fois que Claudia parle de son histoire familiale au protagoniste, celui-ci la compare à une photographie un court instant pendant lequel il ne voit plus ses lèvres à cause de l'ombre des arbres. Cette ressemblance avec une photo le terrifie car elle est synonyme de mort : « Siento que me habla una foto. [...] Pero mueve las manos y la vida regresa a su cuerpo. No está muerta, pienso » (Zambra 97). Quand l'image s'anime, la vie revient et cette histoire du passé à laquelle il accède, lui est transmise par une personne bien vivante, du présent, une héritière comme lui qui s'est transformée en passeuse de mémoire qui « experimentaba la necesidad imperiosa de hablar » (Zambra 100).

On trouve un personnage qui joue un rôle similaire pour Lucía, la protagoniste de *Cercada* : il s'agit de Ramiro qui lui raconte l'histoire de sa famille et, en particulier, de son père assassiné pendant la dictature pour ses activités de syndicaliste (Meruane 71-74). Encore davantage que pour le protagoniste de *Formas*, la découverte de l'histoire familiale de Ramiro est une découverte pour Lucía. En effet, celle-ci a grandi dans une famille de militaires partisane du régime de Pinochet contrairement au protagoniste de *Formas* qui montre une conscience politique de gauche et une empathie pour les victimes du terrorisme d'Etat. Cependant, elle découvrira – et le lecteur avec elle – que l'histoire familiale de Ramiro n'est pas étrangère à la sienne puisque c'est son père qui est responsable de l'assassinat du syndicaliste. Leurs histoires sont donc radicalement différentes mais aussi intimement liées.

La transmission dans la famille de Lucía est à la charge de la grand-mère – le père semble absent et/ou distant et la mère a disparu – mais ne concerne que certains aspects de l'histoire familiale, une forme de version censurée et très traditionnelle, basée sur le respect de la famille, de la patrie et de la religion : « Ella había recibido una educación llena de normas que intentaba transmitirme : los modales correctos en la mesa y en el vestir, y un rosario matinal. A veces te invitaba a tomar el té en su pieza decorada con cruces y fotografías en blanco y negro de sus antepasados, y te hablaba del abuelo, y de tu padre cuando era niño. Insistía en la importancia de la familia y del decoro... » (Meruane 27). On remarque l'utilisation du verbe « intentar » : la grand-mère a essayé d'éduquer sa petite-fille comme a elle-même été éduquée et comme elle a sans doute éduqué son fils mais la transmission des valeurs familiales n'est pas complètement réussie. Comme le rappellent Amado et Domínguez : « aunque en apariencia anacrónicos, los relatos familiares -sociales y también representacionales- parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras, e incluso revelar en su enunciado el germen de la resistencia o los dilemas del cambio » (15-16). En effet,

la jeune Lucía semble peu sensible aux leçons de vie de sa grand-mère qu'elle qualifie de « ronroneo adormecedor » (Meruane 27). Dans une forme de résistance passive, elle l'écoute patiemment mais distraitement dans le seul but d'accéder à ce qu'elle nomme les trésors du grenier. Parmi ces trésors, celui qui fascine la jeune fille ce sont les livres : « varios manuscritos de las novelas policiales que escribía el hermano de tu abuela, y libros: por todas partes tomos en perfectas condiciones revueltos con cuadernos deshilados. En su juventud, y también después, tu abuela solía desarmar los empastes para llevarse solo el pedazo que estaba leyendo » (Meruane 27).

A la mort de sa grand-mère, c'est la seule chose qu'elle va récupérer, qu'elle va revendiquer comme étant son héritage – délaissant les robes, les bijoux ou les photos de famille. Selon Amaro Castro, il faut y voir une prise de position de la protagoniste, qui choisit l'héritage littéraire face à l'héritage militaire de la famille alors même que c'est celui que l'on a le moins essayé de lui transmettre : « la alusión a un lejano pariente escritor y esos cuadernillos deshilachados son la dudosa herencia de Lucía, o la herencia que ella ha decidido que debe prevalecer por sobre la proximidad al mundo de las armas » (Amaro Castro « La memoria » 235). La jeune femme, dans le déni de la mort de sa grand-mère, refuse d'assister à ses funérailles et décide de rassembler tous les livres en bon état pour les revendre en échange d'un livre qu'elle souhaite s'offrir, une façon pour elle de faire vivre son héritage : « es la herencia en vida » (Meruane 28). Elle choisit de faire vivre l'héritage littéraire devenant elle-même journaliste et se détourne de l'héritage militaire de sa famille qui pourtant la poursuivra puisque les frères Hernández se serviront d'elle pour atteindre leur cible, le commandant Camus.

Enfin, dans *Space Invaders* seulement la dernière partie « Game Over » est temporellement située pendant la post-dictature. Cette partie très courte n'offre pas de dialogue entre la génération des parents et celle des enfants comme si le lien entre les générations était brisé (il n'est fait aucune mention d'un personnage de la génération des parents dans ces trois chapitres). De plus, dans les parties situées pendant la dictature et focalisées sur les enfants, les protagonistes ne semblent que très peu parler avec leurs parents dont les voix n'interviennent jamais dans le récit. Les rares interventions d'adultes sont toujours médiées par un narrateur (presque toujours identifiable comme l'un des enfants) qui rapporte leurs propos. Dans ce roman totalement centré sur les voix des héritiers (enfants puis adultes), on constate que la famille ne semble pas être le lieu où trouver des réponses et on ne peut donc pas, à proprement parler, de transmission intergénérationnelle de la mémoire familiale dans le roman de Nona Fernández.

Les romans des enfants de la dictature s'organisent, dans leur grande majorité, autour de la famille : leurs personnages la questionnent, ils y reviennent pour obtenir des réponses

quant à leur histoire familiale – et partant sur leur histoire nationale – et ainsi tenter de l’intégrer à leur identité d’héritier. Cela nous amène à nous interroger sur la famille en tant que groupe qui relie le privé-subjectif et le public-politique ce qui en fait un lieu instable. En effet, la famille est à la fois un espace privé et une partie intégrante de la société. Ainsi, les différents membres de la famille interagissent à l’intérieur du cercle intime mais aussi avec des cercles extérieurs qui font partie de l’espace public, donc politique. Longtemps, les émotions ont été relégués dans l’espace privé quand l’espace public devait être celui de la raison, de la pensée. Mais, nous l’avons vu, on a assisté dans nos sociétés depuis les années 80 à un retour du sujet et avec lui de ses émotions auxquelles on va prêter de plus en plus d’attention. On a vu apparaître un nouveau tournant, ou plus précisément, un renforcement du tournant subjectif qui est nommé « tournant affectif ». Leonor Arfuch dit à ce sujet : « no me resulta del todo novedoso el « giro afectivo » y la creciente atención a las emociones como fuente privilegiada de verdad sobre el sujeto, encuentro más bien una acentuación de tendencias ya existentes y otras, con diversos fundamentos, que adquieren mayor actualidad » (*La vida* 21). Les neurosciences se sont bien sûr intéressées aux émotions et à leur impact sur le sujet en tant qu’individu et membre d’une société<sup>197</sup> mais trop souvent ces théories séparent l’aspect émotionnel de l’aspect cognitif. Or il semble difficile de croire que les réactions émotionnelles sont purement corporelles, ce qui nous amène à penser, à la suite d’Arfuch que « no hay oposición entre discurso y afecto o emociones, en tanto el lenguaje es también el lugar del afecto aunque por cierto no excluyente » (*La vida* 27). En effet, si l’on considère que le langage est performatif et ne fait pas qu’exprimer des états du monde, alors discours et affect ne s’excluent pas mais au contraire sont co-constitutifs. Il devient donc pertinent d’interroger l’apport des émotions dans notre compréhension du monde qui nous entoure et que nous exprimons via le langage.

Comme nous avons pu le voir dans le chapitre précédent, les personnages des romans de notre corpus sont régis par leurs émotions et leurs affects ce qui les conduit à souffrir d’une grande instabilité. Mais s’il est un âge où les affects ont une place encore plus importante dans la perception du monde, c’est bien l’enfance. C’est pourquoi, nous allons nous intéresser aux personnages enfants de nos romans mais aussi aux souvenirs d’enfance que les protagonistes se remémorent à l’occasion de leur recherche de l’histoire familiale. Faire appel aux souvenirs d’enfance c’est réactiver la subjectivité de l’enfant que l’on n’est plus et c’est reconstituer un passé à partir des affects et des sentiments dont ont souvent hérités les protagonistes adultes. Patricia Espinosa remarque qu’au Chili il y a une production importante de récits sur l’enfance qu’elle interprète comme « una tendencia hacia lo retro, a recuperar la infancia en dictadura ».

---

<sup>197</sup> Nous renvoyons le lecteur à la synthèse que fait Leonor Arfuch des différentes théories neuroscientifiques dans *La vida narrada* aux pages 21 à 25.

Elle signale que l'intérêt de ces narrations est le point de départ de ce retour dans le passé : il ne s'agit plus de parler depuis la position de celui qui a été protagoniste de cette période mais depuis la position de l'enfant, de l'héritier.

### 3.1.2. La voix des enfants

En introduction de son ouvrage *Hablan los hijos* sur la figure de l'enfant dans la production littéraire latino-américaine, Andrea Jęftanovic rappelle que, depuis les travaux de Sigmund Freud, Mélanie Klein, Jean Piaget et Erik Erikson, il est communément admis que l'enfant possède une structure mentale et des processus psychiques différents de ceux de l'adulte (22-23). Cette différence en a fait dans nos sociétés occidentales contemporaines une figure sacrée de l'ordre social : « una figura que se mima, que se cuida, que “no se toca” (violencia física y sexual) y para la que se dirigen los mayores esfuerzos nacionales (escuela, salud) e individuales (afecto, tiempo, dinero) » (Jęftanovic 22-23). Cette attention pour les enfants que ce soit dans le cadre privé ou politique n'a pas toujours été une réalité et est même récente (fin XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle) puisque les enfants ont longtemps été utilisés comme main d'œuvre. Paradoxalement, l'enfant est aussi un sujet exclu de la société du fait de sa condition de mineur : il est sous l'autorité des adultes et ne prend part à aucune décision. C'est pourquoi, « la infancia no es solo una realidad biológica, sino también una construcción socio-cultural que ha variado de acuerdo con un sistema ideológico, económico y político » (Jęftanovic 23). Marianne Hirsch va dans ce sens quand elle affirme que, d'un point de vue culturel, la figure de l'enfant, à notre époque, n'est rien d'autre que la construction d'un adulte (218).

L'espace de la famille et, en particulier, celui de la maison familiale, deviennent « un espacio alegórico, donde se cruzan la dinámica individual, social y nacional » (Jęftanovic 15). Si, comme nous l'avons vu, la famille occupe une place importante dans de nombreux romans des enfants de la dictature, ce sont ses membres, à première vue les plus insignifiants, les moins légitimes, qui vont être mis sur le devant de la scène en devenant les narrateurs ou les personnages principaux. Dans ces romans, ceux qui étaient considérés comme des personnages secondaires<sup>198</sup> et qui, par conséquent, n'étaient pas écoutés, prennent la parole, offrant ainsi :

---

<sup>198</sup> Nous empruntons cette expression à Alejandro Zambra qui l'utilise en titre de la première partie de son roman *Formas* « Personajes secundarios ». On trouve un antécédent de cette expression dans le titre du film de Pachi Bustos et Jorge Leiva (qui appartiennent tous deux à la génération des enfants de la dictature), *Actores secundarios* (2004). Ce film documentaire s'intéresse au mouvement des élèves du secondaire qui s'opposait au régime de Pinochet en partant de la récréation d'une occupation de 1985 par des lycéens en 2003 en tant que performance artistique qui a conduit à leur expulsion de l'établissement scolaire et provoqué une polémique.

« una mirada y perspectiva alternativa y a la vez marginal hacia los macroeventos históricos de un país, ya que no es tomado en serio por el mundo adulto » (Roos 340). A l'exception du livre d'Hugo Paradero *¿Cómo es un recuerdo?*<sup>199</sup> (publié seulement en 2007 alors que son auteur a recueilli les témoignages des enfants argentins dès 1983), il n'est pas fait mention de témoignages d'enfants au moment des transitions démocratiques. En effet, leurs témoignages n'ont pas été recueillis car la parole des enfants n'est pas jugée très fiable (on considère généralement qu'ils ne comprenaient pas vraiment ce qu'ils avaient pu voir, entendre ou vivre) et, sauf exceptions,<sup>200</sup> ils n'ont pas été les victimes directes des systèmes répressifs. N'étant pas les acteurs principaux de l'événement historique qui venait de se dérouler, leurs voix n'étaient pas considérées mais, maintenant qu'ils sont adultes, ils peuvent s'exprimer. C'est ce que constate Franken Osorio au sujet des enfants de la dictature chilienne : « se supone que los niños de los 80 no podían hablar ni actuar políticamente porque justamente eran “demasiado niños”, pero sí pueden hablar, en el presente posdictatorial, en el espacio de la literatura y sí se puede recordar en y desde la infancia como perspectiva y contexto » (205). La prise de parole publique des enfants de la dictature a commencé en Argentine en 1995 avec la création de l'association H.I.J.O.S.. En 1997, le poète Juan Gelmán et sa femme, la psychanalyste Mara La Madrid, publient *Ni el flaco perdón de Dios*, un recueil de témoignages dans lequel ils donnent la parole à ceux qui étaient enfants pendant la dictature (interrogés à l'âge adulte), mais aussi à des personnes de la génération des parents (la politologue et ex détenue de l'ESMA, Pilar Calveiro ; l'activiste et première témoin lors du procès aux Juntas, Adriana Calvo ; le journaliste et historien Rogelio García Lupo, entre autres) et des grands-parents (comme Hebe de Bonafini et Nora Cortiñas, co-fondatrices de Madres de Plaza de Mayo ou Estela de Carlotto, présidente de Abuelas de Plaza de Mayo). C'est ainsi un chœur de voix de différentes générations que constitue cet ouvrage publié à l'occasion des vingt ans du coup d'état.

Peu à peu, les enfants de la dictature vont prendre la parole directement et leur présence ne va faire que s'accroître, en Argentine comme au Chili, s'imposant peu à peu dans l'espace littéraire et cinématographique, jusqu'à devenir particulièrement prégnante en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Les personnages de nos romans, adultes, – et à travers eux les auteurs – vont faire montre d'une volonté de témoigner de leur expérience revendiquant leur légitimité en tant qu'héritiers et témoins d'une époque. Le portrait qu'ils brossent n'est pas seulement celui d'un destin individuel mais le reflet d'une époque et d'une histoire partagée par beaucoup d'autres enfants

---

<sup>199</sup> Pour en savoir plus sur cette publication voir Leonor Arfuch, *La vida narrada*, p. 97-100.

<sup>200</sup> Nous pensons aux enfants torturés pour faire parler leurs parents militants dont certains témoignages parlent (cf. Calveiro) ou aux enfants témoins de l'enlèvement de leurs parents. A cette occasion, ils étaient parfois enlevés également et volés à leurs parents pour être placés dans des familles ayant l'approbation des militaires, soit confiés à d'autres membres de la famille (Kaufman 90).

de leur génération. En effet, ils sont dépositaires d'une double mémoire (Basile 40) : ils portent en eux leurs souvenirs d'enfance (témoins de leurs vies d'enfants et de celles des adultes qui les entourent) et les souvenirs de leurs proches dont ils ont hérité et qui ont contribué à façonner leur propre mémoire. Cette double expérience spécifique à la génération des enfants de la dictature crée une relation complexe et en tension avec le passé, une sorte de « passé actuel » (Koselleck 311) qui les incite à prendre la parole. La revendication de leur position légitime de témoin peut passer par le récit d'enfance comme le suggère Mariela Peller dans son analyse des romans de Laura Alcoba, Raquel Robles et Angela Urondo Raboy – trois autrices de la génération des enfants (et filles de militants exilés ou assassinés) – :

Voces infantiles que [...] tienen efectos paródicos que reformulan los relatos previos, conformando discursos que incomodan porque contienen reclamos por haber sufrido en carne propia los resultados de las elecciones de otros (los padres, los políticos, las FFAA, la sociedad). Si bien han sido protagonistas involuntarias de la violencia de los setenta han formado parte de esa escena y han sufrido sus consecuencias. Y en ese sentido – esto es lo que nos vienen a decir con sus relatos de infancia – conservan la autoridad de quienes lo han vivido. (« La historia » 132-133)

Les événements vécus pendant leur enfance ont été intégrés dans leur parcours vital, de façon incomplète ou fragmentaire car ils n'étaient souvent que des témoins indirects des événements. Mais leur présence au moment des faits leur a permis d'avoir accès, même involontairement, à une multitude d'informations via leurs familles, l'école, la télévision, les journaux. Ce point de vue de l'enfant sur le passé récent agit comme un révélateur des liens qui se sont créés entre enfance et violence politique pendant la dictature. Ce potentiel du regard enfantin qui décentre la perception du passé récent et fait émerger de nouveaux discours explique la présence récurrente de narrateurs ou de personnages enfantins dans les romans des enfants de la dictature. Ces récits manipulent une supposée ignorance en feignant l'ingénuité propre à l'enfance. L'utilisation de ce procédé suppose la création d'un pacte de lecture auquel souscrit le lecteur en acceptant d'oublier temporairement que l'auteur est un adulte (Peller « Experiencias » 7). Ce simulacre de la voix de l'enfance devient une opportunité pour réélaborer le passé depuis le présent (Basile 35) comme si les protagonistes adultes avaient besoin de cet artifice pour resignifier cette expérience. L'autrice argentine Raquel Robles qui a recours à ce procédé dans son roman autofictionnel *Pequeños combatientes* (2013) affirme qu'il est un moyen efficace d'entendre la voix des héritiers : « Por supuesto que es un juego entre el lector y el escritor porque ninguna niña puede escribir o describir de esa manera pero a mí me parece que ese juego entre el lector y el escritor, que sabe que los niños no escriben, que escriben

los adultos poniéndose en los zapatos de los niños, nos puede ayudar a decir lo que los niños no pudieron decir en ese momento ».<sup>201</sup>

Cette stratégie narrative joue avec la perception de l'enfant qui domine dans notre culture, c'est-à-dire l'enfant comme incarnation de l'innocence et de la vulnérabilité. Néanmoins, on associe également la connaissance à l'enfant comme c'est le cas dans le conte d'Andersen « Les habits neufs de l'empereur » où celui-ci est le seul à dire les choses telles qu'elles sont (le roi est nu). Cette parole porteuse de vérité de l'enfant est souvent exprimée par ce proverbe populaire : « La vérité sort de la bouche des enfants ». Ainsi, l'enfant, pas encore formaté et contraint par les normes sociales, ferait preuve de lucidité sur le monde qui l'entoure. Mais rappelons que, quelque soit la caractéristique que l'on attribue à l'enfance, c'est toujours l'adulte qui écrit et fait parler l'enfant dans ses récits et c'est donc lui qui projette ses conceptions : « menos individualizados, menos caracterizados por las particularidades de la identidad, los niños dan pie, además, a múltiples proyecciones, y se prestan a la universalización » (Hirsch 219).

Dans les récits de notre corpus qui mettent en scène des personnages enfants pendant la dictature, on retrouve deux thématiques récurrentes : d'une part, la difficulté pour les enfants de comprendre le monde qui les entoure et la conscience qu'ils peuvent avoir de leur incompréhension de l'univers des adultes, et d'autre part, le motif du jeu dont les usages varient selon les récits.

Si, à l'époque, ils n'étaient pas en mesure de comprendre toutes les informations qui leur parvenaient – ce qui est propre de celui qui vit une époque sans s'en considérer protagoniste comme le rappelle le philosophe Sergio Rojas – ils se souviennent d'avoir été là quand les choses ont eu lieu. Et c'est justement ce qui nous semble intéressant dans les narrations des enfants de la dictature : comment la fiction met en scène le décalage entre le vécu d'un enfant et le seuil d'une compréhension adulte. Cela se manifeste souvent par une expression de l'incompréhension qui frappe les enfants face au monde brutal et complexe des adultes car « la realidad de la dictadura es el mundo adulto » (Rojas « Profunda » 250). De fait, la difficulté à comprendre tout ce qui est lié au monde des adultes apparaît de façon récurrente dans les souvenirs des enfants de la dictature, narrateurs et/ou personnages de romans. On observe une situation similaire dans *Formas* quand le protagoniste se souvient de ce qu'il a ressenti face à la situation de son nouveau voisin, celui qu'il devra surveiller pour le compte de Claudia. Il est

---

<sup>201</sup> Osvaldo Quiroga, « Entrevista a Laura Alcoba » dans le programme *El refugio por la vuelta*, diffusée sur Radio Provincia le mercredi 24 avril 2013. L'audio est disponible sur : <https://www.amprovincia.com.ar/noticias/14083-pequenos-combatientes-la-mirada-de-una-nina-sobre-los-70>



choqué et attristé par la solitude de cet homme auquel, spontanément, il a envie de venir en aide mais il constate rapidement que ce n'est pas le cas des adultes :

entendí, con sorpresa, que a mis padres no les interesaba ayudar a Raúl, que no creían que fuera necesario, que incluso sentían una cierta reticencia por ese hombre delgado y silencioso. Éramos vecinos, compartíamos un muro y una hilera de ligustrinas, pero nos separaba una distancia enorme. En la villa se decía que Raúl era democratacristiano y eso me parecía interesante. Es difícil explicar ahora por qué a un niño de nueve años podía entonces parecerle interesante que alguien fuera democratacristiano. Tal vez creía que había alguna conexión entre el hecho de ser democratacristiano y la situación triste de vivir solo. (Zambra 17-18)

Les adultes n'apportent pas d'explication claire à l'enfant mais celui-ci ressent bien la méfiance du voisinage à son encontre qui provoque, malgré la proximité spatiale (il insiste sur cet aspect en mentionnant le mur et la haie partagés), une distance énorme, infranchissable. La seule explication rationnelle que trouve alors l'enfant est que cette solitude du personnage et cette défiance des autres sont dues à sa condition de chrétien démocrate, ainsi que le désignent les voisins. Le protagoniste enfant ne comprend évidemment pas ce que cela signifie mais il fait le lien entre ce que disent les adultes à propos de Raúl et comment ils se comportent avec lui. Il a ressenti le rejet de la communauté de la *villa* envers cet étranger, cette personne différente qui vit seule, sans famille et qui ne cherche pas à s'intégrer à la communauté.

Les enfants n'intègrent pas ce rejet dans une compréhension globale puisqu'ils méconnaissent la situation politique de leurs pays mais ces souvenirs permettent de révéler leur capacité à percevoir les événements malgré les non-dits et les silences des adultes. Or, « uno de los aprendizajes importantes de la infancia es comprender la extraña y arbitraria relación lingüística entre el significante y el significado, y que ese significado discursivo es absolutamente subjetivo, y muchas veces, prejuicioso » (Franken 68). C'est le cas, notamment, avec les mots liés à l'univers politique dont sont exclus les enfants qui sont souvent sources d'incompréhension pour les enfants. Pour le protagoniste de *Formas*, le mot communiste désigne une personne qui lit le journal car il est utilisé dans sa famille pour se moquer de son grand-père paternel :

Mi papá le dijo a mi abuelo, al final de una discusión, casi gritando, cállate tú, viejo comunista, y al principio todos guardaron silencio pero de a poco empezaron a reír. Incluso la abuela y mi mamá, y hasta uno de mis primos, que de seguro no entendía la situación, también rieron. No reían solamente sino que también repetían, en franco tono de burla: viejo comunista. (Zambra 37)

On remarque que le cousin du protagoniste feint de comprendre la situation sans doute pour intégrer, le temps d'une blague, l'univers des adultes et rit avec eux aux dépens du grand-père qui reste mutique. Les rires des uns et le silence de l'autre ne permet pas au protagoniste de

comprendre ce que signifie être un communiste. Il va donc se tourner vers un autre adulte de référence, un adulte qui est associé au savoir : le professeur. L'échange qu'il a avec son enseignant est révélateur de son ignorance et à la fois de sa condition de personnage secondaire puisqu'il a conscience qu'il ne peut pas être communiste du fait de son âge :

yo confíe en él lo suficiente como para preguntarle una mañana [...] si era muy grave ser comunista.  
Por qué me preguntas eso, me dijo. ¿Crees que yo soy comunista?  
No, le dije. Estoy seguro de que usted no es comunista.  
¿Y tú eres comunista?  
Yo soy un niño, le dije.  
Pero si tu papá fuera comunista tal vez tú también lo serías.  
No lo creo, porque mi abuelo es comunista y mi papá no.  
¿Y qué es tu papá?  
Mi papá no es nada, respondí, con seguridad.  
No es bueno que hables sobre estas cosas, me dijo después de mirarme un rato largo.  
Lo único que puedo decirte es que vivimos en un momento en que no es bueno hablar sobre estas cosas. Pero algún día podremos hablar de esto y de todo.  
Cuando termine la dictadura, le dije, como completando una frase en un control de lectura.

L'enfant ne se rend pas compte du danger et des ennuis qu'il pourrait attirer à sa famille si le professeur avait été plus zélé et moins prévenant. Celui-ci ne résout pas non plus l'énigme de la signification du mot communiste mais le met en relation avec la situation politique du pays, ce que le garçon comprend partiellement puisqu'avec sa dernière réplique il montre qu'il a compris la référence à la dictature. Mais le commentaire qui suit révèle qu'il dit cela car il a compris que c'est ce qu'il fallait dire (comme s'il donnait la bonne réponse lors d'un devoir) mais sans en comprendre réellement le sens ni la portée. Cette fois-ci, il n'est pas démasqué par son enseignant, mais quelques années plus tard, une situation similaire se produit. Le contexte est différent puisque le protagoniste a 13 ans et que la dictature est officiellement terminée. Un incident extérieur à l'établissement provoque une crise de panique d'un professeur et le protagoniste intervient pour l'aider à reprendre son calme puis, quelques jours après, prend de ses nouvelles :

Se nota que sabes lo que yo viví, me dijo, en señal de complicidad. Claro que lo sabía, todos lo sabíamos; había sido torturado y su primo era detenido desaparecido. [...] Me preguntó si militaba, le dije que no. Me preguntó por mi familia, le dije que durante la dictadura mis padres se habían mantenido al margen. El profesor me miró con curiosidad o con desprecio -me miró con curiosidad pero sentí que en su mirada había también desprecio. (Zambra 68-69)

La narration autodiégétique nous permet de comprendre, qu'encore une fois, le protagoniste n'a pas vraiment compris la situation comme s'en rend compte le lecteur dès qu'il affirme sûr de lui « claro que lo sabía » car il ne s'agit pas de savoir des faits mais de connaître une

expérience. En effet, le professeur croit que son élève a un vécu familial similaire au sien et que c'est pour cela qu'il est prévenant : on voit qu'au début de l'échange s'instaure une complicité. Mais cette complicité ne peut exister que s'il a comme base un partage d'expériences ce qui est impossible dans le cas du protagoniste puisque lui-même ne milite pas, et que ses parents sont des prototypes de personnes dépolitisées. Lorsque le professeur prend conscience de qui est réellement son interlocuteur alors la complicité se transforme en mépris – du moins c'est ainsi que le ressent le protagoniste.

On retrouve la difficulté des enfants à comprendre le contexte dans lequel ils évoluent dans *Space Invaders*, en particulier quand le protagoniste, Zúñiga et son camarade de classe, Riquelme, ont été exclus pour quelques jours de l'école. Leurs camarades s'interrogent sur les raisons de leur absence et le débat cacophonique qui s'ouvre entre eux reflète les différentes enfances qui pouvaient exister au Chili à cette époque : certains maîtrisent, ou du moins manient, un vocabulaire associé à l'univers militant tandis que d'autres sont totalement ignorants. Or, comme le rappelle Franken, « parte del aprendizaje de la vida es nombrar las cosas y establecer asociaciones a partir de lo que se ve o escucha del mundo de los adultos » (69). L'extrait qui suit nous semble illustrer la façon les pensées et les paroles des enfants sont contaminées par le contexte socio-politique dans lequel ils vivent :

Que parece que Zúñiga y Riquelme hicieron algo malo. Que parece que los pillaron en algo terrible, que por eso los suspendieron un par de días, que por eso no han venido, dice Maldonado. Que Zúñiga anda metido en política, que por eso le pasa lo que le pasa, responde Acosta. Que qué es que esté metido en política, pregunta Donoso. Que no puede ser que ande metido en política porque es muy chico, dice Maldonado. Que si puede ser porque sus papás son dirigentes y su hermano militante, responde Fuenzalida. Que qué es ser militante. Que qué es ser dirigente, pregunta Donoso. Que todos en los cursos más grandes son dirigentes o militantes. Que anda enchufándote porque no somos tan chicos, responde Bustamante. Que si somos chicos, dice Maldonado, tenemos solo doce años. Que no, que no podemos ser tan chicos para algunas cosas, responde Bustamante. Que qué es política. Que todo es política. Que de qué sirve. Que qué importa. Que por algo no se puede ser político, que por algo está prohibido por el gobierno. Que no está bien que se prohíban cosas. Que a quién le importan esas huevadas. (Fernández 43)

Remarquons tout d'abord la syntaxe particulière de cet extrait qui reproduit le langage oral des enfants avec cette anaphore du pronom relatif « que » pour chaque intervention. Cette imitation qui produit un effet de cacophonie montre l'agitation des enfants face à l'absence de leurs camarades mais aussi la confusion, l'incompréhension que provoque chez eux le monde dans lequel ils vivent. Des élèves comme Maldonado ou Donoso utilisent un vocabulaire enfantin – leurs camarades ont fait quelque chose de mal, une grosse bêtise – et ne connaissent pas le vocabulaire politique, associé au monde des adultes, utilisé par certains de leurs camarades. Ils établissent ainsi clairement, on pourrait même dire qu'ils revendiquent, leur appartenance à

l'univers des enfants donc dépolitisé. Pour eux, la politique appartient à l'univers des adultes et, en tant qu'enfants, ils ont intégré qu'ils ne sont pas en âge de savoir et de comprendre certaines choses. Néanmoins, les questions qu'ils posent à leurs camarades plus savants en la matière dénotent leur curiosité qu'ils savent ne pas pouvoir satisfaire à la maison. En effet, on voit que pour d'autres élèves, comme Bustamante, la séparation entre le monde des adultes politisé et le monde des enfants dépolitisé n'existe pas ou ne devrait pas exister comme le montre sa réaction violente face à l'ignorance d'un de ses camarades : « anda enchufándote porque no somos tan chicos » lui réplique-t-il. Il semble évident que ces différences de compréhension du monde entre les enfants viennent des différences qui existent entre leurs familles. Les opinions et les savoirs que les élèves affichent sont le reflet des opinions politiques de leur foyer familial, comme on peut le voir à la fin de la citation quand l'un d'entre eux défend la position du gouvernement tandis qu'un autre la critique et qu'un troisième n'en a rien à faire. Comme dans *Formas*, les enfants vont se tourner vers la figure du savoir qu'est le professeur pour qu'il leur explique ce que signifie « estar metido en política » mais celui-ci (par peur ? par conviction ?) refuse d'entrer dans le débat et la seule réponse qu'ils obtiendront sera le retour à la normalité du quotidien d'une salle de cours.

Choisir l'enfance c'est donc choisir une perspective (González *Figuras* 301), un regard (Franken 70), une alternative narrative définie justement par ses limites et qui entraîne, dans les romans qui y ont recours, une écriture basée sur une « “narración deficiente”, basada en esta comprensión parcial de los hechos, el manejo ilimitado del lenguaje, la precaria abstracción y racionalización » (Jeftanovic 30). Les romans de notre corpus ne sont pas à la charge d'un narrateur enfant sauf dans le cas de *Space Invaders* (pour ses trois premières parties). Dans le cas de ce roman, comme nous avons pu le voir, le récit est à la charge d'un narrateur à la première personne du pluriel qui symbolise le collectif des enfants en opposition à celui des adultes. C'est un procédé que l'on retrouve dans d'autres romans de la génération des enfants de la dictature comme dans *Pequeños combatientes* (2013) de Raquel Robles ou *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba. Dans ce roman, contrairement à celui de Robles et Fernández, le recours à cette narration plurielle en nous inclut la petite fille dans le collectif militant révélant l'articulation entre univers enfantin et militantisme (González *Figuras* 305-306). Par l'utilisation de ce pluriel, la narratrice veut montrer qu'elle fait partie du groupe des adultes militants, ce qui peut aussi s'expliquer par le fait que cette enfant partage la vie en clandestinité de sa mère et ne va pas à l'école. Elle n'a pas d'amis de son âge avec qui elle peut former un collectif contrairement aux personnages de *Space Invaders*. Dans le roman de Fernández, la narration à la première personne du pluriel nous plonge dans l'univers enfantin, dans leur façon de penser et de comprendre le monde qui les entoure, dans leurs fantasmes et leurs peurs en

supprimant la distance critique que permet l'introduction d'un narrateur adulte qui se souvient. En effet, tous les protagonistes des romans de notre corpus, et certains personnages, vont faire appel à leurs souvenirs d'enfance et nous replonger dans leur vision d'enfants, mais teintées de leur réflexion due à la distance qu'ils ont maintenant en tant qu'adultes vis-à-vis des événements.

Ce qui ressort dans la plupart des souvenirs évoqués dans les romans, c'est la naïveté dont font preuve les enfants et qui s'expliquent par leur jeune âge. Le protagoniste de *Formas* a cette réflexion lorsqu'il repense au tremblement de terre de 1985 : « sé sin embargo que durante esa noche tan lejana pensé por primera vez en la muerte. La muerte era invisible para los niños como yo, que salíamos, que corríamos sin miedo por esos pasajes de fantasía, a salvo de la historia » (Zambra 162). Le protagoniste-narrateur se rappelle parfaitement que cet événement a marqué un tournant dans sa vie puisque c'est la première fois qu'il a pensé à la mort. Et adulte, il se rend compte que c'est parce qu'il vivait dans un certain quartier, dans un certain milieu social qu'il n'avait jamais eu à y penser car ses neuf premières années de vie ont eu lieu sous la dictature mais dans un quartier à l'écart du monde, « a salvo de la historia » nous dit-il, où il est protégé, du moins jusqu'à cette catastrophe naturelle. Dans plusieurs romans, apparaît la volonté des parents de protéger les enfants de la violence environnante qui fait écho à l'expérience vécue par la plupart des auteurs comme le souligne Nona Fernández dans une interview : « Costaba entender lo que ocurría porque los adultos estaban con la cabeza en otra parte, porque nos protegían con su silencio ».<sup>202</sup>

Tous les enfants chiliens n'étaient pas aussi préservés des événements politiques que le protagoniste de *Formas* : Claudia et sa sœur Ximena, filles de militants communistes, vont subir les conséquences de la répression même si Claudia, adulte, relativise la dureté de cette expérience quand elle la raconte au protagoniste : « porque estábamos protegidas, finalmente ; porque hubo otros que sufrieron más, que sufren más » (Zambra 119). En effet, aucun membre de sa famille n'est mort mais son oncle Raúl doit s'exiler en Argentine et leur père doit se cacher. Pour cela, il va changer d'identité en prenant celle de son frère et devient donc le tío Raúl pour ses filles qui ne doivent plus l'appeler papa sous peine de le mettre en danger. C'est pendant cet exil intérieur qu'il devient le voisin du protagoniste. Il s'agit d'une lourde responsabilité pour les jeunes filles et surtout pour Claudia, la plus jeune des deux, qui a conscience de l'enjeu mais est aussi consciente de son incapacité à bien comprendre la

---

<sup>202</sup> Ana Fernández Abad, « De Nona Fernández a Mariana Enríquez: las escritoras que revolucionan las letras latinoamericanas », 22/04/2020, consultable sur : <https://smoda.elpais.com/placeres/de-nona-fernandez-a-mariana-enriquez-las-escritoras-que-revolucionan-las-letras-latinoamericanas/>

situation : « Claudia lo entendía todo a medias [...] Claudia no entendía, pero sabía que debía entender » (117).

Un autre événement survenu huit ans plus tôt est révélateur de la différence de perception entre adultes et enfants pendant cette période de la dictature. En 1977, les deux sœurs veulent assister au spectacle d'un humoriste mexicain, Chespirito, qui a lieu à l'Estadio Nacional à Santiago. Ce lieu, qui pour les enfants n'est rien d'autre qu'un terrain de sport, représente tout autre chose pour les parents. En effet, l'Estadio Nacional a été en 1973, au moment du coup d'Etat de Pinochet, le plus grand centre de détention et de torture d'opposants politiques<sup>203</sup> et est donc synonyme de mort pour les parents de Claudia. Il est fort possible qu'un certain nombre de leurs camarades militants y aient été enfermés ou assassinés. On comprend donc que leur première réaction ait été de refuser d'emmenner leurs filles voir le spectacle dans ce qui était pour eux un lieu de mémoire associé à la répression violente et qui est redevenu un lieu de vie et de divertissement. Ils finissent par accepter, sans doute dans l'intérêt du bien-être de leurs enfants, mais comme l'apprend Claudia bien plus tard : « ese día había sido, para sus padres, un suplicio. [...] Que durante todo el espectáculo ellos habían pensado solamente, obsesivamente, en los muertos » (120). Les filles, trop jeunes pour comprendre l'affreuse ironie d'assister à un spectacle comique dans un lieu qui, seulement quelques années auparavant, servait à torturer et tuer des gens, passent un excellent moment.

Dans *Space Invaders*, la naïveté et l'ignorance des enfants se ressent particulièrement lors de l'épisode des tracts. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, qu'il s'agissait pour le narrateur Zúñiga, d'une mission confiée par son grand frère grâce à laquelle il compte bien prouver sa valeur (être courageux comme les grands) mais aussi obtenir une récompense d'enfant (des vignettes des joueurs de l'équipe nationale de la Coupe du Monde 1982). Le narrateur est très fier de lui ce qui lui fait dire que la mission est un succès et devrait lui permettre d'accéder aux récompenses espérées : « La misión está siendo ejecutada con éxito. Nadie nos ha visto, así que podemos volver al liceo triunfantes y a la salida mi hermano verá la exactitud de mi trabajo » (Fernández 38). S'il affirme catégoriquement que personne ne les a vu, l'instant d'après il raconte que quelqu'un les klaxonne depuis une Chevrolet rouge garée devant le lycée. La présentation de ce personnage est retardée pour le lecteur car, comme il y a coïncidence entre le personnage et le narrateur, nous l'identifions comme lui peu à peu. D'abord désigné comme quelqu'un, puis un type, un homme (que Zúñiga décrit physiquement), il est

---

<sup>203</sup> Plusieurs dizaines de milliers de personnes y ont été emprisonnées, torturées, pour certaines tuées sur place et pour d'autres transférées dans d'autres centres de détention. Ce n'est pas le seul bâtiment sportif ainsi dévoyé de son utilisation première, l'Estadio Chili a lui aussi servi de centre de détention à la même époque. Il a d'ailleurs été rebaptisé Estadio Víctor Jara en 2003 pour honorer la mémoire du chanteur torturé et assassiné dans ce lieu ainsi que celle de ceux qui l'accompagnaient.

finallement identifié par son complice Riquelme comme « un tío de González. Un familiar o algo así que hace las veces de chofer » (Fernández 38). Plus tard, c'est Maldonado, l'amie de González qui terminera de le présenter : « es alguien del trabajo del papá de González, de don González. Maldonado dice que se llama tío Claudio » (Fernández 39). Bien que Riquelme et Maldonado brossent un portrait sympathique de l'inconnu, le lecteur sait qu'il s'agit d'un homme qui fait partie des forces de l'ordre donc de la répression et ne peut s'empêcher d'imaginer le pire. Cependant, le narrateur enfant ne perçoit pas le danger et ne se méfie pas de cet inconnu, d'autant plus qu'il est fasciné par sa voiture qui lui rappelle un jouet qu'il avait, fascination renforcée par la promesse que le tío Claudio a faite à Riquelme de l'emmener faire un tour dans sa Chevrolet rouge :

Desde el auto, el tipo del Chevy rojo nos sonríe con uno de los panfletos que acabamos de tirar en la mano. Seguramente lo ha recogido del suelo. Marcha del hambre entre los dedos del tío Claudio de González. Riquelme responde el saludo con una seña. Yo hago lo mismo, aunque no lo conozco. Incluso levanto la mano. Tengo la secreta fantasía de que me saque a pasear en el Chevette rojo a mí también. (Fernández 39)

Ce récit provoque une dissonance entre ce que l'enfant perçoit et ce que le lecteur comprend, une sorte de décalage produit par la narration du point de vue de l'enfant. Le lecteur, conscient du contexte politique, doute des intentions de l'homme à la voiture rouge. La suite de l'histoire donne raison au mauvais pressentiment du lecteur puisque, dans la troisième partie, on apprend que toute la famille de Zúñiga a été arrêtée, y compris lui : les enfants sont relâchés mais les parents sont, à partir de ce moment-là, considérés comme disparus « no había rastro de ninguno de los dos » (Fernández 56). La mère de Riquelme, quant à elle, après avoir reçu des menaces anonymes par téléphone, est séquestrée pendant douze heures pour être interrogée et torturée avant d'être relâchée. La narration n'établit pas explicitement de lien entre la mission des enfants et la répression sur leurs familles laissant le soin au lecteur d'assembler les éléments. Le protagonisme du tío Claudio dans la répression est confirmée à la fin de la troisième partie du roman. Les enfants découvrent, dix ans après, à la télévision les responsables du « Caso Degollados » qui viennent d'être condamnés par la justice à des peines de prison à perpétuité : ils reconnaissent alors le père d'Estrella et, à ses côtés, « el tío Claudio del Chevy rojo » (Fernández 63).

Si le personnage de Zúñiga semble ne pas percevoir la dangerosité de la société dans laquelle il vit, d'autres personnages des romans des enfants de la dictature en sont bien conscients. Nous avons déjà évoqué les personnages de Claudia et Ximena qui savent qu'elles doivent prétendre que leur père est leur oncle pour sa sécurité. Le protagoniste de *El espíritu*

finit par se souvenir, à la fin de son séjour en Argentine, des règles que lui imposaient ses parents quand il était en dehors de la maison, pour le protéger mais aussi pour se protéger.

Cuando era niño tenía órdenes de no traer a otros niños a la casa; si debía andar solo por la calle, debía hacerlo en dirección opuesta al tráfico y prestar atención si un coche se detenía junto a mí. Yo llevaba una placa al cuello con mi nombre, mi edad, mi grupo sanguíneo y un teléfono de contacto: si alguien intentaba meterme dentro de un coche debía arrojar esa placa al suelo y gritar mi nombre muchas veces y tan alto como pudiera. Tenía prohibido patear las cajas de cartón que encontraba en la calle. No debía contar nada de lo que escuchaba en casa. (Pron 164)

En seulement quelques lignes, le verbe « deber » est répété quatre fois montrant l'obligation pour l'enfant de respecter ces règles qui ne sont pas de simples conseils, mais bien des ordres comme le dit le narrateur en introduction à cette liste de consignes. La protagoniste du roman de Laura Alcoba, que nous avons déjà mentionné, apprend à se comporter en suivant des règles de sécurité imposées par sa mère militante. Elle apprend même à les dissimuler sous l'apparence d'un jeu comme lorsqu'elle marche dans la rue pour vérifier que personne ne la suit.<sup>204</sup> L'interdiction d'amener d'autres enfants à la maison que mentionne le protagoniste de *El espíritu* nous rappelle celle qu'imposent les parents de Juan/Ernesto<sup>205</sup> à leur fils dans le film argentin *Infancia clandestina* (2011) de Benjamín Avila. Comme l'indique son titre, ce film raconte l'enfance d'un petit garçon qui accompagne ses parents *montoneros* dans la clandestinité. Cette interdiction est transgressée par l'oncle du garçon qui décide de lui offrir une fête d'anniversaire malgré les circonstances, ce qui ne manque pas de déclencher un conflit familial, en particulier avec son frère. Cette transgression est vécue comme un moment de liberté et de joie par tous les personnages qui oublient, le temps de la fête, l'engagement militant et les risques qu'il entraîne.

Remarquons que le fait de ne pas inviter des étrangers à la maison est aussi mentionné par le narrateur de *Formas* qui est très surpris quand Claudia l'invite à entrer chez elle – profitant de l'absence de sa mère qui ne serait pas d'accord pour les mêmes raisons que les familles vues précédemment – car, à ses yeux d'enfant, « cada casa era una especie de fortaleza en miniatura, un reducto inexpugnable » (Zambra 30). En effet, sa mère ne laisse personne entrer chez eux sous prétexte que la maison est sale, ce que contredit le narrateur. On peut donc supposer, sachant que les parents du protagoniste n'ont aucune activité politique, qu'il s'agit d'une sorte de méfiance envers ce que les autres pourraient penser et dire. Une méfiance qui se

---

<sup>204</sup> « Aprendí a disimular estos actos de prudencia bajo la apariencia de un juego. Me adelanto encadenando tres saltitos, luego entrechoco las palmas y me doy vuelta de pronto, saltando con los pies juntos » (Laura Alcoba, *La casa de los conejos*, Buenos Aires, Edhasa, 2008, p. 26).

<sup>205</sup> L'enfant porte deux noms dans le film : le premier, Juan, est son prénom officiel (en hommage à Juan Perón) tandis que le deuxième, Ernesto (en hommage au Che), correspond à sa fausse identité, nécessaire pour revenir en Argentine après l'exil cubain de la famille.



justifie d'autant plus dans un pays où la délation peut conduire à l'arrestation voire à la disparition. Il nous semble ici qu'il s'agit d'une façon de protéger l'intimité de la famille du monde extérieur associé au danger potentiel.

Juan/Ernesto est conscient de l'engagement politique de ses parents puisqu'il assiste aux réunions politiques qui ont lieu dans sa maison, il voit les armes que possèdent ses parents, il connaît la cachette où se réfugier avec sa petite sœur si la police débarque et il est confronté à la violence de la mort brutale de ses proches (son oncle d'abord puis son père dont il apprend la mort à la télévision). Ximena, la grande sœur de Claudia dans *Formas*, rappelle cette réalité pour certains enfants pendant la dictature au protagoniste quand il revient sonner à sa porte à l'âge adulte avec l'excuse d'être à la recherche d'un chat perdu : « en ese tiempo la gente buscaba a personas, buscaba a cuerpos de personas que habían desaparecido. Seguro que en esos años tú buscabas gatitos o perritos, igual que ahora » (Zambra 91). Cette affirmation de la jeune femme rétablit, aux yeux du narrateur et du lecteur, la distinction qui existait entre deux catégories d'enfants pendant la dictature : ceux qui, comme lui, pouvaient se permettre de jouer, d'avoir une vie d'enfant et ceux qui devaient grandir plus vite car « miraban y experimentaban la muerte y el dolor a través del televisor y [...] sentían su olor y el miedo directamente » (Franken 68). Et en effet, le narrateur enfant n'avait pas conscience de ce qui se jouait au niveau politique dans son pays mais une fois adulte, il repense à sa condition d'enfant dans ce contexte : « Mientras los adultos mataban o eran muertos, nosotros hacíamos dibujos en un rincón. Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar las servilletas en forma de barcos, de aviones. Mientras la novela sucedía, nosotros jugábamos a escondernos, a desaparecer » (Zambra 56). Il marque très clairement la séparation entre le monde des enfants et celui des adultes : les enfants dessinent, apprennent, jouent tandis que les adultes se battent, s'entretuent, écrivent l'histoire de leur pays. Même si, finalement, cela est dans l'ordre des choses que les enfants n'aient pas à agir comme des adultes, on remarque quand même une sorte de constat d'impuissance de la part du narrateur qui se rend bien compte a posteriori du caractère secondaire de son protagonisme.

Nous allons maintenant nous intéresser à l'aspect ludique des scènes de vie des personnages enfants dans les narrations des enfants de la dictature. En effet, le jeu y revient de façon récurrente, tout d'abord, parce qu'il s'agit d'une activité propre à l'enfance et ensuite parce que, souvent, cela permet de révéler une « politización de lo familiar » (González *Figuras* 316). Ainsi dans les jeux que pratiquent ces enfants de la dictature transparaît la réalité politique

de leur environnement.<sup>206</sup> Dans son analyse des récits d'enfances clandestines des années 70 en Argentine, Cecilia González va jusqu'à affirmer que « el juego aparece menos como objeto de una representación de actividades propias de los niños en un medio adulto que como estrategia de confrontación o acercamiento entre el universo infantil y el universo de la militancia ». Son étude traitant de la représentation du militantisme dans les narrations actuelles, son analyse porte exclusivement sur des romans et films mettant en scène des enfants de militants, ce qui n'est pas notre cas. Néanmoins, les échos à la dictature ne manquent pas dans les jeux qui apparaissent dans les romans de notre corpus révélant une « familiarización de lo político » (González *Figuras* 316), pendant du premier mouvement évoqué précédemment.

Dans *Formas*, le protagoniste se voit lui aussi confier une mission : Claudia lui demande de surveiller son « oncle » Raúl et de lui faire des rapports hebdomadaires sur ce qu'il fait. Le garçon prend cette tâche très au sérieux mais la réalité de sa mission est décevante par rapport à ce qu'il espérait : « yo esperaba vagamente que aparecieran silenciosos hombres con lentes oscuros, movilizándose en autos extraños, a medianoche, pero nada de eso sucedía en casa de Raúl » (Zambra 35). Il s'imaginait des espions tels qu'on peut les voir dans les films, dans une confusion entre réalité et fiction, caractéristique de l'enfance. Les règles imposées par Claudia pour leurs rendez-vous rappellent fortement les règles que devaient suivre les militants pendant la dictature. Sans doute la jeune fille imite-t'elle les attitudes qu'elle a pu observer chez ses parents ou leurs amis (Zambra 36). Ils se retrouvent à une heure précise, à un lieu précis, un jour précis mais doivent faire semblant de se rencontrer par hasard comme pour éviter d'attirer l'attention sur ces rendez-vous récurrents. Pour se rendre sur les marches du Temple pour y prendre leur goûter, ils n'empruntent pas la route la plus directe mais, au contraire, Claudia les fait zigzaguer dans les rues du quartier comme si elle voulait éviter d'être suivie. Evidemment, le protagoniste ne comprend pas pourquoi ils doivent prendre toutes ces précautions : « Más de una vez quise saber por qué teníamos que escondernos y Claudia se limitaba a decirme que debíamos ser cuidadosos, que las cosas podían estropearse. Desde luego yo no sabía qué era aquello que podía estropearse » (Zambra 36). Le garçon ne comprend pas plus la situation après la réponse de Claudia et se résigne à rester dans le flou puisque, de toute façon, s'il réalise sa mission, c'est uniquement pour pouvoir voir la jeune fille dont il est amoureux.

De fait, le jour où elle vient au rendez-vous accompagné d'un autre garçon plus âgé qu'eux, il boude et ne lui raconte pas ce qu'il a appris la veille sur son oncle. En effet, après avoir constaté qu'une jeune femme avait rendu visite à Raúl, il décide de la suivre pour en

---

<sup>206</sup> Pour des exemples précis, consulter Cecilia González, *Op. cit.* et « Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en *El premio*, de Paula Markovitch y *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Ernesto Semán », 2018

savoir plus sur elle comme le lui avait demandé Claudia. Cette filature constitue une véritable aventure pour le protagoniste qui n'est jamais parti si loin de chez lui en bus et va se perdre sur le chemin du retour, ne rentrant chez lui que tard dans la nuit. Ce que ni lui ni Claudia ne savent c'est que cette jeune femme n'est autre que Ximena, la sœur de Claudia, et celle-ci se rend vite compte qu'elle est suivie par ce garçon qu'elle reconnaît comme étant le voisin de Raúl. Elle va donc s'amuser à ses dépens : « De vez en cuando ella se daba la vuelta, me sonreía y apuraba el paso, como si se tratara de un juego y no de un asunto muy serio » (Zambra 46). Le garçon est vexé par l'attitude de la jeune femme comme le montre sa réflexion car, pour lui, il s'agit d'une mission sérieuse quand, effectivement, il ne s'agit que d'un jeu ce dont a conscience Ximena qui, plus âgée que lui, sait ce que sont des sujets sérieux.

Franken propose une lecture intéressante du jeu dans le roman de Zambra, et en particulier de celui qui consiste à se faire passer pour un autre, en proposant de l'appliquer non seulement aux enfants mais aussi aux adultes. En effet, selon la chercheuse chilienne, le jeu sert finalement de révélateur de la façon dont fonctionne la société sous un régime dictatorial car tout le monde fait semblant, joue un rôle : « en un Estado de excepción, los adultos juegan a ser otros y los niños deben seguir el juego: todos juegan. Pareciera, según el relato, que da igual la edad porque siempre jugamos, más o menos drásticamente, a ser otro. O más bien, la dictadura fue un tiempo de juego, uno de carácter serio y violento » (Franken 68). Ce jeu, que tous doivent jouer n'est ni amusant ni divertissant, il est sérieux et tous doivent y participer sous peine d'en subir les conséquences. D'une façon similaire, on peut remarquer un rapprochement entre le monde des enfants et celui des adultes dans la façon de diviser les membres de la société dans un contexte politique conflictuel. Les gens sont perçus – et se perçoivent – sous le prisme d'une logique binaire, caractéristique de l'imaginaire politique de l'époque mais aussi de celui des histoires enfantines dont les personnages se divisent toujours en gentils et méchants. Le protagoniste de *Formas* se souvient de cette façon de penser qu'il s'est appliqué à lui-même : « Niños ricos, pobres, buenos, malos. Ricos buenos, ricos malos, pobres buenos, pobres malos. [...] Recuerdo haber pensado, sin orgullo y sin autocompasión, que yo no era ni rico, ni pobre, que no era bueno o malo. Pero era difícil ser eso: ni bueno ni malo. Me parecía que eso era, en el fondo, ser malo » (Zambra 68). Il se souvient de sa neutralité, et donc de celle de sa famille, dans cette époque d'opposition qui le place de fait dans le camp des méchants. Mais les enfants ne sont pas les seuls à avoir recours à ce lexique. La mère de Claudia a aussi recours à cette division entre gentils et méchants pour expliquer à sa fille les raisons de l'exil intérieur du père : « Entendí que había gente buena y gente mala. Que nosotros éramos gente buena. Que la gente buena a veces era perseguida por pensar distinto » (Zambra 117).

Les jeux qui apparaissent dans les romans de notre corpus ne sont pas tous des imitations des actions des adultes mais laissent, malgré tout, entrevoir le contexte politique dans lequel ils ont lieu. Le protagoniste de *El espíritu* se souvient d'une boîte de jouets que sa mère lui avait offerte à sa demande. La boîte contient différents personnages censés représenter une famille (une femme, des enfants, un chariot de course, un chien) mais elle est incomplète car il manque la figurine du père. Si le protagoniste n'a pas perdu son père, il n'a pas non plus l'impression de vivre dans une famille normale comme le montre sa réflexion d'adulte au sujet de sa déception d'enfant face au jeu incomplet :

Naturalmente yo no lo sabía por entonces, pero había querido que mi madre me diera una familia, aunque fuera una de juguete, y mi madre solo había podido darme una familia incompleta, una familia sin padre; una vez más, una familia a la intemperie. Yo había cogido entonces un romano y [...] lo había convertido en el padre de esa familia de juguete pero después no había sabido a qué jugar, no tenía idea de qué cosas hacían las familias (Pron 16-17).

L'enfant se charge de trouver un père de substitution pour que cette famille soit enfin complète mais il se rend compte qu'il ne sait pas comment jouer avec les figurines puisqu'il ne sait pas ce que font les familles. Pourtant, le lecteur sait qu'il a eu une famille mais ce n'est pas le ressenti de l'enfant, ressenti qui poursuivra le protagoniste dans sa vie d'adulte : « podemos hablar de una orfandad, en sentido figurado, por el ambiente de precariedad que le tocó vivir al niño que fue el protagonista durante la dictadura y que, inconscientemente, le pesara hasta el punto de hacerle preferir el destierro » (Logie et Willem 10). Celui-ci comprend, a posteriori, que s'il avait réclamé ce jeu à sa mère c'était pour enfin avoir une famille, mais, malheureusement, même celle en jouets n'en est pas vraiment une puisqu'il manque le père. Cette absence de père semble condamner la famille à subir les intempéries du monde comme celles que subit la famille du protagoniste comme nous avons pu le voir avec les nombreuses consignes de sécurité qu'il doit suivre. De plus, la figure paternelle est décrite comme absente malgré sa présence physique dans le foyer : il oublie tout et ne semble pas s'impliquer dans la vie familiale. Le protagoniste adulte comprend que son père a vécu dans la peur, la tristesse et la culpabilité pendant de longues années ce qui peut expliquer son attitude distante et le manque qu'a ressenti le protagoniste enfant : « él la había iniciado en la política sin saber que lo que hacía iba a costarle a esa mujer [Alicia] la vida y que a él iba a costarle décadas de miedo y de arrepentimiento y que todo ello iba a tener sus efectos en mí » (Pron 142).

Il est remarquable que le roman de Nona Fernández, bien qu'il soit à focalisation sur des enfants, ne raconte que très peu de scènes de jeux d'enfants. D'autant plus que, comme nous l'avons déjà dit, le titre du roman est le nom d'un jeu vidéo et la division en quatre parties du roman imite la structure du jeu avec ses trois vies et le *game over* qui annonce la fin de la

partie. Hormis la mission réalisée par Zúñiga et Riquelme que nous avons déjà commentée (et que l'on peut assimiler à un jeu pour les enfants), il y a deux autres scènes qui introduisent le jeu. Dans la première partie du roman, Riquelme va jouer justement à Space invaders chez Estrella González sur la console Atari de son grand frère. L'ombre de ce frère plane sur le jeu et sur la maison car il a réalisé un score que les enfants n'arrivent pas à battre et parce qu'il est décédé. Sa chambre est condamnée et son portrait trône dans la salle à manger, entouré de médailles et de drapeaux chiliens. Ni Riquelme ni le lecteur ne sauront vraiment les circonstances de la mort de ce frère ni même l'âge qu'il avait.<sup>207</sup> A cette présence mortifère du frère, s'ajoute la fausse main du père de González que Riquelme découvre à l'occasion de cette visite. Estrella a beau expliquer à son camarade les raisons de cette prothèse et pourquoi son père doit l'enlever quand il rentre à la maison, Riquelme est terrifiée par cette vision et l'idée que le père de sa camarade a plusieurs prothèses. Cette visite l'a tellement marqué qu'elle refuse de retourner chez Estrella : « Alguna vez le toco trabajar con González de nuevo, pero prefirió invitarla a su departamento, donde las manos no se salían de los cuerpos ni los niños colgaban de la pared » (Fernández 24-25). Elle va transmettre cette peur à ses camarades et aucun d'entre eux n'osera jamais aller chez González. L'histoire des prothèses du père d'Estrella devient une sorte de mythe entre les élèves du lycée selon le narrateur et chacun va venir le compléter, l'amplifier : « Decían que había algunas de fierro, otras de plata y de bronce. Alguien dijo que don González tenía una que disparaba y otra que podía apuñalarte porque de ella salían cuchillos. Dedos afilados, uñas calibre 2.5, manos cañón o guillotina » (Fernández 25). Pour les enfants, l'énigmatique<sup>208</sup> don González est comme le méchant des dessins animés ou des bandes dessinées qu'ils regardent et lisent, une sorte d'ogre des temps modernes, à la fois terrifiant et mystérieux. Une fois le roman terminé et la responsabilité du père établie dans la répression, le lecteur peut se dire, rétrospectivement, que leur ressenti était le bon et ne correspondait pas seulement à des élucubrations d'enfants.

Le seul jeu, inventé par les enfants et auquel ils jouent tous, a lieu pendant la réunion parents-professeure dans leur établissement scolaire. Ils sont exclus de cette réunion entre adultes qui pourtant les concerne comme le montre l'insistance du narrateur sur les pronoms possessif et personnel de la première personne du pluriel : « Nuestros padres se sientan en nuestros pupitres, responden a una lista de asistencia con nuestros nombres y discuten con nuestra profesora cosas que tienen que ver con nosotros » (Fernández 40). Ils se réunissent dans

---

<sup>207</sup> Le seul indice apparaît bien avant la mention de ce frère et la visite de Riquelme à la maison de González : « Dicen que su hermano murió ahogado. Nadie sabe cómo ni por qué » (Fernández 29).

<sup>208</sup> Voir la description qu'en fait le narrateur : « Riquelme no lo conocía. Muy pocos lo conocíamos. Era un hombre grande, uniformado, que siempre estaba viajando y que solo a veces se dejaba ver cuando llevaba a González por la mañana al liceo » (Fernández 24).

une salle de cours pour pratiquer une sorte de contre-réunion, un jeu dont sont exclus les adultes et pour lequel ils vont pouvoir, pour une fois, poser les règles. La seule contrainte imposée par les adultes concerne le temps : ils ne disposent que de l'heure que dure la réunion des parents. Pendant ce laps de temps, ils vont jouer à se rencontrer dans l'obscurité et le silence : une sorte d'initiation sensuelle entre jeunes adolescents. Mais ce jeu est plus que cela, il leur offre un espace de liberté totale dans lequel ils peuvent s'affranchir des règles des adultes : « nos hemos sacado los uniformes y venimos con otras ropas, ropas nuestras, ropas reales, dispuestos a ser de verdad y a jugar nuestro propio juego » (40). Ils ne portent pas l'uniforme qu'ils sont obligés de porter normalement à l'école et, grâce à l'anonymat que leur procure l'absence de lumière, ils sont à la fois eux-mêmes et quelqu'un d'autre :

En medio de una oscuridad negra como la noche o la muerte, nosotros, los de siempre, dejamos de ser los mismos. Ya nadie es quien dice ser. [...] Somos otros. Sombras, fantasmas calladitos que se pasean en silencio alargando brazos y manos para intentar dar con algo. [...] aquí los nombres no funcionan [...] y González ya no es González, porque ahora es un poco Maldonado y un poco Fuenzalida y un poco Acosta también. (Fernández 40-41)

Tous réunis et mélangés, ils ne forment plus qu'un mais pas comme lorsqu'on les fait s'aligner pour former ce carré parfait dans la cour de l'école. Leur union, leur fusion les transforment en quelque chose de plus grand, de plus fort : « somos solo un cuerpo de muchas patas y manos y cabezas, un marcianito del Space Invaders, un pulpo con brazos de varias formas que juega este juego a oscuras » (Fernández 41). Ils deviennent cet ennemi invincible du jeu vidéo car, pour une fois, ils ont le contrôle de la situation et ne subissent pas les décisions et les choix des adultes. Le jeu s'interrompt brutalement avec l'arrivée du surveillant qui allume la lumière mais chacun est à sa place : c'est le retour à l'ordre des adultes.

L'espace fictionnel peut apparaître pour la génération des enfants de la dictature comme un lieu de mémoire, un lieu pour leurs mémoires et surtout pour leurs questionnements quant aux mémoires reçues et au passé récent. Certains romans font le choix de narrateurs conscients de leur faible intérêt mémoriel mais qui revendiquent ce besoin d'écriture afin de comprendre leur passé (explicitement lié à la connaissance de soi). Ces mémoires d'individus qui sont à la fois des personnages secondaires et des enfants de la dictature peuvent apparaître comme moins dignes d'être racontées. Mais qu'ils soient enfants au sens filiatif ou affiliatif, la dictature a eu un impact sur leur famille et sur eux-mêmes, enfants au moment des faits c'est-à-dire des individus en formation. Les romans des enfants de la dictature nous montrent que la littérature est capable de faire quelque chose d'impensable dans la réalité : « que los niños adquieran roles protagónicos y señalen arbitrariedades, denuncien injusticias y se rebelen contra el orden

impuesto por los mayores » (Jeftanovic 11). Il s'agit d'une écriture libératrice qui permet aux enfants de la dictature de questionner les mémoires reçues en héritage et de tenter de se construire en tant qu'héritiers, protagonistes de leurs vies, malgré le poids de leur histoire.

## 3.2. LITTÉRATURE DES HÉRITIERS

La figure de l'héritier s'applique tant aux auteurs qu'aux protagonistes des romans de notre corpus comme nous avons pu le voir. L'histoire personnelle des auteurs a pu servir d'inspiration pour le récit de leurs romans (pour Pron, Bruzzone ou Zambra). Néanmoins, on constate que c'est plus largement leur vécu en tant qu'enfants de la dictature qui constitue un héritage commun et les pousse à mettre en scène des personnages d'héritier. Ceux-ci se retrouvent contraints de gérer cet héritage problématique puisqu'il a des conséquences directes sur leurs vies d'adulte ce qui leur « fait éprouver le passé comme une énigme dont [ils se savent], malgré tout, tributaire[s] » (Viart « récit » 207). Cette construction problématique d'un héritage va passer, comme nous le verrons dans un premier temps, par une interpellation des figures parentales qui incarnent la génération précédente, jugée responsable de la situation qu'ils vivent, et en particulier par un rapport au père compliqué, qui prend souvent la forme d'une confrontation.

Dans un deuxième temps, nous verrons comment ce besoin de revenir à l'origine est un déclencheur d'enquêtes sur leur passé de la part des personnages. C'est pourquoi de nombreux récits se configurent sur le mode de l'enquête, depuis le présent d'un narrateur adulte qui va remonter le temps en collectant souvenirs, récits et objets qui lui permettront de déchiffrer le passé. On peut considérer, à la suite de Dominique Viart, que ces romans sont des récits de filiation qui répondent à une absence de transmission ou du moins à une transmission du passé insatisfaisante (Viart « Le silence » 97) qui contraint les narrateurs à enquêter.

### 3.2.1. La voix des héritiers

Un point commun entre la plupart des personnages de notre corpus est qu'ils héritent du sentiment d'être exposés au danger, ce qui amène le protagoniste adulte de *Formas* à affirmer : « Los padres abandonan a los hijos. Los hijos abandonan a los padres. Los padres protegen o desprotegen pero siempre desprotegen » (Zambra 73). En fin de compte, c'est le manque de protection qui domine. Cette insécurité peut se traduire par un besoin de protection dont ils prennent conscience à l'âge adulte : « La novela es la novela de los padres, pensé entonces, pienso ahora. Crecimos creyendo eso, que la novela era de los padres. Maldiciéndolos y también refugiándonos, aliviados, en esa penumbra » (Zambra 56). Ce protagonisme secondaire qui provoquait de la frustration était aussi finalement un soulagement car il les plaçait dans une situation de protection, laissant les adultes au premier plan. La voix narrative qui s'adresse à la



protagoniste de *Cercada* révèle cette nécessité de protection que ressent le personnage même si, dans son cas, elle a une contrepartie pénible : « Lucía, tu padre te controla. Lo sabes perfectamente. Pero si te dieran a elegir preferirías el agobio de ese cerco a la certeza de que nadie te protege » (Meruane 49). En effet, on constate au cours du roman que Lucía préfère supporter la présence étouffante de son père plutôt que de devoir vivre sans lui. Son absence serait synonyme d'angoisse et d'insécurité car cela la laisserait seule face au monde. De façon similaire, le protagoniste de *El espíritu* est désemparé face à la maladie de son père qui menace de le faire disparaître, comme le montre sa réaction infantile : « Voy a cerrar los ojos y a contar hasta diez y cuando los abra todo esto no será verdad y no habrá pasado nunca » (Pron 31). Face à la menace de la mort de son père, il n'arrive pas à se comporter autrement que comme un petit garçon effrayé.

Nous avons pu observer que la position d'héritiers dans laquelle se retrouvaient les personnages de notre corpus avait souvent pour conséquence une instabilité chronique. Les romans mettent en scène des personnages qui tentent de se construire en tant qu'héritiers. En effet, qu'ils acceptent ou non cette situation, ils sont les héritiers de leurs histoires familiale et nationale. Cet héritage entraîne des conséquences sur leurs vies d'adulte comme le montrent les différents romans : tout d'abord, ils héritent de tout ce qu'ils ont appris pendant leur enfance sous une dictature. Par exemple, le protagoniste de *El espíritu* se rend compte qu'inconsciemment, il agit d'une façon particulière lors de ses déplacements en ville : « estas prohibiciones [...] parecían haber sido olvidadas por mis padres pero no por mí, porque al recordarlas pensé en algo que yo solía seguir haciendo incluso en la ciudad alemana, cuando estaba distraído : trazando rutas imaginarias que me condujeran al sitio al que me dirigía con el tráfico de cara » (Pron 164). Le protagoniste constate que ces comportements sont hérités des interdictions que lui imposaient ses parents pendant la dictature mais que, eux, semblent avoir oublié. S'ils ont pu oublier ces règles de conduite, c'est parce qu'ils en étaient à l'initiative et les ont appliquées à un moment donné de leur vie par nécessité. Mais une fois la dictature terminée, ils ont pu y renoncer et reprendre le cours de leurs vies. Or les enfants ont été élevés selon ces normes de conduite, elles ont régi leur quotidien. Il est alors très difficile pour eux de désapprendre pour se comporter autrement puisque cette façon de faire devient inconsciente.

Ensuite, on remarque une forme d'impossibilité pour les protagonistes de construire leur propre famille, de perpétuer la généalogie. Tout d'abord, parce qu'aucun ne parvient à garder la stabilité nécessaire à une relation et, de plus, aucun n'évoque de désir d'enfant. En effet, aucun protagoniste des romans de notre corpus n'est en couple (ou alors dans une relation qui s'achève) ni n'a d'enfants, comme si leurs problèmes de filiation en tant que descendants, héritiers, les empêchaient de se projeter en tant qu'ascendants et continuateurs de la filiation.

Par exemple, le protagoniste de *Los topos* affirme : « siempre me imaginé abuelo antes que padre » (Bruzzzone 51) comme si la rupture de la chaîne généalogique avant sa naissance devait se reproduire après lui : n'ayant pas connu ses parents, il ne s'imagine pas père. Cependant, il ressent le besoin de reformer sa famille brisée par la dictature ce qui l'amènera à fantasmer des relations paternelles et fraternelles avec deux parfaits inconnus : El Alemán et Maira. Les pensées délirantes du protagoniste font que l'on observe dans ce roman « una obsesión con la filiación que lleva a expandir las posibilidades de ocupar ciertas funciones familiares y desdibujar las interpretaciones coherentes » (Premat « Bruzzzone » 224). Cette reconstitution de la famille perdue, qui se compose désormais d'un frère travesti, prostitué, tueur d'anciens complices de la dictature et d'un père sadique, violent et probablement assassin de travestis, constitue une « parodie de la narration identitaire » (González *Figuras* 285). Mais cette parodie, cette surenchère filiative délirante finit par établir une symétrie entre le fils et ses parents disparus qui le condamne à répéter l'histoire plutôt qu'à écrire la sienne. L'orphelin qui a recréé une illusion de famille à travers sa relation avec El Alemán raconte son histoire qui rappelle de façon effrayante celle de ses parents : comme eux, il est séquestré, torturé, et bientôt, disparu. C'est ce qui conduit Elsa Drucaroff à formuler l'affirmation suivante au sujet du roman de Bruzzzone : « *Los topos* condensa toda la narrativa de postdictadura como un aleph en carne viva y comprueba la precisión de la idea de otro hijo de desaparecidos, el cineasta Nicolas Prividera, quien sostiene que estos hijos no son diferentes del resto de su generación sino apenas la hipertrofia de los traumas que atraviesan a todos » (Drucaroff 378). La réflexion du réalisateur argentin Prividera<sup>209</sup> nous semble pertinente car, si effectivement les enfants de disparus ont à vivre avec l'absence de leurs parents, on peut considérer tous ceux qui sont nés dans les années 70 comme des enfants affiliatifs. Ainsi, on peut constater une sorte de tournant générationnel : c'est le temps des enfants, ceux des disparus mais aussi ceux des autres, ceux de la même génération, dont les vies sous la dictature se sont déroulées dans une apparente normalité mais dont les questions surgissent dans l'espace dialogique avec une marque indéniable (Arfuch *La vida* 84).

En effet, les protagonistes des romans de notre corpus ne restent pas passifs face à cet héritage, ils vont revendiquer le droit de savoir et cela passe par le fait de questionner leurs parents, questionnement qui tourne souvent à la confrontation. Cette interpellation de la génération des enfants à celle de leurs parents peut également s'observer dans le cinéma,

---

<sup>209</sup> Texte lu pendant la présentation du roman *Los topos* de Félix Bruzzzone par Nicolas Prividera : « la metáfora familiar se hace en este caso literal (y explica el por qué de su procedencia) cuando pienso en algunos autores reunidos por una misma historia (más que por una misma causa) ; me refiero a los que cargan con el peso de ser « hijos de desaparecidos », y que son de algún modo el rostro más reconocible de ese colectivo difuso que es nuestra generación, la de los nacidos en los años '70 », consultable sur : <http://haciaelbicentenario.blogspot.com/2009/05/plan-de-evasion.html>

comme l'a constaté Ana Amado dans *La imagen justa* (2009) au sujet des documentaires d'Albertina Carri ou María Inés Roqué par exemple. Dans *Los rubios* comme dans *Papá Iván*, les réalisatrices, qui se positionnent en tant que personnage narrateur, vont adopter un regard critique sur les discours des membres de la génération de leurs parents qu'elles interrogent. Selon Viart, dans les récits de filiation s'opère un travail de réhistoricisation du sujet narratif car celui-ci finit par s'inscrire dans une Histoire qu'il a découverte en interrogeant ses proches et en enquêtant sur le passé. Ce processus de réhistoricisation s'observe dans la démarche du personnage de Claudia dans *Formas* pour lequel le narrateur fait la remarque suivante : « repetía luego esos recuerdos como si fueran propios ; de una forma terrible y secreta, buscaba su lugar en esa historia » (Zambra 115). Cette curiosité des héritiers envers leurs parents va créer une dynamique de va-et-vient entre l'histoire individuelle, familiale et l'Histoire du siècle. Viart remarque que l'intérêt des héritiers se porte sur la façon dont leurs parents ont vécu des événements tragiques mais surtout sur comment ils ont pu s'y comporter (« Le récit » 208).

Le protagoniste de *Formas* est exemplaire de cette curiosité qui va au-delà d'une volonté d'obtenir des réponses à ses questions. Il est dans une démarche de confrontation avec ses parents, il veut les forcer à reconnaître que leur attitude pendant la dictature n'était pas neutre ou que la neutralité dans ce genre de contexte correspond à de la collaboration ou du moins à du soutien (comme il le pensait enfant, n'être ni gentil ni méchant revient à être méchant). C'est pourquoi, depuis l'adolescence, il interroge son père sur son positionnement politique pendant la dictature : « No puedo evitar preguntarle a mi padre si en esos años era o no pinochetista. Se lo he preguntado cientos de veces, desde la adolescencia, es casi una pregunta retórica, pero él nunca lo ha admitido – por qué no admitirlo, pienso, por qué negarlo tantos años, por qué negarlo todavía » (Zambra 129). La démarche du protagoniste peut sembler paradoxale car il pose obstinément cette question alors qu'il la qualifie lui-même de question rhétorique donc une question dont il connaît déjà la réponse. L'intérêt pour le protagoniste de poser encore et encore cette question à son père n'est pas tant d'obtenir une réponse mais de lui faire admettre sa responsabilité, même s'il ne sent pas tout à fait à l'aise dans ce rôle : « Me molesta ser el hijo que vuelve a recriminar, una y otra vez a sus padres. Pero no puedo evitarlo » (Zambra 131).

Bien qu'ils n'aient pas été les protagonistes de la période dictatoriale, les enfants revendiquent le droit de raconter leur version des événements vécus pendant leur enfance et cela va conduire logiquement à une confrontation avec les parents. Comme le souligne Roos, cette démarche des héritiers est une forme de revendication de leur part de pouvoir poser des questions (346) et donc potentiellement remettre en cause les choix de la génération précédente. C'est, par exemple, ce que fait le personnage de Claudia dans *Formas* mais sans affrontement : dans les années 90, qu'elle appelle le temps des questions, elle va interroger ses parents sur tout

ce qui s'est passé pendant la dictature, les obligeant à se souvenir, à tout lui raconter dans le détail. La dictature a été le temps du silence, des non-dits et les héritiers réclament que l'on mette des mots sur ce qui s'est passé, du sens sur ce qu'ils ont vu et vécu. On remarque que Claudia comme le protagoniste de *Formas*, qui ont pourtant des parcours familiaux très différents partagent ce besoin : « decidimos que cualquier frase era mejor que el silencio » (Zambra 62).

En effet, ce dont il s'agit pour eux, ce n'est pas seulement de resituer le passé familial dans le contexte historique du pays mais de pouvoir se positionner en tant qu'individu et héritier dans ce passé familial et national. C'est dans cette construction comme héritier qu'ils vont se confronter à leurs parents qui, comme ceux du protagoniste de *Formas*, peuvent être porteurs de stéréotypes nostalgiques sur la période de la dictature (Premat « Yo » 99). Ainsi, il ne supporte pas que son père relativise la violence du régime de Pinochet sous prétexte qu'elle garantissait un ordre social : « Y finalmente viene la frase temida y esperada, el límite que no puedo, que no voy a tolerar : Pinochet fue un dictador y todo eso, mató a alguna gente, pero al menos en ese tiempo había orden » (Zambra 129). De même, une remarque de sa mère au sujet de Roberto, le père de Claudia, va déclencher l'agacement du protagoniste. Maintenant que son fils lui a raconté qui il était vraiment, elle affirme qu'il lui faisait peur parce qu'elle se doutait qu'il était impliqué dans quelque chose de politique. Quand il lui réplique qu'ils étaient tous impliqués politiquement du fait du contexte et lui fait remarquer que la position apolitique qu'ils ont maintenue revenait à soutenir la dictature, elle pense se justifier en lui répondant : « Pero nunca ni tu padre ni yo, estuvimos a favor o en contra de Allende, o a favor o en contra de Pinochet » (132). La mère n'a pas compris que c'est justement leur neutralité, leur position d'entre-deux, leur façon de se laisser porter par les événements, « esta postura pasiva, vaga y flotante por parte de los padres » (Roos 347), qui révolte le protagoniste et le pousse à se confronter à ses parents parfois violemment.

S'il se confronte surtout à son père, il a quelques échanges tendus avec sa mère aussi, comme nous venons de le voir mais ce n'est pas la seule fois. Une discussion revient à deux reprises quasiment à l'identique : la mère et le fils se retrouvent par hasard en pleine nuit et vont échanger autour d'un maté et d'une cigarette. A chaque fois, une simple conversation à propos d'un roman de l'autrice à succès, Carla Guelfenbein, va dégénérer car le fils ne comprend pas comment sa mère peut s'identifier à des personnages dont les problématiques de vie n'ont rien à voir avec les siennes car ils n'appartiennent pas à la même classe sociale. Le protagoniste se rend bien compte que sa réaction est excessive : « Hablaba en serio, demasiado en serio. Sabía que no correspondía hablar en serio pero no podía evitarlo » (Zambra 80). Cette réflexion est répétée à l'identique ainsi que la réaction de la mère face à cette leçon de vie de la

part de son fils : « deberías ser un poco más tolerante » (Zambra 134). Ce conseil maternel réagit au manque de considération de son fils quant à ses goûts littéraires mais aussi (et surtout ?) à son jugement sévère concernant l'attitude des parents pendant la dictature. En effet, peu avant dans la discussion, il accusait ses parents de complicité avec le régime de Pinochet.

Au contraire, la protagoniste de *Cercada* ne peut pas accuser son père de ne pas prendre parti puisque celui-ci est convaincu que son combat est juste et, surtout, n'est pas terminé avec le retour de la démocratie puisqu'il continue ses activités d'espionnage sur sa fille pour la protéger d'un supposé danger. Lucía ne confronte pas directement son père mais elle va faire des choix de vie qui ne correspondent pas à ses idées : faire des études de journalisme, se mettre en couple avec des hommes qu'il désapprouverait, etc. La focalisation de la narration sur son personnage nous permet d'avoir accès à ses pensées et de nous rendre compte qu'elle doute de la version de l'histoire – et donc de la mémoire du passé récent – que sa famille lui a inculquée :

Y dudas: ¿será cierto que tus compañeros de colegio se fueron de veraneo con sus padres a Europa y no quisieron volver?: las *tremendas vacaciones de esos traidores de la Patria* de los que hablaba tu abuela durante el almuerzo. [...] Era tu compañero de universidad el que paseaba por la calle el otro día, ése que no fuiste a visitar al cementerio porque no tuvo nicho, lápida o cemento donde pudieras hincar la rodilla y poner un *padre nuestro*. (Meruane 49-50)

Les enfants de militants, quant à eux, reprennent majoritairement dans leurs récits du passé militant la narration de la guerre révolutionnaire dont ils se présentent comme les héritiers voire les soldats<sup>210</sup> (González *Figuras* 314). Les protagonistes des romans de notre corpus se sentent héritiers du passé de leurs parents, militants ou non, mais cet héritage n'est pas revendiqué politiquement, il est davantage ressenti comme une charge. Ainsi le protagoniste de *El espíritu* affirme que ses parents ont transmis à leurs enfants un legs qui est aussi un mandat d'agir : « ese legado y ese mandato, que son los de la transformación social y la voluntad, resultaron inapropiados en los tiempos en que nos tocó crecer, que fueron tiempos de soberbia y de frivolidad y de derrota » (Pron 168). Or, comme le remarque le narrateur, ces préceptes ne sont pas adaptés à l'époque que les héritiers ont à vivre : ils ne savent que faire de cet héritage, si ce n'est le raconter. C'est pourquoi, à la fin du roman, il dit avoir pris la décision de raconter l'histoire de ses parents ne serait-ce que pour les obliger à le corriger, c'est-à-dire à enfin vraiment parler de cette expérience afin que la charge se transforme en transmission : « para que ellos se vean compelidos a corregirme y hacerlo con sus propias palabras, para que ellos digan las palabras que sus hijos nunca hemos escuchado pero que necesitamos desentrañar para que su legado no resulte incompleto » (Pron 191).

---

<sup>210</sup> Nous pensons par exemple à *Diario de una princesa montonera* de Mariana Eva Enríquez, *La casa de los conejos* de Laura Alcoba ou *Soy un bravo piloto de la nueva China* de Ernesto Semán.

Le protagoniste de *Con el sol* ressent également ce décalage qui existe entre la génération des parents et la sienne. Quand le narrateur à focalisation sur le personnage de Roberto compare son expérience à celle de Movie, le personnage de militant *montonero* revenu d'exil, il affirme :

Entre Movie y él hay un abismo de distancia. Y no es solo generacional. Ni aunque se empecinara a conciencia en el fracaso llegaría a completar un periplo vital similar al suyo, porque el de Movie no es solo el resultado de un amor frustrado, sino de la acumulación de múltiples derrotas. Y todas esas batallas al Tano le son ajenas. No las ha luchado ni las va a luchar. Ni loco. (Néspolo 107)

Certes le personnage de Roberto n'a pas été élevé par des militants mais, au contraire, par un complice de la répression. Néanmoins, il est très proche du personnage de Movie, à tel point qu'on peut dire que celui-ci fait office de figure paternelle pour lui. Malgré cette proximité et cette complicité entre les deux hommes, le plus jeune ne s'identifie pas du tout aux idéaux qui ont animé son aîné ni aux luttes qu'il a menées. Pour lui, la seule chose qui ressort de l'expérience militante de Movie sont les multiples défaites qu'il a vécues.

Nous avons commencé à le voir, les figures parentales, et en particulier paternelles, dans les romans des enfants de la dictature ne sont pas idéalisées bien au contraire. Pour Dominique Viart, cette insistance sur la figure du père peut s'expliquer par le symbolisme qui y est lié : « celui-ci représente l'autorité, le savoir social, plus que la mère, plus largement vouée aux apprentissages intimes de la petite enfance. Il incarne le Discours » (Viart « Le silence » 103). La chercheuse chilienne Amaro Castro partage ce point de vue dans le sens où la critique de la figure paternelle peut se lire comme critique politique de la dictature, et d'autant plus dans les récits mettant en scène des protagonistes féminines comme *Cercada*. Elle ajoute : « la representación de las relaciones filiales pareciera buscar una resolución del trauma infantil, a veces instaurando una voz donde antes hubo silencio, o también interpelando directamente al padre o fabulando su presencia » (Amaro Castro « La memoria » 229).

Afin de tenter de combler la rupture de sa chaîne généalogique, le protagoniste de *Los topos* va s'inventer des figures paternelles et ce, dès l'enfance. En effet, quand il doit remplir les fiches d'information de l'école, il décide d'inventer une identité à ce père disparu dont sa famille ne lui parle pas (il ne connaît que son nom). D'une année sur l'autre, la nationalité, la profession, les maladies changent suivant l'inspiration du moment (Bruzzone 133). La seule certitude qu'il a sur cet homme inconnu, c'est qu'il a trahi sa mère et ses camarades en les dénonçant et qu'il devient alors pour toute la famille le traître incarné, le *topo*. Cette trahison est confirmée, y compris par son frère, qui va raconter au protagoniste ce qu'a fait le père en essayant d'expliquer les raisons de son geste sans pour autant l'excuser (Bruzzone 136-138). Cet oncle est envisagé par le grand-père du protagoniste comme pouvant à terme occuper la

place du père disparu (Bruzzone 136) et ainsi « subsanar las heridas dejadas por un hermano “inmoral” » (Premat « Bruzzone » 224), racheter en quelque sorte la faute paternelle. Le personnage du père est donc marqué par la figure du double tant au niveau familial que social. L'oncle apparaît comme la version positive de ce père coupable, son double qui, contrairement à lui, est présent pour le protagoniste et apprécié par la famille. Mais la figure du père dans *Los topos* réussit aussi le tour de force de rassembler les deux pôles de la représentation du militant : il est à la fois le disparu – le narrateur affirme avoir vu son nom sur les listes (Bruzzone 68) – et le traître, celui qu'il est moralement impossible de sauver (Cobas Carral « Narrar » 34) ou de revendiquer, ce que ressent inconsciemment le protagoniste enfant : « solo sabía su nombre y, cada vez que lo anotaba, me daba la sensación de estar traicionando a alguien, como si escribir el nombre del traidor fuera reivindicarlo » (Bruzzone 132).

Ainsi la figure du père héroïque que l'on peut retrouver dans d'autres récits d'enfants de disparus est mise à mal dans le roman de Bruzzone et cela de plusieurs façons : à travers l'histoire familiale qui transmet la mémoire d'un traître, comme nous venons de le voir ; à travers la parodie des aventures de super-héros ; et enfin à travers la construction inquiétante du personnage d'El Alemán (González *Figuras* 296). En effet, le protagoniste, après avoir réalisé une commande de gâteau d'anniversaire sur lequel il réalise un glaçage à l'effigie de Batman et Robin, va identifier son supposé frère approprié et son père disparu à ces personnages de fiction : « papá era Batman y Maira y yo éramos Robin. Un Batman y dos Robin » (Bruzzone 69). Il y a là une double récréation familiale mensongère puisque Batman n'est pas le père de Robin et rien ne prouve que Maira soit son frère. Cela confirme l'obsession pour recréer une filiation, pour reconstituer une famille dont souffre le protagoniste. De plus, il n'est pas anodin que cette récréation fictive se fasse à partir d'objets liés à l'univers enfantin – les gâteaux et les comics sont comme des métonymies du divertissement enfantin – qui se révèlent traversés par le traumatisme irrésolu du protagoniste (Basile 160).

Enfin, dans sa quête désespérée de reconstituer sa famille, le protagoniste finit par identifier le personnage d'El Alemán comme étant son père, ce qui est dérangeant à double titre : d'abord parce que ce personnage est, comme nous l'avons déjà vu, un homme violent et un assassin, ensuite parce qu'il est dans une relation amoureuse avec lui. L'association de la figure paternelle avec cet homme crée une relation filiale malsaine basée sur l'inceste et le syndrome de Stockholm. Selon Teresa Basile, cela est rendu possible dans le récit de Bruzzone grâce à l'introduction de la figure du père comme *topo* : « Esta sospecha de un doble rostro y una doble pertenencia también introduce un dispositivo perturbador de los límites entre los « buenos » y los « malos », un equívoco inquietante que va del torturado al torturador, del desaparecido al victimario » (Basile 162). Cette confusion entre les gentils et les méchants –

pour reprendre les distinctions enfantines –, entre les victimes et les bourreaux apparaît clairement lorsque le protagoniste évoque pour la première fois la possibilité de ce lien filial avec El Alemán : « podía ser el padre de Maira, mi padre, el torturado, un entregador, el torturador, el boxeador golpeador de travestis – ese era su deporte, el boxeo-. Su vida en los pueblos del sur podía haber sido la del desaparecido con vida, la del exiliado interno, la del perseguido, ¿perseguido por quién? » (Bruzzone 174). Les expressions utilisées pour le désigner à la fin de cette diatribe renvoient à des catégories de victimes du terrorisme d'Etat pendant la dictature : le « desaparecido con vida » est utilisé pour désigner les enfants appropriés et pas encore identifiés ; les personnes qui fuyaient la répression mais ne pouvaient quitter le pays se cachaient devenant des « exiliados internos ». Le protagoniste termine donc sa quête sur cette conviction : « el Alemán era papá » (Bruzzone 182).

Le roman de Bruzzone opère une déconstruction radicale de la figure du père en la distinguant de « la imagen de los padres militantes, idealistas, comprometidos, que H.I.J.O.S. recuperó y que luego las políticas de los gobiernos kirchneristas terminaron por consolidar, y diferente también de los « terribles padres » que antepónían la militancia a la familia » (Basile 162). Mais la figure du père dans *Los topos* n'en est pas moins effrayante puisque celui qui devient la figure paternelle pour le protagoniste est aussi celui qui sera, très certainement, son assassin. Cette perspective du filicide peut être surprenante, mais comme l'a démontré Elsa Drucaroff, il s'agit d'un motif thématique que l'on retrouve dans de nombreux récits de la génération des enfants de la dictature :

La novedad es específica y generacional: en los textos se deja entrever la convicción de los hijos de que los progenitores desean que ellos no existan. Eso es lo que leo en las obras, a veces insinuado y a veces planteado con escalofriante claridad. A eso llamo filicidio y lo entiendo como un imaginario generacional, no como el reflejo de una realidad; porque como se sabe hasta el hartazgo, la posición filial no es simétrica a la posición paterna o materna y que los hijos sientan el deseo filicida de sus padres no supone que sus progenitores lo tengan sino, en todo caso, que ellos así lo imaginan. (Drucaroff 339-340)

Effectivement, on peut le constater de façon plus indirecte dans *El espíritu* quand le protagoniste regarde un film dans lequel le fils pense que son père veut le tuer (Pron 160-161). Le fait que ce film soit raconté ne peut être totalement anodin. De même, le protagoniste de *Con el sol* est directement menacé d'une arme par son père (Néspolo 173) et se souvient que celui-ci ne s'était pas soucié de le faire soigner enfant alors qu'il était gravement malade.

Si le protagoniste de *Los topos* cherche à tout prix à trouver un père même sous les traits d'un assassin, d'autres protagonistes et personnages sont davantage dans le rejet de la figure paternelle. Par exemple, Manuel, l'amant de Lucía dans *Cercada*, compare son héritage familial – et en particulier le fait d'être le fils d'un militant assassiné – à une blessure pleine de pus dans



le cou dans laquelle continuerait de pousser les poils (Meruane 46). Il a recours à une image répugnante (du registre du répulsif) pour évoquer son héritage mais qui offre une métaphore visuelle violente de la douleur et du dégoût qu'il provoque chez le personnage. Nous avons déjà vu qu'il était allé jusqu'à changer de nom de famille pour se désaffilier de ce père, ce qui est un geste symboliquement très fort puisque cela modifie son identité non seulement à ses yeux mais aussi à ceux de sa famille et de la société.

Roberto, le protagoniste de *Con el sol*, ne fréquente plus son père et ne va lui rendre visite que pour essayer de lui soutirer de l'argent pour son voyage. De fait, à son arrivée, le père le salue en l'appelant « desaparecido » (Néspolo 71) et ne l'embrasse pas. La description de la maison paternelle reflète le dégoût que ressent Roberto tant pour la saleté des lieux que pour son père. De façon provocatrice, le père lui dit quand il refuse : « Y sí viste. Tu viejo es un hijo de puta, qué le vas a hacer » (Néspolo 80). Ce n'est pas le fils qui prononce l'insulte mais l'agressivité qu'il montre à l'égard de son père font comprendre que c'est bien ce qu'il pense. Selon lui, le vieux Castiglione lui doit cet argent car il a une dette envers ses enfants (pour ne pas s'être occupé de ses enfants, pour ne pas les avoir aimés, pour avoir provoqué le départ de leur mère, pour avoir été le complice d'un militaire pendant la dictature) : « El Tano piensa. Afiebrado casi, furioso. Solo una cosa: como cobrarse del viejo lo que le debe. A qué responde la deuda y a cuánto asciende, eso no lo sabe. Ni le interesa. Pero la deuda está ahí, desde siempre. Indestructible, como el odio o la certeza. Y con eso basta » (Néspolo 85). C'est pour cette raison qu'en plus d'emporter la toile de Berni, il vole la voiture de son père (une vieille Ford Rurale) même si, pour lui, il ne s'agit donc pas d'un vol mais plutôt d'une confiscation de biens pour solder la dette du père, une dette « implícita e incuestionada. Y por eso mismo ejecutable. La que contrajo un tipo llamado Fabio Castiglione son él por el mero hecho de haberlo engendrado. Sin su consentimiento. El que te da la vida también es el que te arroja al mundo. Por puro capricho, arbitrariedad o instinto nomás. Y eso se paga » (Néspolo 88).

Le protagoniste de *Formas* ne rejette pas violemment son père comme les personnages évoqués précédemment mais il est irrité par son manque de conviction politique et par son refus de remettre en question sa position politique quant à la dictature de Pinochet. Le protagoniste s'interroge sur qui est son père et semble prendre conscience, maintenant qu'il est adulte, que son père n'a pas changé mais a toujours été ainsi comme si disparaissait le regard idéalisateur de l'enfant pour laisser place à la vision réaliste et désenchantée de l'adulte (Zambra 126). Quelques pages plus loin, l'interrogation ressurgit presque à l'identique : « en qué momento, pienso, en qué momento mi padre se convirtió en esto. ¿O siempre fue así? ¿Siempre fue así? Lo pienso con fuerza, con un dramatismo severo y doloroso: ¿siempre fue así? » (Zambra 129). La répétition trois fois de la question révèle l'incrédulité du narrateur qui refuse de croire que

son père a toujours été neutre politiquement dans le meilleur des cas, pinochetiste dans le pire. Cette relation complexe et conflictuelle entre le protagoniste et son père dépasse l'expérience individuelle et pourrait se retrouver dans d'autres familles chiliennes de classe moyenne des années 80 et d'aujourd'hui. Le fait que le protagoniste reste anonyme contribue à augmenter l'aspect collectif et sociologique présent dans le texte (Roos 348).

Au contraire, le protagoniste de *El espíritu* s'inquiète de ce que son père pense de lui et de ce qu'il fait. D'une certaine façon, il cherche à être à la hauteur de l'héritage parental même si celui-ci est pesant comme le montre l'habitude qu'il a prise de demander leur âge aux gens qu'il rencontre : « si son argentinos y han nacido en diciembre de 1975 pienso que tenemos algo en común, ya que todos los nacidos por esa época somos el premio de consolación que nuestros padres se dieron tras haber sido incapaces de hacer la revolución » (Pron 168-169). Le protagoniste ne considère donc pas son histoire comme unique et y associe tous ceux de sa génération. Il fait une généralisation en considérant que tous les parents de ceux de sa génération se sont aussi consolés avec un enfant de ne pas pouvoir faire la révolution. Néanmoins le geste d'affiliation que fait le protagoniste en constituant une sorte d'origine commune aux membres de sa génération mérite d'être signalé. En outre, cette affirmation concernant les raisons de ses parents d'avoir un enfant n'a d'autre fondement que le ressenti du protagoniste qui en reliant sa naissance au contexte politique d'une époque exprime le poids que cet héritage représente car il est difficile d'être à la hauteur d'une révolution.

En effet, le fait de partir s'installer en Allemagne est assimilé à un exil, un départ forcé par les circonstances pour enfin trouver un lieu « donde no existía la situación opresiva que sí había sido real para [él] durante largos años » (Pron 144). D'une façon plus matérielle, le protagoniste considère le dossier constitué par son père sur la disparition d'Alberto Burdisso comme un héritage (Pron 144) et dont il compte se servir pour raconter l'histoire de son père. Comme nous l'avons vu, le protagoniste décide d'écrire l'histoire de ses parents à partir des informations qu'il a récoltées dans ce dossier, auprès de sa mère, en consultant la bibliothèque familiale et en se remémorant ses souvenirs. Mais ce projet d'écriture se conçoit sous la menace de l'opinion paternelle, c'est pourquoi il répète quatre fois en une page : « ¿qué hubiera pensado mi padre? » (Pron 144-145). Ainsi, contrairement au protagoniste de *Con el sol*, il ne pense pas que le père ait une dette envers lui mais plutôt l'inverse : que lui, en tant qu'héritier, a le devoir de faire quelque chose pour ses parents. On peut trouver un positionnement d'héritier similaire dans le roman chilien *La resta* :

Y me acercaría sin meter bulla (porque no debíamos meter bulla), con mucho cuidado (porque debíamos tener miedo, hija, hay que estar preparados). Caminaría hacia mi madre observándola con ternura, sosteniendo el peso de todas las cosas que ella había visto alguna vez (sosteniendo restos, deudas, duelos). Y con una voz

antigua, una voz heredada pero no por eso mía [...] Y la abrazaría [...] y solo entonces, al interior del perfecto paréntesis que formarían nuestros cuerpos al juntarse, le diría finalmente: madre, esto lo hago por ti. (Trabucco 268-269)

La fille sent qu'il est de son devoir d'aider, de soutenir sa mère et d'agir pour elle. On constate qu'elle a hérité des angoisses maternelles comme le montre sa façon d'agir calquée sur les recommandations de la mère entre parenthèses.

*Cercada* propose un cas particulier puisque la protagoniste n'est pas seulement dans des relations compliquées avec son père mais avec les personnages masculins en général. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, elle est comme prise au piège, manipulée par les différents hommes de sa vie :

Tanto unos como otros la ven o la convierten en una carnada para atraer al enemigo para tenerlo vigilado, y tratan de manipularla e infantilizarla; el padre no cesa de insinuarlo o repetirlo [...]. Manuel, Ramiro y el Comandante Camus ofrecen diversas versiones de un machismo autoritario; cada uno busca poseer a Lucía de algún modo y ella descubre que necesita dejar de ser la carnada. (Amaro Castro « La memoria » 236)

La jeune femme est en effet aux prises avec des hommes machistes qui se comportent comme des soldats (nous avons déjà pu constater l'utilisation d'un lexique guerrier dans ce roman et qui transparaît ici dans la citation d'Amaro Castro) ou des chasseurs. Pour eux, elle n'est qu'un trophée ou un appât : « la carnada » est le titre d'un des chapitres de *Cercada*. Cependant le lecteur n'assiste pas à la libération de Lucía, mais la voit se débattre, apparemment, en vain. La multiplication des voix dans le récit provoque une sorte de cacophonie, de chaos qui étourdit le lecteur de la même façon que Lucia est étourdie par les différents discours que chacun tente de lui imposer. Elle tente désespérément de trouver sa voix et sa voie malgré le poids de son héritage familial qui pèse sur sa vie sociale et professionnelle : parce qu'elle est la fille du commandant Camus, elle doit affronter le regard suspicieux de ceux qui la côtoient dans cet univers intellectuel auquel elle veut appartenir (en opposition à celui des armes comme nous l'avons vu).

Nous avons commencé cette sous-partie en parlant du sentiment d'insécurité que ressentaient les personnages de nos romans en tant qu'enfants de la dictature. Lors de la présentation du roman *Los topos* de Bruzzone, Nicolás Prividera affirme trouver un air de famille aux romans de ceux qu'il nomme les « hijos mutantes » qui consiste en « su ofendido pero nunca humillado desamparo, que sabe que esa intemperie puede ser también una condición de posibilidad, para construir desde esa mirada un inquebrantable mundo propio ». Dans ce discours, Prividera distingue trois catégories d'*hijos* parmi les auteurs de la génération des

enfants de la dictature : les « replicantes », les « frankensteinianos » et les « mutantes ». Selon lui, les premiers répètent les accents fantasmatiques de la voix du père et se situent donc dans une logique filiative pure qui les maintient dans une forme de fidélité au trauma.<sup>211</sup> Les « frankensteinianos » prétendent échapper au mandat paternel en niant leur destin de réclamation d'une vengeance symbolique et seraient donc ceux qui refusent cet héritage. Or, si comme nous l'avons vu, la condition d'héritier s'impose à l'individu, le renier revient à renier une part de soi, ce qui permet de comprendre l'image utilisée par Prividera dans sa désignation. Comme le monstre de Frankenstein, ils ne parviennent pas à vivre avec les différents morceaux qui les composent. Enfin, les mutants assument leur origine, leur héritage sans en rester prisonniers, et vont transformer cette expérience traumatique, grâce à la fiction, en matériel de réélaboration à la fois individuel et collectif. C'est ce que constate également Teresa Basile quand elle affirme que des auteurs ou des réalisateurs de la génération des enfants argentins comme Bruzzone, Pérez ou Carri vont bousculer les discours et pratiques établis des politiques de la mémoire : « se oponen a la anterior retorica trágica, dura y militante de los organismos de derechos humanos mediante el uso de la paradoja, la ironía, el humor irreverente y la parodia » (Basile 47). A titre d'exemple, elle s'intéresse à l'utilisation que fait Bruzzone de la figure du « post-huerfanito paródico » ou du bâtard qui permet que le personnage de *Los topos* dépasse le rôle du fils de disparus et assume un protagonisme avec une histoire propre (Basile 47).

Ce travail de déconstruction de la figure de l'enfant comme victime de la dictature, de ce « tabú de la literatura de hijos »<sup>212</sup> (Basile 24) mené justement par des HIJOS a créé des « contrafiguras del HIJO » (Basile 47) qui permettent de sortir de la logique filiative et d'entrer dans une démarche affiliative. Comme le rappelle Prividera, les enfants de disparus ne sont que la partie visible, reconnaissable d'un collectif bien plus large qui est celui des enfants nés dans les années 70. Cette logique affiliative au niveau de la génération des enfants de la dictature est ce qui peut permettre d'éviter la dérive du *familismo* que redoute Jelin. Le lien familial est conservé car il s'agit d'une littérature qui va mettre en avant le récit d'un enfant de la dictature (réel ou imaginé) mais sans que la filiation de l'auteur en soit sa légitimation. Comme le remarque Espinosa pour le cas du Chili, l'intérêt de ce type de littérature qui donne la parole aux enfants de la dictature, c'est la façon dont le dialogue qui se crée entre l'histoire personnelle d'un personnage et l'histoire de son pays va permettre d'imposer un débat – qui n'a jamais eu

---

<sup>211</sup> LaCapra affirme que cette fidélité au trauma empêche une quelconque forme de clôture conceptuelle ou narrative chez le sujet : « el lazo que nos une a los muertos, especialmente a los muertos entrañables, puede conferirle valor al trauma y hacer que volver a vivirlo sea una conmemoración dolorosa pero necesaria a la cual nos consagramos o, al menos, quedamos apegados » (46).

<sup>212</sup> Basile se demande, à raison, si ce dépassement du politiquement correct n'est pas la prérogative des enfants de disparus : « Acaso el lector toleraría la burla sobre los desaparecidos en boca de cualquier otro escritor? ¿Alguien que no fuera Albertina Carri, Félix Bruzzone o Mariana Eva Pérez tendría la suficiente autoridad para hablar con una mordaz e irrespetuosa ironía de temas tan susceptibles? » (24).

lieu – sur le legs de la dictature et son importance dans la société post-dictatoriale. De façon générale, les héritiers questionnent l'autorité des parents en remettant en cause leur vérité et, aussi et surtout, comme le signale Amaro Castro, ils vont transcender cette possibilité et développer des formes de critique de l'héritage social, culturel et politique qui méritent notre attention. Cela va passer par un questionnement du passé qui leur parvient à travers des souvenirs incomplets ou transmis. Les récits fictionnels des enfants de la dictature présentent la particularité de raconter en parallèle le processus de recherche, d'enquête sur le passé et la construction identitaire du protagoniste au fur et à mesure qu'il recompose les événements.

### **3.2.2. En quête du passé, enquête sur le passé**

Le corpus d'œuvres que nous avons composé pour ce travail de recherche n'est qu'une sélection parmi de nombreux romans que l'on peut qualifier de romans de la mémoire ou de la post-mémoire. Ces dénominations ne sont pas propres aux contextes argentin et chilien, elles ont été largement utilisées pour désigner des romans écrits par la génération des enfants (dite deuxième génération) des déportés des camps nazis, des régimes totalitaires européens voire de la génération des petits-enfants (la troisième génération) dans le cas de la guerre civile espagnole, par exemple. Selon le chercheur Philippe Merlo-Morat dans son ouvrage sur la littérature espagnole contemporaine, « l'expression "roman de la mémoire" [regroupe] les romans qui accordent une place importante à la mémoire et à la récupération de la mémoire par l'écriture » (259). Selon les contextes ou la distance temporelle avec les événements dont le roman souhaite raviver la mémoire, on verra apparaître l'expression de roman de la mémoire ou de la post-mémoire pour qualifier ces œuvres. Suivant leur appartenance générationnelle, les auteurs de ces romans font appel à leur propre mémoire des événements dont ils ont été les témoins, aux souvenirs (souvent incomplets) de leur passé ou ont recours à la mémoire des autres : mémoire familiale, mémoire militante, mémoire officielle.

Cette littérature qui souhaite récupérer la mémoire d'expériences et d'événements du passé présente une forme d'« esthétique réaliste » (Rebreyend 57-76), un retour au référent (Jurgenson 605) : ces romans questionnent les discours mémoriels hégémoniques dont ils ont hérité et en proposent de nouveaux. On assiste donc là à un retour du politique dans les romans de la mémoire « dont la visée pragmatique est orientée vers l'action hors des limites de la fiction » (Champeau 196) ce qui conduit la chercheuse Geneviève Champeau à parler de « dimension performative » de ces romans car ils prétendent participer à la configuration de la mémoire collective des événements passés. Ce retour du réel dans la littérature procéderait « a

anclar nuevamente su decir en la materialidad, en la factualidad del mundo » (Jurgenson 605) pas seulement par l'évocation de faits passés, remémorés mais par la voix des héritiers en quête de traces d'une histoire qui leur échappe et de dispositifs originaux pour la raconter. Ainsi les œuvres des auteurs et artistes de la génération des enfants réunissent « una búsqueda personal y una intervención estético-política en los debates memoriales del presente a partir de este lugar público de enunciación de lo privado que encarnan los hijos » (González *Figuras* 172).

L'étude de ces dispositifs dans les différentes littératures de la mémoire a été menée par de nombreux chercheurs et notamment par Elina Liikanen dont les travaux s'inscrivent dans la lignée des réflexions d'Astrid Erll. Elle s'intéresse au *comment* de la mémoire littéraire, aux « características formales específicas, lo que constituye diferentes modos de memoria cultural en el medio de la literatura » (Liikanen 44). Pour ce faire, elle distingue trois modes de représentation du passé dans son étude de la littérature espagnole post-mémorielle publiée entre 1997 et 2008. Le premier – le mode expérimental – a pour objectif de créer une illusion mimétique, de représenter le passé dans un récit « completo y coherente, sin prestar atención al proceso de recordarlo y representarlo en el presente » (Liikanen 46). L'action se situe dans le passé et les événements sont racontés dans l'ordre chronologique. Si les récits appartenant à ce mode permettent au lecteur de connaître des événements historiques parfois méconnus et l'invitent à partager l'expérience du protagoniste – en ayant recours aux sentiments et en particulier à l'empathie –, ils ne l'incitent pas à agir dans et depuis le présent. Au contraire, les romans des modes reconstitutif et contestataire amènent le lecteur à s'interroger de façon critique sur les mémoires en circulation dans la société. Dans les deux modes, l'action se situe sur deux niveaux temporels (passé et présent) puisque ces romans racontent le processus de reconstruction du passé dans le présent. Les œuvres de notre corpus correspondent à ces deux modes. *Formas*, *El espíritu* et *Con el sol* sont des romans du mode reconstitutif car ils présentent un narrateur-protagoniste situé dans le présent qui découvre une énigme liée au passé et décide d'enquêter. Peu à peu, cette enquête historique dont on nous montre les différentes étapes devient une recherche des racines, de l'identité du narrateur-protagoniste (Liikanen 48). *Cercada*, *Space Invaders* et *Los Topos* correspondraient davantage au mode contestataire puisque Liikanen explique que les romans de ce type :

no ofrecen necesariamente un relato completo y coherente, sino que se concentran en los problemas inherentes al intento de construirlo. Se trata de textos autorreflexivos que rompen la ilusión mimética para explorar y problematizar las prácticas de representación habituales. (49)

Il s'agit de textes qui réclament des lecteurs actifs en jouant avec leurs attentes, en cherchant à les déstabiliser et en démontrant combien notre compréhension du passé dépend de

narrations bien établies. De la sorte, les œuvres du mode contestataire ont la capacité d'ouvrir le passé à de nouvelles interprétations et sont à la recherche de formes de représentation plus imaginatives (Liikanen 50).

Luba Jurgenson présente les protagonistes des romans de la mémoire comme des héritiers en quête de traces d'une histoire qui leur échappe. Nous sommes donc face à des récits dans lesquels « le passé est pris en compte depuis le point de vue du présent, à travers ses incidences sur la société actuelle, et qu'ils se caractérisent, de ce fait, par une temporalité double que Hans Lauge Hansen nomme le "chronotope du passé présent" » (Champeau 197). Ils se distinguent donc du roman historique classique ou roman du mode expérimental vu précédemment puisque l'action n'a pas lieu principalement dans le passé mais celui-ci est examiné par un protagoniste depuis le présent. Le protagoniste – souvent narrateur – ne raconte pas une histoire du passé mais part à la recherche de ce passé, « en quête de traces », une quête qui, très souvent, se transforme en enquête. C'est ce qu'affirme Hans Lauge Hansen quand il définit le roman de la mémoire à partir de deux caractéristiques fondamentales : « el empleo de una trama detectivesca y la descripción del proceso de memoria como un proceso social, en el cual se representan una multiplicidad de voces y perspectivas » (« El », 23). La présence conjointe de ces deux caractéristiques l'a conduit à développer le concept de chronotope du passé présent qu'il met en relation avec celui de post-mémoire de Marianne Hirsch :

un cronotopo compuesto de dos cronotopos parciales: el del pasado traumático contado y el del presente desde donde se cuenta. Cada cronotopo despliega un mundo, y como el mundo del presente fundamentalmente consiste en describir el proceso de construcción literario-artístico del mundo del pasado, podemos decir que el cronotopo del pasado presente es la forma de representación literaria que corresponde al concepto de posmemoria apuntado por Marianne Hirsch. (Hansen, « El cronotopo », 25)

Les héritiers vont alors se transformer en enquêteurs comme le détaille l'autrice argentine Raquel Robles (fille de détenus-disparus) : « Los huérfanos son -somos- arqueólogos, investigadores privados, desenterradores de detalles, buscadores de explicaciones ». <sup>213</sup> Dans cette citation, elle mentionne le cas particulier des orphelins, c'est-à-dire d'une catégorie particulière d'héritiers. Mais nous avons vu la parenté existante entre l'orphelin et l'héritier au niveau étymologique. Dans le contexte post-dictatorial du Cône Sud, on peut symboliquement retrouver ce rapprochement sémantique entre les deux termes car tous les enfants de la dictature, qu'ils soient des enfants de disparus ou non, cherchent à savoir qui étaient et sont leurs parents :

---

<sup>213</sup> Adriana Badagnani, « La memoria de los pequeños combatientes: Raquel Robles y la narrativa de los hijos de desaparecidos », *Oficios Terrestres, Revista científica sobre ciencias sociales desde la comunicación y la cultura*, Vol. 1, N° 29, Universidad Nacional de La Plata, 2013, consultable sur : <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/1963>

« mi padre había comenzado a buscar a su amiga perdida y yo, sin quererlo, había empezado también poco después a buscar a mi padre y ése era un destino argentino » (Pron 184). Ici, le narrateur-protagoniste voit sa démarche personnelle comme exemplaire de la geste argentine de recherche des origines, comme si tous les héritiers argentins étaient des orphelins en puissance. Le personnage principal du roman de Patricio Pron fait le lien entre l'héritier comme un orphelin de plus et l'héritier comme détective dans une réflexion métanarrative quelques lignes plus loin : « tenía que escribir sobre él [mi padre] y que escribir sobre él consistía ya no tan solo en averiguar quién había sido él, sino también, y sobre todo, cómo escribir sobre el padre, cómo ser un detective del padre y reunir toda la información disponible pero no juzgarlo » (184). Cela rejoint le constat que fait Cecilia González au sujet des productions filmiques et narratives de la génération des enfants en Argentine quand elle affirme que l'on retrouve souvent comme dispositif narratif :

el dispositivo de la investigación como modo privilegiado de la búsqueda de los propios orígenes a las que se libra un personaje, a menudo el narrador, que cuenta entonces tanto la historia de sus personajes como la génesis del propio relato. Una importante dimensión metanarrativa los caracteriza [...] Por eso tal vez se perciba que en las narraciones de la segunda generación, el centro de interés pueda desviarse del objeto mismo de la búsqueda o la investigación para centrarse en el proceso mismo. (González *Figuras* 285)

En effet, dans les romans des enfants de la dictature, souvent l'enquête déclenche l'action et constitue le fil conducteur du récit mais la narration dévoile tout le processus qui conduit le protagoniste à enquêter ainsi que les questions et les doutes que cela va provoquer chez lui. Les héritiers, qu'ils soient membres de la deuxième ou troisième génération vont, à partir des traces du passé dans le présent, remonter le fil du temps guidés par les indices et les témoignages. Le régime fiduciaire « offre aux romans mémoriels un "effet témoignage" similaire à "l'effet document" » (Champeau 205-207) provoqué par le régime indiciaire. Celui-ci se retrouve dans les romans mémoriels empruntant à l'historiographie, relevant du « roman documentaire » (Carcelen 51-68) qui se base sur l'observation et le déchiffrement de traces, mais aussi dans les romans d'enquête. Le motif de l'enquête est omniprésent dans les romans de la mémoire des héritiers et joue un rôle structurant dans de nombreux récits dans lesquels le protagoniste est un enquêteur jouissant d'une certaine légitimité du fait de sa profession (journaliste, romancier, professeur) ou simplement un amateur. Or une enquête ne se base pas seulement sur des indices mais aussi sur des témoignages : nous pensons donc que les deux régimes (indiciaire et fiduciaire) sont présents et complémentaires dans les romans de la mémoire.



En examinant les romans de la mémoire espagnols publiés entre 1975 et 2010,<sup>214</sup> le chercheur Martínez Rubio fait le constat que dix-neuf d'entre eux « contienent una investigación como procedimiento vertebrador de la acción » (70). Cette prégnance de l'enquête non seulement comme motif mais comme véritable structure narrative le conduit à étudier le roman de la mémoire espagnol à la lumière des catégories prototypiques de l'enquête par excellence, le roman policier (Martínez Rubio 74). Cette comparaison du roman de la mémoire avec le roman policier lui permet d'affirmer que l'élément central devient l'enquête en tant que processus tandis que le crime sur lequel enquête le protagoniste n'est autre que l'oubli (cf. le titre de l'article de Martínez Rubio « Investigaciones de la memoria. El olvido como crimen ») :

Así pues, si la muerte es el elemento central sobre el que se construye una historia en la novela negra, en las investigaciones de la memoria se desplaza esa centralidad de la muerte hacia la investigación. [...] si aquella se preocupa de recrear los pasos de un crimen, ésta se ocupa de reconstruir los pasos de una investigación; si aquella buscaba la verdad de una muerte, ésta busca la verdad de una vida. (Martínez Rubio 76)

La récurrence du motif de l'enquête dans les romans de la mémoire conduit Georges Tyras à affirmer que ce dispositif narratif est « uno de los (no sé si más) utilizados en lo que va de siglo o de milenio por la ficción abocada a la recuperación de la memoria histórica » (344). L'affirmation du chercheur français porte sur les fictions espagnoles mais il s'agit d'un dispositif transnational, comme le remarque Luba Jurgenson, puisqu'on le retrouve dans les littératures contemporaines à travers le monde, depuis les Etats-Unis avec *Les Disparus* (2007) de Daniel Mendelsohn jusqu'à la Russie, avec *La Limite de l'oubli* (2011) de Sergueï Lebedev, ou *Histoire familiale de la peur* (2006) d'Agatha Tuszynska, [...] l'Allemagne avec *Austerlitz* (2001) de Sebald, l'Ukraine avec *Peut-être Esther* (2015) de Katja Pertrowskaja (Jurgenson 611). On le retrouve également dans les littératures mémorielles contemporaines en Argentine et au Chili. Avant d'entrer dans notre corpus, rappelons que ce n'est pas un dispositif propre à la génération d'auteurs que nous étudions puisque les Argentins Carlos Gamerro (1962) ou María Teresa Andruetto (1954) y avaient eu recours dans leurs romans *El secreto y las voces* (2002) et *Lengua madre* (2010) ainsi que le Chilien Roberto Bolaño (1953-2003) avec *Estrella distante* (1996) ou *2666* (2004).

Selon Luba Jurgenson, « mezclando el gesto individual, la voluntad de exhumar un pasado oculto o lacunario, [la investigación] apunta a alcanzar la verdad de un microacontecimiento (al mismo tiempo que suele constatar un fracaso parcial) » (610). C'est le cas dans *Con el sol* où grâce à son enquête sur l'histoire du tableau volé par son père pendant

---

<sup>214</sup> Corpus dont il exclue volontairement les romans noirs, policiers et assimilés.

la dictature, le protagoniste découvre les raisons de la disparition de sa mère, partie du jour au lendemain abandonnant ses enfants à leur père. Au regard de l'histoire argentine, l'abandon de sa famille par une femme qui souhaite disparaître constitue bien un micro-événement même si c'est une découverte fondamentale pour le protagoniste (nous y reviendrons). Cette découverte est accompagnée d'un échec partiel puisqu'il ne parviendra pas à la rencontrer. Dans *El espíritu*, la résolution de l'enquête sur la mort du frère de l'amie disparue pendant la dictature par le père du narrateur-protagoniste est aussi de l'ordre du micro-événement. Cet homme a été assassiné par des individus sans scrupules qui en avaient après l'argent reçu comme indemnisation pour la mort de sa sœur, victime du terrorisme d'Etat pendant la dictature. Mais, en reprenant l'enquête de son père, le protagoniste va finalement apprendre à connaître ce père qu'il croit détester et finalement renouer avec lui. Dans *Formas*, même si le narrateur-protagoniste ne mène pas d'enquête proprement dite, il fait montre d'une volonté d'exhumer le passé lacunaire, ce qui le pousse à questionner les personnes de son entourage et l'amène à découvrir la véritable identité de l'homme que son amoureuse d'enfance l'avait chargé de surveiller pendant la dictature (par la même occasion, il apprendra l'histoire de cette famille de militants communistes bien différente de la sienne). Au contraire, le narrateur-protagoniste de *Los topes* ne semble pas intéressé par la recherche et la découverte de réponses concernant son passé familial (malgré un père introuvable, une mère détenue-disparue et un hypothétique frère né en captivité) : il fuit les organisations de défense des droits de l'homme du type H.I.J.O.S. et semble se contenter de son présent. Le motif de l'enquête est présent depuis le début du roman avec la quête désespérée de la grand-mère, mais le protagoniste ne devient acteur de cette enquête qu'avec l'arrivée dans sa vie d'un personnage extérieur à la sphère familiale, le travesti Maira. Toujours dans une posture parodique et ironique, le récit met en scène la surveillance de ce travesti par le narrateur-protagoniste qui va mener une véritable filature contre celui qu'il soupçonne d'être un indicateur de la police ou un agent infiltré (Bruzzone 46) pour repérer et arrêter les militants des organisations de défense des droits de l'homme.<sup>215</sup> L'enquête de l'apprenti détective le mène jusqu'au siège de l'association H.I.J.O.S. afin de dénoncer Maira. Là, il découvrira que sa prétendue enquête – ses délires en réalité – basée sur des indices et des observations durant des jours ne lui ont pas permis d'accéder à la vérité : Maira est un enfant de disparu qui se venge en tuant d'anciens membres du système répressif dictatorial devenus policiers. Pour le narrateur, il s'agit d'un échec partiel puisque cette révélation lui permet de renouer amoureusement avec Maira. Or, alors qu'il pensait le retrouver dans son appartement, il découvre qu'il a disparu et se lance dans une nouvelle enquête, cette fois-ci, à la recherche

---

<sup>215</sup> Sans compter la version délirante du complot anti-homosexuel où les travestis seraient des agents doubles chargés de démasquer les homosexuels (Bruzzone 45).

du travesti qu'il va identifier peu à peu à son supposé frère disparu. C'est pourquoi Cobas Carral affirme : « a través de una narración con toques de policial negro, *Los topos* deviene pesquisa sin certezas organizada como una gran especulación que surge a partir del fantasma de un posible hermano del narrador nacido en cautiverio » (« Narrar » 31). Mais, encore une fois, l'enquête du protagoniste se soldera par un échec puisqu'il ne retrouve ni son frère ni Maira et la fin du récit laisse supposer qu'il va rester prisonnier de El Alemán ou mourir de ses mains.

Luba Jurgenson remarque que le rapport à l'événement du narrateur qui est créé par le dispositif de l'enquête (indiciaire) n'est pas le même qu'avec un dispositif du témoignage (fiduciaire). Rappelons que la chercheuse française s'intéresse à la littérature post-mémorielle des héritiers qui n'ont pas vécu les faits contrairement à nos auteurs, héritiers à la recherche d'indices sur un passé dont ils gardent des souvenirs (plus ou moins selon le pays et l'âge des auteurs). C'est une différence significative mais qui n'implique pas non plus de les considérer comme des témoins des événements au même titre que leurs parents car ils n'étaient que des enfants au moment des faits.

La investigación vincula al narrador con el acontecimiento de una manera indirecta y no contingente: a diferencia del testigo, que se ve sorprendido en un momento dado por un acontecimiento que supera su comprensión, es el propio buscador de huellas, por el contrario, el que emprende su indagación, aunque esta suela desarrollarse tras un encuentro fortuito o descubrimiento casual (fotografía, diario íntimo, cartas, objetos que pertenecían a alguien desaparecido). (Jurgenson 611)

Nous trouvons très intéressant ce rappel de l'idée selon laquelle l'héritier, en tant que chercheur de traces, est à l'origine de sa quête. Cela signifie qu'elle est la conséquence d'une décision qu'il a prise et non le résultat d'un mandat extérieur (famille, société, etc.) même si le narrateur de *El espíritu* pense que les enfants sont les « detectives de los padres que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia » (Pron 12) comme si la génération des parents attendait inconsciemment cette enquête (mais peut-être ne s'agit-il que d'une projection du protagoniste). Si l'on considère que cette quête est une preuve du libre arbitre et de la volonté de l'héritier, il n'en reste pas moins que celle-ci est, effectivement, souvent initiée à la suite de la découverte fortuite d'un élément du passé. Dans *El espíritu*, le narrateur-protagoniste tombe par hasard sur le dossier d'enquête de son père qui contient des articles de presse, des photos, des notes concernant la disparition d'un homme dans le village de ses grands-parents où il allait en vacances pendant son enfance. Le protagoniste de *Con el sol* veut changer de vie, partir à l'étranger mais a besoin d'argent pour cela. Il se souvient alors d'un tableau accroché chez son père dont celui-ci a toujours vanté la valeur financière. Il décide alors de le voler à son propre père en dédommagement du mal que celui-ci lui a fait en ne s'occupant pas de lui. Ce vol va déclencher une série d'événements qui vont réactiver la mémoire d'un

passé trouble puisque le tableau a été volé lors d'un *allanamiento* mené par une *patota*<sup>216</sup> dont faisait partie son père. Ce sont donc des contingences d'ordre économique qui vont lancer le protagoniste à la recherche du passé. Dans *Formas*, c'est le fait de tomber au détour d'une promenade sur la maison de Claudia, son amoureuse d'enfance, qui va inciter le narrateur-protagoniste à reprendre contact avec elle et, à travers son récit familial, découvrir des éléments du passé : « no esperaba a nadie, no buscaba nada, pero una noche de verano, una noche cualquiera en que caminaba a pasos largos y seguros, vi la fachada azul, la reja verde y la pequeña plaza de pasto reseco justo enfrente. Es aquí, pensé. Es aquí donde estuve » (Zambra 88). Dans *Los topes*, nous l'avons vu, il y a tout d'abord un refus de l'enquête sur la disparition de ses proches par le narrateur-protagoniste jusqu'à sa rencontre fortuite avec Maira. De façon inattendue, c'est la disparition de ce personnage dans le présent qui réveille l'intérêt du narrateur pour celles du passé (en particulier son frère) et la nécessité de savoir, donc de chercher.

Aucun protagoniste ne se présente comme un spécialiste à la recherche d'informations sur le passé de son pays, ce ne sont pas des historiens mais des individus à la recherche de réponses sur une histoire passée. Comme le précise Luba Jurgenson, la contingence de l'héritier avec l'événement passé « resurge a través del lugar generacional que es el suyo y de las huellas que la historia familiar ha dejado en su propia vida; la indagación del pasado participa, en general, de una construcción de sí » (611). La découverte de faits passés et de leurs conséquences sur le présent permettent aux protagonistes de ces fictions mémorielles d'accéder à une connaissance de leur histoire familiale et, par là même, de leur identité personnelle. C'est le cas du narrateur-protagoniste de *El espíritu* qui en se plongeant dans les recherches de son père sur la disparition du frère de son amie va découvrir quelque chose de plus important pour lui que l'identité des meurtriers : qui étaient ses parents, ce en quoi ils ont cru et pourquoi ils se sont battus avant la dictature, comment ils ont vécu cette dictature. On assiste alors à une prise de conscience du protagoniste (que l'on retrouve dans plusieurs romans de la mémoire) : l'histoire des parents (qui se mélange à l'histoire nationale) fait partie de son histoire personnelle et sa reconstitution est nécessaire à la reconstruction de l'identité du héros : « yo había decidido comenzar a recordar allí y entonces, dispuesto a recuperar una historia que era la suya y la de sus compañeros y también la mía propia » (Pron 187). En outre, comme le rappelle très justement García Romeu : « fuera de las estadísticas desencarnadas y de las macro-

---

<sup>216</sup> Il s'agit de deux mots qui ont pris un sens particulier pendant la dictature argentine : un *allanamiento* peut être traduit par une perquisition lorsqu'elle est ordonnée par un juge mais dans ce contexte il s'agit de l'intrusion et de la fouille illégale d'une maison, généralement par une *patota*. Ce mot désignait originellement des jeunes des beaux quartiers qui se réunissaient pour semer le désordre en ville et agresser des personnes par amusement (cf. José Gobello, *Nuevo Diccionario Lunfardo*, Corregidor Ediciones, 1990). Pendant la dernière dictature, il a été utilisé pour désigner les *grupos de tareas* (voir note 33).

visiones socio-económicas, nuestra cultura no puede percibir la experiencia colectiva sin pasar por el testimonio individual ». De fait, les romans de la mémoire, dans leur grande majorité, présentent une expérience individuelle, celle d'un personnage à la recherche de son histoire personnelle et familiale, qui conduit le personnage comme le lecteur à la découverte de l'histoire nationale. Le processus d'identification du lecteur se fait ainsi plus facilement et lui permet d'accéder à l'expérience collective du passé.

Notre conclusion concernant les romans de la mémoire et en particulier ceux ayant recours au motif de l'enquête est double. Tout d'abord sur le plan littéraire, « el dispositivo de la investigación preserva entonces la verosimilitud/veracidad (se describe lo que sucede “realmente”), a la vez que deja aflorar a la superficie las manchas blancas, lo nebuloso y la duda que contribuyen a la deconstrucción de la ilusión mimética » (Jurgenson 611). Autrement dit, le roman de la mémoire actuel joue avec les limites entre réalité et fiction puisqu'il revient sur des faits historiques avérés mais par le biais d'histoire personnelles fictives ou fictionnalisées (dans le cas des autofictions par exemple). S'il maintient la vraisemblance, c'est pour mieux la déstabiliser et faire du récit fictionnel un outil de réflexion sur le réel, à tel point que son efficacité pour rendre compte de la réalité (du passé et du présent) peut sembler plus grande que celle d'autres discours non fictionnels comme le discours historique ou académique (Martínez Rubio 79). En ce sens, l'hypothèse d'Hans Lauge Hansen nous semble pertinente : selon le chercheur danois, dans le roman de la mémoire se reflète le dialogue entre le discours fictionnel et les discours journalistiques et historiographiques sur le passé récent. Le roman devient alors le lieu d'exposition des conditions idéologiques et sociales du processus de construction de la mémoire culturelle d'une communauté déterminée (Hansen « Formas » 83-101). Et ainsi, comme le postule Astrid Erll, que la littérature soit un moyen au service de la mémoire collective. Selon la chercheuse allemande, « de las obras literarias provienen modelos y esquemas que transforman nuestro encuentro con la realidad y que determinan nuestros recuerdos más personales » (221) car les fictions jouent un rôle important en tant que sources de paradigmes culturels. Ces paradigmes culturels ont une dimension à la fois prospective et rétrospective car ils déforment l'expérience et dirigent la réminiscence des souvenirs (Erll 222-223).

Ensuite, on peut associer le roman de la mémoire à une forme de roman politique au sens large du terme c'est-à-dire un roman qui traite ouvertement des questions relatives à la *polis* et invite à l'action (Champeau 211). C'est aussi le point de vue d'Emilia Perassi qui signale qu'il s'agit bien d'une recherche et non d'une perte de sens de la part des protagonistes qui reconstruisent leurs histoires, élaborent le passé et finalisent leurs deuils. Ces récits

revendiquent des mémoires et se projettent dans le futur. La seule déconstruction que la chercheuse italienne observe est celle qui a trait aux politiques officielles et institutionnelles de la mémoire (Perassi « Testimonio » 257). Les questions liées à la mémoire des événements traumatiques est éminemment politique, ce dont les auteurs sont bien conscients comme le romancier espagnol Antonio Muñoz Molina qui considère son travail de narrateur comme consistant à sauver la mémoire – et pour cela, s’il le faut, à l’inventer grâce à la fiction – et le voit ainsi comme un véritable devoir de mémoire (Merlo-Morat, 265). Même si la plupart des récits choisissent de se centrer sur une histoire particulière, c’est pour mieux illustrer l’impact de la dictature sur les individus. Et la récurrence du dispositif de l’enquête permet de révéler la lutte nécessaire dans les sociétés post-dictatoriales pour extraire une histoire masquée par une apparente normalité historique. Le protagoniste enquêteur va mettre fin au silence qui règne sur son histoire passée (à cause de secrets familiaux ou d’un contexte politique) et va révéler des stigmates invisibilisés mais toujours présents dans la société. C’est pourquoi, dans certains contextes (comme le contexte espagnol ou chilien), « en última instancia, este tipo de narración sería una acusación directa a un Estado que ha dejado en completa oscuridad sus historias y sus protagonistas » (Martínez Rubio 78). Cette affirmation ne peut s’appliquer au contexte argentin puisque, on l’a vu, le début des années 2000 est marqué par une volonté politique au plus haut niveau de l’Etat, de porter la parole des victimes dans l’espace public et de rendre hommage à leur mémoire.

Nous avons vu, dans la première partie de ce chapitre, que leur condition d’enfants pendant la dictature (condition partagée par les protagonistes et les auteurs de notre corpus) avait fait d’eux dans le passé des récepteurs impuissants, passifs de l’histoire. L’enquête les transforme en producteurs actifs de mémoire, en acteurs du présent. Georges Tyras signale la dimension œdipienne de ces investigations car finalement cette enquête du passé que mène le narrateur lui permet très souvent de résoudre ses propres problèmes identitaires (364). Comme nous l’avons vu dans le chapitre précédent, le mouvement, le déplacement des protagonistes a une part essentielle dans cette recherche, cette enquête. Ainsi, le retour à la maison familiale, d’enfance est un motif très fréquent dans ce type de romans mémoriels : le mouvement de retour géographique devient métaphoriquement un retour temporel sur le passé pour *rechercher* et *retrouver* l’histoire personnelle, familiale et nationale.

### 3.3. LITTÉRATURE EN MODE MINEUR

Les romans des enfants de la dictature incorporent régulièrement la voix et le regard de l'enfant qui est souvent considéré comme un « sujet subalterne » (Gayatri Spivak), un « sujet périphérique » (Nelson Osorio), un dominé, comme cet autre qui « ha sufrido un proceso de homogeneización y ha sido “hablado” desde un centro de dominación » (Jeftanovic 28). Cette perspective contribue à en faire une sorte de littérature mineure du passé récent au sein des narrations mémorielles de la post-dictature. Nous empruntons le concept de littérature mineure aux philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari qui l'ont pensé à partir de leur analyse de Kafka (1975). Ce qu'ils définissent en tant que littérature mineure n'est une littérature écrite dans une langue mineure mais « celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (Deleuze et Guattari 29). Ce concept n'a pas pour but de désigner un type de littérature mais plutôt les modulations qui sont opérées dans certains récits au sein d'une littérature dominante, d'une langue dominante. Les auteurs de la génération des enfants de la dictature peuvent être considérés comme une minorité au sein de leur littérature nationale (voir premier chapitre) et le choix de recourir à la perspective de l'enfant contribue à renforcer ce point de vue mineur.

Deleuze et Guattari distinguent trois traits caractéristiques des littératures mineures. Tout d'abord, « la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation » (Deleuze et Guattari 29). Dans les œuvres de notre corpus et dans celles des enfants de la dictature, le récit mémoriel est à la charge des héritiers quittant le territoire des adultes, des parents. En outre, la remémoration du passé par les enfants de la dictature passe très souvent par le rêve et l'imaginaire comme nous allons le voir par la suite (3.2.3.). Ensuite, dans les littératures mineures, tout y est politique car chaque histoire individuelle est liée au politique : « L'affaire individuelle devient donc d'autant plus nécessaire, indispensable, grossie au microscope, qu'une tout autre histoire s'agite en elle » (Deleuze et Guattari 30). Nous l'avons vu, dans les romans des enfants de la dictature, les protagonistes racontent leur histoire personnelle en revenant sur leur histoire familiale qui est influencée par l'histoire de leur pays. Chaque récit, en apparence focalisé sur une histoire individuelle, se révèle être le récit d'une génération qui a grandi sous la dictature. Or, les deux philosophes français constatent que les littératures mineures sont porteuses d'une valeur collective et jouent un rôle politique (Deleuze et Guattari 31) comme le font ces récits des enfants de la dictature qui mettent en scène des protagonistes dont la caractéristique principale est d'être des héritiers qui interrogent le passé récent de leur pays et sa mémoire.

Cependant, même si le caractère collectif marque leurs productions, il n'y a pas de revendication en tant que génération de la part des auteurs enfants de la dictature. En

conséquence, nous rejoignons González qui nuance le concept de Deleuze et Guattari et préfère parler de récits « en mode mineur » pour désigner ce corpus de productions culturelles de la génération des enfants de la dictature qui s'intéresse à l'histoire récente. En effet, selon elle, « *minoritario no es aquí el grupo sino la perspectiva* » (González « La historia » s/p). Ces récits en mode mineur qui, à partir de la position d'énonciation de l'enfance, nous font voir la vie quotidienne vont reconstituer une « "micro-histoire" familiale » (Viart « Le silence » 107) qui sera souvent parcellaire. Afin de reconstituer cet héritage mineur, les enfants de la dictature vont obstinément tenter, comme nous le verrons dans un premier temps, de récupérer les scènes des personnages secondaires qu'ils étaient, des images du quotidien « *razonablemente descartadas, innecesarias, que sin embargo colecciona[n] incesantemente* » (Zambra 122). Cette démarche des héritiers implique un retour à la maison que l'on entende maison comme le lieu d'habitation de la famille liée à l'enfance ou le pays natal, comme nous le constaterons dans un deuxième temps. Enfin, ces mémoires privées, intimes donc mineures vont trouver une forme d'expression à travers le rêve et l'imaginaire chez de nombreux personnages des romans des enfants de la dictature.

### **3.3.1. La profonde superficie du quotidien**

Dans la mesure où tant les narrateurs-protagonistes que les auteurs des romans de notre corpus étaient des enfants pendant la dictature, ils n'ont pas de souvenirs des grands événements n'ont pas participé à des actes politiques majeurs de l'histoire récente de leurs pays. Leurs souvenirs se situent de ce fait dans l'intimité du foyer familial, dans les routines de l'école et de la vie de quartier, c'est-à-dire dans les changements du quotidien qu'imposent les bouleversements politico-historiques. C'est ce que Sergio Rojas nomme « la quotidienneté » et qu'il définit comme étant « *ese difuminado e intrascendente cuerpo de imágenes [...] que se van tejiendo en la memoria de los "actores secundarios" y "extras" los acontecimientos que solo se sabían de oídas* » (Rojas « Profunda » 252). Il propose l'oxymore, que nous avons repris pour le titre de cette sous-partie, « profonde superficie », pour représenter la façon dont ces événements, même s'ils n'ont été perçus que superficiellement par les enfants, ont eu un impact profond et durable sur eux et sur leurs vies d'adultes. Comme le rappelle Judith Filc, l'idéologie des militaires argentins (et nous ajoutons, chiliens) de la guerre totale a transformé tout espace en champ de bataille :

Asimismo, la construcción discursiva del "subversivo", sumada a la arbitrariedad de la represión, condujo al desdibujamiento de los límites entre público y privado, ya



que toda actividad y todo sujeto podían ser definidos como “enemigos” de “lo argentino”. De esta manera, todas las prácticas y los espacios (incluso los “privados”, y el hogar por sobre todo) fueron politizados y abiertos, por lo tanto, a la penetración estatal. (Filoc 208)

Cette confusion entre espace privé et espace public a conduit pendant la dictature à des interventions brutales des forces de l'ordre dans les foyers (enlèvements de membres de la famille, fouilles violentes des maisons, etc.) dont les enfants pouvaient être les témoins. Cependant, nous allons nous intéresser à comment la violence s'infiltré dans la vie quotidienne des foyers de façon plus indirecte mais aussi plus régulière.

Le chapitre 2 de la troisième partie de *Space Invaders* est une excellente illustration de la façon dont la violence de la dictature envahit tous les espaces auxquels ont accès les enfants et, peut, par là même, les atteindre :

Maldonado sueña con la palabra *degollados*. La ve escrita en el titular de todos los diarios de esa época. En los quioscos, en la mesa del comedor de la casa, entre las manos de su mami, en la carpeta gruesa del estante número cuatro del tercer pasillo de la biblioteca del liceo. Maldonado no sabe lo que quiere decir la palabra *degollados*, pero intuye que es algo horrible y entonces su sueño se vuelve una pesadilla (Fernández 54).

On voit dans cet extrait que le personnage de Maldonado n'a pas besoin de connaître le sens exact du mot « égorgés » pour avoir l'intuition qu'il s'agit de quelque chose d'horrible. Les enfants sont entourés par la violence et la mort comme le montre l'énumération de lieux où la jeune fille voit apparaître ce mot : dans la rue, chez elle, au lycée. Les enfants ressentent cette omniprésence de la mort même s'ils ne la comprennent pas car « lo real ingresa en la esfera de la subjetividad del niño, como siendo precisamente el límite de esta, una frontera que se define a partir de una verdad vedada por los límites del propio entendimiento » (Rojas « Profunda » 251).

Dans le cas que nous venons de voir, la violence s'est infiltrée jusque dans l'intimité du foyer grâce aux journaux mais d'autres médias vont jouer le même rôle comme la télévision ou la radio. Par exemple, le protagoniste de *Formas* affirme que, quand il était enfant, il voyait Pinochet comme : « un personaje de la televisión que conducía un programa sin horario fijo, y lo odiaba por eso » (Zambra 21). Vivant dans une famille dépolitisée, il ne grandit pas dans la détestation ou l'adoration du dictateur pour des raisons politiques comme le montre l'attitude passive du père face aux interventions télévisées du dictateur : « entonces lo odiaba solamente por esos intempestivos shows que mi papá miraba sin decir palabra » (Zambra 21). La seule raison pour laquelle il hait Pinochet, c'est à cause de ces « shows intempestifs » qui viennent interrompre ses divertissements télévisés d'enfant. Grâce à la technologie de la télévision, le dictateur entre dans chaque foyer chilien, son image s'affiche et sa voix résonne dans tous les

salons. Ces apparitions télévisées sont autant d'irruptions du politique dans l'espace privé des maisons, dans l'intimité des familles.

On les retrouve dans d'autres romans des enfants de la dictature chiliens comme *La resta*. Felipe, l'un des deux protagonistes, se souvient de regarder la télévision avec sa grand-mère et que celle-ci se cachait les yeux quand des images choquantes étaient annoncées mais oubliait d'en protéger son petit-fils : « yo seguía en cuclillas frente a la tele mirando a los muertos en el suelo, o a los huesos, mejor dicho, un hojaldré de huesos en el fondo de un hoyo donde había un montón » (Trabucco 34). Le petit garçon est fasciné par les ossements, fascination qui se transformera à l'âge adulte en obsession pour compter le nombre de morts. Cette exposition à la violence au plus jeune âge entraîne donc une conséquence directe sur l'instabilité psychologique du personnage à l'âge adulte.

La mort et la violence arrivent aux oreilles des jeunes personnages de *Space Invaders* par la radio : « Fuenzalida sueña con la voz de un locutor entregando la noticia por la radio del auto de su mamá » (Fernández 54-55). Il s'agit de l'annonce de la découverte des corps des égorgés et l'on voit l'impact que cette simple annonce radiophonique sans image a sur l'enfant puisqu'elle en rêve. On retrouve l'importance de la radio comme moyen d'informations destiné aux adultes mais que les enfants entendent dans *La resta* : la protagoniste qualifie une émission écoutée quotidiennement par ses parents de « banda sonora de aquellos años » (Trabucco 20), de « un sinfín de malas noticias » (Trabucco 20). Là encore, cette voix venue de l'extérieur du foyer y fait entrer la violence.

Dans *Space Invaders*, on constate que les enfants sont confrontés à cette violence par la télévision même – et surtout<sup>217</sup> – pendant la post-dictature (dans ce cas, il s'agit de l'année 1994). Ils apprennent la condamnation du père d'Estrella et de son bras droit, le tío Claudio, aux informations télévisées. Grâce à ce media présent dans la majorité des foyers, cette information parvient à tous les enfants du groupe en même temps ce qui d'une certaine façon les relie, les connecte entre eux : « Todos lo vemos en la pantalla del televisor. De alguna manera extraña sintonizamos al mismo tiempo » (Fernández 64). On peut parler d'une sorte de communion du groupe qui peut être étendue à l'ensemble de la société comme le fait Felipe dans *La resta* quand il parle de l'émission télévisée de Don Francisco dans laquelle sont mises en scène des retrouvailles entre personnes disparues et leurs familles : « Don Francisco decía cuéntenos, señora Juanita, díganos cuando fue la última vez que vio a su hijo Andrés, y la señora Juanita relataba su historia medio nerviosa y mi tatita Elsa la escuchaba llorando, y todo Chile

---

<sup>217</sup> Nous disons surtout pendant la post-dictature à cause du traitement médiatique des crimes de la dictature fait à cette période qui a été qualifié d'obscène (Richard) ou de show de l'horreur (Feld). Nous renvoyons au premier chapitre de cette thèse et en particulier à la sous-partie 1.1.1.

lloraba también, porque el que diga que no veía los reencuentros de seguro miente » (Trabucco 177).

On remarque qu'on ne trouve pas d'exemples du même type dans les romans argentins de notre corpus, sans doute car la dictature argentine a été plus courte : les enfants étaient donc plus jeunes pendant cette période et n'étaient pas encore des téléspectateurs. En revanche, les romans mettant en scène des enfants de militants, eux, évoquent davantage des souvenirs du quotidien imprégné par les activités militantes des parents.<sup>218</sup> Si la violence politique n'entre pas dans les foyers par les moyens de communication comme c'est le cas au Chili, elle entre alors par les adultes comme les parents ou les amis des enfants. Un bon exemple de cela est la mésaventure que vit le protagoniste de *Los topos* pendant son enfance : alors qu'il joue chez un copain, la mère dit à son fils qu'il ne doit plus jamais l'inviter ni accepter d'invitation à jouer chez lui car, dans cette maison, ils sont tous communistes (Bruzzone 19). La violence du rejet est renforcée par la porte claquée par la mère si fortement que le choc fait tomber une photo du mur. Cette violence des mots et du geste reste gravée dans la mémoire du protagoniste puisqu'il raconte la scène à l'âge adulte. Le protagoniste de *El espíritu* se souvient également de la façon dont les règles de vie de ses parents ont exercé une influence sur les habitudes quotidiennes de leurs enfants :

la práctica de rituales privados que iban a acabar dejando huellas en todos nosotros y particularmente en quienes éramos niños por entonces : la exclusión de las celebraciones, las precauciones en el uso del teléfono, el compartimentamiento, mi padre caminando hacia el coche cada mañana, mis hermanos yendo de la mano y sorteando los bultos en las aceras, y caminando en dirección opuesta al tráfico y bajando la cabeza al ver pasar un coche de policía, compartiendo el silencio con mis padres y mis hermanos (Pron 177)

Nous avons déjà mentionné les consignes de sécurité qu'imposent les parents du protagoniste à leurs enfants et dont ils ont hérité. Il n'est pas anodin que le protagoniste revienne à plusieurs reprises sur ce qu'il nomme ces « rituels privés » que lui et sa famille pratiquent. L'emploi du mot rituel est révélateur à la fois du caractère obligatoire et habituel de ces actes. En effet, le premier sens étymologique du mot rituel désigne les règles et les cérémonies d'une religion que le fidèle doit respecter. Ces rituels familiaux ont donc profondément marqué l'enfance du protagoniste mais pas seulement puisqu'il en subit toujours les conséquences à l'âge adulte.

La mention de ce genre d'habitudes familiales ou de cette intromission de la violence de la dictature dans l'univers familial, intime va au-delà de l'expérience personnelle pour

---

<sup>218</sup> Nous pensons par exemple à *La casa de los conejos* de Laura Alcoba ou *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Pour aller plus loin sur ce corpus, voir Cecilia González, *op. cit.* et « La historia en modo menor en la producción de la "generación de los Hijos en Argentina" », *Líneas : Revue interdisciplinaire d'études hispaniques*, n°11 : *L'âge des minorités*, juil. 2018, <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2904>.

interroger l'expérience collective d'une société qui a vécu sous la dictature « en una normalidad aparente que permitía criar los propios hijos sin dejar de ser víctimas del miedo, a sabiendas, en mayor o menor medida, del horror circundante » (Arfuch « Memoria » 831). Le protagoniste de *El espíritu* décrit cette expérience éloignée de l'horreur, atténuée par le cocon familial grâce à une comparaison aquatique : il affirme que les sons et les mouvements du monde extérieur leur parvenaient comme s'ils étaient sous l'eau (Pron 130), c'est-à-dire avec un temps de retard. Leur impact est comme amoindri et pourtant bien effectif comme il s'en rend compte à l'âge adulte quand il comprend que la peur qu'il ressentait enfant, ses parents la ressentaient aussi et bien plus que lui : « sin embargo conocían [el miedo] mucho mejor de lo que yo pensaba, vivían con él y luchaban contra él y nos sostenían en él » (Pron 176). Si le protagoniste ressentait l'impact de la violence de la dictature de façon étouffée c'est, finalement, grâce à ses parents qui s'interposaient entre lui et le monde extérieur.

Mais malgré tous leurs efforts, les parents vont transmettre cette peur avec laquelle ils doivent vivre avec les règles à respecter et les habitudes qui rythment leur vie quotidienne sous la dictature. Elever des enfants dans une société envahie par la violence et la mort n'est pas chose aisée pour les parents conscients ou victime de cette réalité et certains vont faire le choix d'essayer d'y préparer leurs enfants. C'est le cas du père du protagoniste de *El espíritu* qui emmène son fils dans la nature pour lui apprendre à y survivre mais aussi à la campagne pour qu'il assiste à la mise à mort d'animaux. Cette expérience, loin d'endurcir l'enfant, l'a profondément traumatisé – il parle d'une marque indélébile – comme si la violence de la société qu'il ressentait de façon atténuée dans le foyer familial se matérialisait dans ces actes : « la exhibición de la naturaleza brutal del mundo y de la escasísima distancia que separaba la vida y la muerte de las cosas no hizo de mí un niño más fuerte, sino que instaló en mí un terror indefinible que me acompaña desde entonces » (Pron 192). Le protagoniste adulte critique l'éducation reçue en affirmant qu'elle a été contreproductive puisque, loin d'exorciser la peur, celle-ci s'est installée en lui de façon permanente.

Cette anecdote est exemplaire de la différence de perception d'une période entre adultes et enfants. On remarque que souvent les adultes pensent cacher aux enfants la réalité des faits, que ceux-ci ne se rendent pas vraiment compte puisqu'ils sont jeunes ou bien qu'ils ne s'en souviendront pas. Les protagonistes adultes des romans des enfants de la dictature sont rappelés à leur condition d'enfants par leurs parents quand le sujet de la dictature est abordé. Ainsi, le père de Lucía dans *Cercada* lui dit : « ¿Te acuerdas? Como vas a acordarte [...] No debes acordarte casi, eras una niña » (Meruane 80). Et la mère du protagoniste de *Formas*, agacée par ses leçons de morale finit par lui répliquer : « ¿Qué sabes tú de esas cosas? Tú ni habías nacido cuando estaba Allende. Tú eras un crío en esos años » (Zambra 133). Or, on le voit bien à

travers les œuvres que nous avons étudiées, même si les souvenirs des enfants sont parcellaires, cela ne veut pas dire qu'ils n'en ont pas. Ils ont vécu eux aussi cette période et leurs souvenirs sont différents de ceux des adultes mais bien réels : « los hijos intentan volver tangible el recuerdo de una cotidianidad doméstica borroneada con el tiempo, de un imaginario de circulación de afectos, de cercanía de los cuerpos » (Amado 53).

Leurs souvenirs sont constitués des gestes du quotidien, des ressentis, des échos du monde qui parvenaient jusqu'à eux : les enfants sont comme des récepteurs de sons, de sensations, d'images qui enregistrent tout sans forcément relier tous ces éléments et leur donner sens. Leurs corps ressentent, enregistrent même si leurs cerveaux n'analysent pas. Cependant, il faut noter une différence entre l'Argentine et le Chili car la période dictatoriale a été bien plus longue dans le deuxième pays si bien que les enfants de la dictature chilienne ont souvent davantage de souvenirs précis que ceux de la dictature argentine. Outre les romans qui intègrent notre corpus, nous pouvons faire référence à ceux d'autres auteurs chiliens de la même génération qui ont également recours à la figure de l'enfant en adoptant une focalisation sur le quotidien. Nous pensons, par exemple, à Rafael Gumucio qui a publié *Los platos rotos : una historia personal de Chile* en 2003, dont le titre même évoque un objet du quotidien, et à *La edad del perro*<sup>219</sup> (2014) de Leonardo Sanhueza qui raconte la vie d'un garçon de sept ans dans le sud du Chili pendant la dictature.

Cela dépend également de l'âge des enfants (suivant s'ils sont nés au début des années 70 ou plus tard) car, par exemple, dans *Space Invaders*, on voit que les enfants subissent aussi la violence de la répression. Celle-ci s'abat indistinctement sur tous les individus y compris sur les mineurs : ils ne sont donc pas protégés par leur jeune âge de la violence du régime (sans compter bien sûr la violence qu'ils voient et perçoivent autour d'eux, comme nous l'avons déjà évoqué). Dans la troisième partie de ce roman chilien, les personnages sont de jeunes adolescents qui ne peuvent plus ne pas voir la réalité politique de leur pays : « los muertos ya no se podían obviar y la invasión de la dictadura en el espacio íntimo -el de la casa y la familiar- era imposible de evitar » (Franken Osorio 194). Voici comment le narrateur collectif décrit ce changement brutal de perception du monde qui les entoure :

Ninguno tiene claro el momento exacto, pero todos recordamos que de golpe aparecieron ataúdes y funerales y coronas de flores y ya no pudimos huir de eso, porque todo se había transformado en algo así como un mal sueño. A lo mejor siempre había sido así y no nos habíamos dado cuenta. A lo mejor Maldonado tenía razón y antes éramos muy chicos. A lo mejor nos habían mareado con tanta tarea de Historia, tanta prueba de Matemáticas y representaciones de combates contra los peruanos. De pronto las cosas despertaron de otro modo. La sala de clases se abrió a

---

<sup>219</sup> Voir l'article de Sandra Navarrete Barría, « Memoria intergeneracional en la narrativa reciente del Cono Sur », en particulier les pages 217 à 219 pour l'analyse de ce roman.

la calle y desesperados e ingenuos saltamos a la cubierta del barco enemigo en un primer y último intento condenado al fracaso. (Fernández 54)

La brutalité du changement est marquée par les expressions « de golpe » y « de pronto » révélant la soudaineté de cette nouvelle perception du monde qui s'impose aux enfants. Ils ne peuvent identifier le moment précis qui aurait marqué ce bouleversement mais une certitude apparaît : ils ne peuvent plus l'ignorer, elle s'impose à eux.

L'école est présentée comme un espace fermé, protégé qui a mis les enfants à l'abri de la violence du monde extérieur même si l'institution scolaire est présentée comme le lieu du formatage des subjectivités et de la discipline des corps comme le montrent la répétition du rituel quotidien des élèves qui s'alignent dans la cour. Mais quand les enfants prennent conscience de la réalité extérieure au monde clos de l'école alors l'isolement de l'école n'est plus possible, comme le révèle l'image synecdochique utilisée : « la sala de clases se abrió a la calle ». Elle illustre la perméabilité qui se crée brusquement entre les deux univers : les enfants sortent du lycée pour investir l'espace public, et la rue, en tant que métaphore du monde extérieur, pénètre dans la salle de classe qui n'est plus étanche et laisse s'infiltrer la violence.<sup>220</sup> Si, jusqu'à présent, les cours les ont étourdis, ont détourné leur attention de ce qu'il se passait en dehors des murs de l'école, ce n'est plus le cas car tout a changé. Ce changement est si brutal qu'il leur semble que c'est le monde qui a changé soudainement, comme le montre l'utilisation de la prosopopée « las cosas despertaron de otro modo ». En effet, ce ne sont pas les choses qui se réveillent mais les adolescents qui, soudain, perçoivent le monde différemment, comme s'ils s'éveillaient à la réalité.

Le processus de réflexion et d'assimilation de ce changement du narrateur est montré par la présence de la locution adverbiale « a lo mejor » exprimant la possibilité qui est répétée trois fois. Il prend conscience qu'ils ne se rendaient pas compte de ce qui se passait en dehors de leur univers enfantin car ils étaient trop jeunes et protégés du monde extérieur par des institutions comme la famille ou l'école. Cette prise de conscience marque une transition entre l'enfance et l'âge adulte car, comme le rappelle Franken Osorio, « en el proceso de formación de los niños, la conciencia de la muerte implica un acercamiento mayor a la adultez » (193). En effet, les adolescents sont conscients que le monde extérieur est hostile puisqu'il est comparé à un bateau ennemi qu'ils devraient prendre d'assaut et vont rapidement en constater la violence sur eux-mêmes, leurs familles ou celles de leurs camarades. Certains comme Zúñiga et son grand frère sont arrêtés tandis que d'autres comme Donoso et Bustamante sont grièvement

---

<sup>220</sup> L'enfance en tant qu'espace protégé qui est mis en péril par la sortie brutale des enfants dans la rue apparaît également dans le conte « Hijos » publié dans l'anthologie *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura* (2013) ou dans la pièce de théâtre *Liceo de Niñas* (2016) de Nona Fernández et Marcelo Leonart.

blessés pendant une manifestation : « Donoso perdió para siempre la movilidad de su dedo meñique y Bustamante terminó en la Posta Central con diez puntos en la cabeza » (Fernández 55). Nous l'avons vu, certains parents d'élèves sont menacés, torturés et pour certains considérés comme disparus depuis leur arrestation. Leur quotidien est envahi par la violence qui ne se limite pas à l'espace public puisque, par exemple, la maison de Donoso est fouillée par les policiers.

De plus, les événements auxquels participent les adolescents et leurs familles restent dans les esprits de chacun et ils les ramènent donc dans l'espace intime de la maison. On voit, par exemple, que les nombreuses cérémonies funéraires qui ont lieu prennent une place considérable dans la vie et l'esprit des protagonistes : elles sont mentionnées à plusieurs reprises dans ce court chapitre de trois pages. L'énumération suivante montre bien l'omniprésence de ces événements qui évoquent la mort et la tristesse :

Puede ser el [funeral] de los hermanos de la Villa Francia o el de los profesores del Latinoamericano, o el de joven quemado por una patrulla de militares, o el del cura que murió baleado en la población La Victoria, o el del joven que cayó acribillado en la calle Bulnes, o el del periodista secuestrado, o el del grupo asesinado el día de Corpus Cristi, o el de los otros, todos los otros. (Fernández 56)

Ces événements sont si récurrents que cela a deux conséquences sur les jeunes protagonistes : ils finissent par se confondre et s'impriment dans leurs esprits sous la forme de puissantes « idées-images » comme les nomme Franken Osorio. La chercheuse chilienne propose cette notion pour désigner la façon dont se reconstruisent les souvenirs des protagonistes dans les fictions des enfants de la dictature : « imbrica la palabra y el conocimiento con su proyección virtual, e introduce el eje sociológico de la identidad al problema estético y discursivo de la memoria » (Franken Osorio 190). Il nous semble que cette notion permet de rendre compte efficacement de la façon dont se sont imprimés les ressentis et les perceptions des enfants dans leurs esprits en recréant la subjectivité de l'enfant. Selon Sergio Rojas, le recours à la subjectivité de l'enfant est la condition nécessaire à la recreation du passé du protagoniste pour qui ce passé, modelé par les affects, est une partie constitutive de sa conscience qui se remémore dans le présent (Rojas « Profunda » 243). En effet, la perspective des enfants est particulière en ce sens qu'elle passe avant tout par une perception corporelle à travers tous leurs sens et non par une compréhension rationnelle des événements. Selon Franken Osorio, les idées-images qui traversent l'œuvre de Nona Fernández sont celles de la « rupture » (comme nous avons pu le voir précédemment avec le changement brutal), la « mort » ou les « jeunes/héros morts au combat » (Franken Osorio 196).

Nous avons vu que le narrateur collectif compare les adolescents, désormais conscients de la réalité politique de leur pays, à des soldats se lançant à l'assaut d'un bateau ennemi mais

cet assaut est frappé du sceau du désespoir et donc condamné à l'échec. Il offre ainsi une vision désenchantée et pessimiste de cette génération qui, contrairement à celle des parents, ne va pas lutter pour des idéaux avec l'espoir de changer le monde. Le motif de la guerre parcourt le roman de Nona Fernández puisqu'il apparaît une première fois au chapitre 7 de la première partie quand le narrateur collectif raconte la représentation théâtrale annuelle des élèves qui commémore la bataille navale du 21 mai entre les Chiliens et les Péruviens. Puis il réapparaît de façon indirecte avec cette comparaison au début du chapitre 2 de la troisième partie et enfin, de façon plus détaillée, au chapitre 4. Dans ce chapitre, le narrateur Zúñiga raconte un rêve dans lequel il est sur une plage déserte avec ses camarades. Ce qui est, au départ, une sortie scolaire prend rapidement une allure martiale car le narrateur compare les jeunes à « un ejército de soldaditos » (Fernández 60) et pense alors qu'ils sont peut-être en mission dans le cadre d'une guerre, d'un combat important.

Plus tard, alors que les enfants sont en train de jouer dans l'eau, le narrateur se souvient des cours d'histoire et, en particulier, de ceux sur la bataille de la Concepción qui – de même que la bataille navale d'Iquique mentionnée auparavant – fait partie des événements majeurs de la Guerre du Pacifique (1879-1884) entre le Chili et l'alliance Pérou-Bolivie. Cette guerre gagnée par le Chili prive définitivement la Bolivie de son accès à la mer et renforce le protagonisme politique et militaire du Chili en Amérique Latine. Les références récurrentes à cette guerre de la part du protagoniste Zúñiga révèle l'importance qu'elle a dans les enseignements dispensés à l'école chilienne. Il s'agit d'un motif de fierté pour la nation chilienne que la dictature de Pinochet entretient soigneusement afin d'animer le sentiment patriotique chez ses citoyens les plus jeunes. Néanmoins, le protagoniste ne semble pas avoir une vision positive de cet événement historique majeur, comme le montre l'extrait suivant :

La Guerra del Pacifico, la eterna disputa entre Chile, Perú y Bolivia. Escaramuzas bajo el sol, en pleno desierto. La idea de una emboscada, una trampa, y la seguridad de que en esa batalla hubo niños muertos. A lo mejor no eran tan niños. A lo mejor solo eran como nosotros, un ejército de adolescentes, punta de lanza barata con apellidos de mierda, provenientes de un liceo de mierda, sin tradición ni vista a la cordillera, sin idiomas extranjeros con los que defenderse, cabecitas negras tirándose a la piscina sin salvavidas, a poto pelado, preparando el territorio para los otros, siempre para los otros. Soldaditos de plomo chapoteando en este mar falso sin tener mucha idea de qué batalla pelean. (Fernández 61-62)

En effet, les morts de cette guerre ne sont pas désignés comme étant des soldats ou des hommes mais des enfants. Et à partir de ce constat, le narrateur va établir une comparaison entre ces enfants morts, sacrifiés par la Patrie, au XIX<sup>e</sup> siècle, et sa génération. Notons qu'il utilise la même expression au sujet des morts du passé qui était jusqu'alors utilisée pour parler du groupe



d'élèves du XX<sup>e</sup> siècle : « a lo mejor no eran tan chicos ». Cela établit un parallèle troublant entre les jeunes du passé et du présent de la narration faisant se superposer les temporalités.

Cette confusion des temporalités et des destins des jeunes Chiliens par le narrateur conduit le lecteur à en conclure que, quelle que soit l'époque, la jeunesse chilienne est sacrifiée par son pays car elle agit toujours pour les autres et pas pour ses intérêts. Ils ne sont que des pions (nous avons déjà évoqué cette idée dans le deuxième chapitre), des petits soldats de plomb, qui se déplacent au gré des décisions politiques des adultes, des hommes au pouvoir. Sans doute, cette guerre apparaît-elle dans le rêve du protagoniste pour interrompre la tranquille et plaisante sortie scolaire à cause de la peur lancinante qu'il ressent, cette peur qui l'accompagne au quotidien. C'est pourquoi, alors qu'il est en train de s'amuser avec ses camarades dans l'eau, il repense à la Guerre du Pacifique : il a l'intuition d'une embuscade, d'un piège qui leur serait tendu comme celui qu'on a pu tendre aux jeunes soldats à l'époque de la guerre dans le désert d'Atacama. Et cette crainte se matérialise dans le rêve puisque la piscine d'eau de mer creusée dans le sable, dans laquelle ils se baignent, se vide peu à peu comme une baignoire dont on aurait retiré la bonde, emportant un à un les camarades de Zúñiga.

Cette idée-image que Franken Osorio nomme des « jeunes morts au combat » fonctionne donc par une superposition des temporalités et le partage d'un destin commun entre les jeunes de ce pays : qu'importe l'époque, ils sont sacrifiés et exposés au danger sans protection. On comprend que ce constat concerne les jeunes des classes sociales inférieures : ceux qui servaient à composer le gros des troupes de l'infanterie au XIX<sup>e</sup> siècle et ceux qui au XX<sup>e</sup> siècle portent des « noms de merde », viennent de « lycées de merde » et de familles « sans tradition ». Les idées-images qui parcourent le roman de Nona Fernández permettent de comprendre comment l'identité de celui qui se souvient influence le type de souvenirs qu'il a. Ici, on le voit, ces idées-images ont le potentiel de retranscrire le ressenti de ces protagonistes trop jeunes au moment des faits mais pleinement touchés par l'histoire de leur pays.

María Belén Ciancio s'inscrit dans la continuité des travaux d'Ana Amado qui identifie la génération des enfants de la dictature comme les témoins des témoins directs – sorte de « nouveaux témoins » qui se confrontent à ceux de la génération antérieure – et propose la figure du « témoin-écoute » : « se constituiría entonces otra figura, la del testigo-escucha, que va al encuentro del relato de lo ausente, de un pasado, [...]. El testigo-escucha es elegido para pensar el desastre, para guardar memoria y, al mismo tiempo, romper con la lógica (y su legitimación temporal) del « haber estado » de una generación » (Ciancio « Sobre » 2). Le changement de paradigme générationnel crée de nouvelles catégories de témoins qui vient complexifier la figure du témoin. Cela vient questionner la logique préexistante qui ne considérerait pas comme témoins valables ceux qui n'avaient pas l'âge d'avoir vécu les

événements (vivre au sens de participer ou non à l'événement mais de façon consciente). Ciancio rappelle très justement qu'il ne faut pas oublier les différences qui existent au sein de cette génération des enfants de la dictature dues aux différentes situations familiales qu'ils ont pu connaître : enfants de militants qui ont entendus très tôt les discours politiques de la génération précédente, enfants de disparus élevés dans leurs familles à qui a été transmise la mémoire des parents, enfants appropriés, enfants de membres de la répression, etc.

Les situations personnelles et familiales jouent évidemment un rôle fondamental dans la façon dont ces enfants se souviennent de la dictature mais dans ce travail, nous ne menons pas une étude sociologique qui prétendrait prendre en compte l'ensemble de cette génération. Nous nous intéressons à celles et ceux qui ont décidé de revenir sur leur passé d'enfant de la dictature à travers la création littéraire que ce soit en s'inspirant de leurs expériences personnelles ou des expériences des membres de leur génération. La position du « testigo-escucha » est ambivalente, elle se situe dans une sorte d'entre-deux à partir duquel il est difficile de se revendiquer témoin et pourtant, comme le constate un protagoniste du roman chilien *La resta* : « nos prometíamos no hablar, nos jurábamos olvidarnos, no recordar nada de ese pasado que no habíamos vivido pero que recordábamos con detalles demasiado nítidos como para que fuera mentira » (Trabucco 196). La contradiction exprimée dans la phrase du protagoniste reflète bien les injonctions contraires que ressentent les enfants de la dictature : ils ne sont pas des témoins valables car ils étaient trop jeunes (ils n'ont pas vécu pleinement ce passé) mais se souviennent de détails précis qui leur prouvent qu'ils ont vu, entendu et assisté à l'événement. Or, la force de ce type de témoins, c'est justement leur distance avec l'événement, leur position de personnages secondaires ainsi que les nomme Alejandro Zambra, qui leur permet de le penser de façon critique tout en préservant la mémoire.

La vie quotidienne n'a pas seulement une place centrale dans les souvenirs des enfants de la dictature, comme nous l'avons vu précédemment avec plusieurs exemples, mais aussi dans le processus de déclenchement des souvenirs des protagonistes adultes. Le recours à une focalisation sur les protagonistes peut priver le lecteur de certaines informations qu'il découvre au fur et à mesure comme les personnages-narrateurs mais favorise le processus d'identification d'autant plus qu'aucun détail de leurs vies quotidiennes n'est épargné au lecteur. Le lecteur sait ce que le narrateur-personnage fait, ce qu'il mange (s'il mange), quand il dort (s'il dort ou s'il a des insomnies), qui il voit et à qui il parle, où il va et comment il y va. Cette focalisation sur le quotidien, sur des activités apparemment sans importance et qui semblent ne pas constituer un apport décisif dans la narration est un motif narratif qu'il nous semble important de souligner car il ne sert pas seulement à situer le personnage dans son environnement et à le rendre vraisemblable au lecteur. Cet intérêt pour les actions du quotidien, souvent rattachées à

l'univers de la maison, est un moyen détourné de reformer, de reconstruire une mémoire du passé.

En effet, cet univers quotidien est aussi un lieu propice à l'apparition de moments de transmission mémorielle comme c'est le cas dans le roman *Con el sol* dans lequel le rétablissement de la relation mère-fille par un rituel quotidien de prendre le thé ensemble permet à la mère de transmettre son histoire à sa fille. Le personnage de Verónica, musicienne de son état, a recours à une métaphore musicale pour exprimer l'harmonie retrouvée avec sa mère dont l'effet va au-delà de la relation entre les deux femmes puisqu'elle permet à Verónica de comprendre les liens qui unissent les différentes personnes qui l'entourent et de trouver sa place parmi elles. Un quotidien apaisé qui va donner le la de la nouvelle vie de Verónica, une vie plus sereine : « Un metrónomo variable que aun hoy nos sincroniza y sobre cuya base continuamos escribiendo cada tarde la partitura de nuestra rapsodia. [...] exista o no, el metrónomo nos acompaña el resto del día desde entonces y el resultado es sorprendente » (Néspolo 138).

De même, le quotidien du protagoniste de *El espíritu* fait ressurgir un souvenir du passé militant de ses parents. A la fin de la première partie du roman, le protagoniste, son frère et sa mère regardent un film à la télévision et, quand il est terminé, la mère déclare qu'elle a déjà vu ce film : « Fue un día en El Trébol, cuando tu padre me dejó escondida allí. Por qué estabas escondida, pregunté, pero mi madre comenzó a recoger los platos y dijo que no lo recordaba » (Pron 45-46). C'est une activité banale du quotidien (regarder un film) qui déclenche un souvenir qui ne semble pas important en soi (avoir vu ce film dans un lieu précis) mais qui va recouvrir une charge affective et un sens particulier dans le processus de remémoration du passé (Jelin *Los trabajos* 27). En effet, le souvenir vraiment important ici n'est pas le fait d'avoir déjà vu le film mais le fait qu'elle se cachait dans la petite ville de El Trébol. Cependant, la mère interrompt le fil du souvenir par une autre activité quotidienne – débarrasser la table – en prétendant avoir oublié la raison. Or, dans la quatrième partie du roman, quand la mère apparaît comme le personnage familial en charge de la transmission de la mémoire familiale, le protagoniste affirme : « recordé la muerte de uno de los compañeros de mis padres, [...] eso había sucedido en enero de 1976 y había llevado a mi madre a esconderse en la casa de mis abuelos paternos. Al llevarla allí, mi padre le había dicho: Si dentro de una semana no tienen noticias mías no me busquen, y mi madre se había quedado allí » (Pron 176). Le protagoniste-narrateur de *El espíritu* étant né en décembre 1975, il ne peut se souvenir de cet événement, c'est bien que ses parents – et en particulier sa mère – lui ont raconté cette histoire et lui ont transmis cette expérience familiale de la peur. Comme le rappelle Alejandra Oberti :

Las relaciones familiares son lugares donde, a través de acciones aparentemente banales, propias de la vida diaria, la transmisión de experiencias de una generación

a otra encuentra canales privilegiados de expresión que parecen hacerla fluir con naturalidad, sin que haya necesidad de pensarla demasiado; hasta el momento en que algún acontecimiento la amenaza. Es solo entonces cuando se percibe la necesidad de reconstruirla o afirmarla por medio de un trabajo. (127)

Retrouver l'histoire complète de ce souvenir a demandé un travail de reconstruction au protagoniste : il n'y accède qu'après avoir lu tous les documents de son père concernant l'enquête sur la disparition d'Alfredo Burdisso, s'être imposé un processus de sevrage qui lui permet de retrouver des souvenirs qu'il pensait disparu et avoir eu des discussions avec sa mère. C'est pourquoi, le lecteur n'a le fin mot de cette histoire qu'à la fin du roman. La raison de l'exil intérieur de la mère est laissée en suspens presque tout le long du roman car le lecteur accompagne le processus de reconstruction du protagoniste-narrateur.

L'espace du quotidien est la maison et dans le cas des enfants de la dictature, c'est la maison familiale qui va prendre une importance capitale car elle est le lieu des souvenirs d'enfance : celui qu'on se remémore quand on remobilise ses souvenirs du passé ou celui où l'on se rend et qui va jouer le rôle de déclencheur de cette remémoration.

### 3.3.2. Retours à la maison

Le terme maison a deux significations co-dépendantes : il désigne tout d'abord le bâtiment qui sert de lieu d'habitation à l'homme mais est aussi synonyme de foyer c'est-à-dire de lieu où habite une famille. Les deux mots sont souvent utilisés comme synonymes même si l'on peut dire que maison renvoie davantage à la construction, à l'extérieur tandis que foyer renvoie à l'intimité, à l'intérieur. La maison se conçoit traditionnellement comme un espace contrôlé par l'homme et qui lui offre une protection contre les intempéries extérieures (au sens propre comme au figuré). C'est alors que le foyer peut apparaître mais ce « chez-soi ne préexiste pas : il a fallu tracer un cercle autour du centre fragile et incertain, organiser un espace limité. [...] Voilà que les forces du chaos sont tenues à l'extérieur autant qu'il est possible, et l'espace intérieur protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire » (Deleuze et Guattari *Mille* 382). La maison opère donc comme une frontière, un rempart qui protège le centre intérieur (la famille) du chaos du monde extérieur. La maison est l'espace associé à l'enfance puisque les enfants sont élevés par le cercle familial dans cet espace protégé. C'est leur premier espace de sociabilisation et de découverte du monde : « elle est le premier monde de l'être humain » nous dit Bachelard.<sup>221</sup> Mais cet espace n'est pas étanche car des lignes de

---

<sup>221</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, p.26.

fuite franchissent la frontière de la maison qui devient le point de départ de la découverte du monde extérieur. Le franchissement de la frontière de la maison n'est pas toujours à l'initiative de ses habitants : dans le cas des dictatures, comme nous avons déjà pu le constater, la violence s'infiltrer voire fait effraction dans l'espace intime des foyers ce qui vient bouleverser le sens symbolique original de la maison en la transformant en un espace traumatique (Logie et Willem 7). C'est pourquoi l'insistance que l'on observe dans les romans des enfants de la dictature sur l'univers domestique ne doit pas être lu comme un geste apolitique bien au contraire : « constituye asimismo un comentario crítico al fenómeno de contaminación del territorio privado que se dio durante la dictadura, y a la sensación de que ni siquiera el espacio más íntimo quedó a salvo del impacto del discurso autoritario » (Logie et Willem 5). Nous l'avons vu les romans de notre corpus ne se situent pas exclusivement dans le passé mais sont construits sur des allers-retours entre le présent du protagoniste adulte et le passé du protagoniste enfant : « el relato *avanza hacia adelante para ir hacia atrás*, al pasado fundante del presente y al lugar donde el presente fue concebido » (Ludmer 100). Et le lieu où le présent a été conçu c'est celui de la maison familiale à laquelle les protagonistes reviennent comme entraînés par une force centripète.<sup>222</sup>

Le mythe du foyer comme espace protégé, refuge intouchable est donc mis à mal, et partant, celui des parents comme figures de protection. C'est pourquoi Jeftanovic affirme que : « en realidad, la casa familiar funciona más como un espacio alegórico, donde se cruzan la dinámica individual, social y nacional y que se muestra como una configuración arbitraria, convencional y vacía. Problemas sociales y metafísicos logran permear las barreras de las cuatro paredes » (15). C'est ce que démontrent Logie et Willem quand elles expliquent que la maison a souvent été la première voie d'entrée de la violence « funcionando así como sinécdoque de la fractura del entramado familiar » (8). Elles distinguent différents types de maisons brisées par la violence dont celui qu'elles nomment le topos de la maison profanée qui s'applique aux maisons qui ont été investies par les forces de l'ordre dictatorial pour être fouillées et/ou pour arrêter les parents.

Plusieurs cas de *casas profanadas* apparaissent dans les romans de notre corpus à travers les récits des personnages secondaires comme dans *Space Invaders*. Dans le roman de Nona Fernández, on apprend de façon indirecte que la maison d'un des enfants, Donoso, a été brutalement fouillée, à tel point que celui-ci n'ose plus dormir. Dans *El espíritu*, la mère du protagoniste lui raconte qu'elle a dû s'exiler chez ses beaux-parents pendant un temps après l'arrestation d'un de leurs camarades militants. Leur maison n'était donc plus un espace dans

---

<sup>222</sup> Voir les articles de Bieke Willem.

lequel ils pouvaient se sentir en sécurité et ils ont dû l'abandonner par précaution. Le père du protagoniste de *Con el sol* a été membre d'une opération répressive pendant la dictature dans la maison del Gordo Taboada qui a provoqué la mort de plusieurs personnes dont le propriétaire des lieux. Les chercheuses belges évoquent aussi dans leur article le cas des *casas operativas*, ces maisons fortement politisées utilisées par les militants pour se cacher et poursuivre leurs activités pendant la dictature. Ces maisons deviennent des foyers hybrides qui parfois vont se résumer à n'être qu'un abri pour ses habitants, abri précaire de surcroît car il ne protège qu'un temps, comme on peut le constater dans *La casa de los conejos* de Laura Alcoba ou *Infancia clandestina* de Benjamín Avila. Dans ces deux récits, les maisons finissent par rejoindre la catégorie des maisons profanées.

Logie et Willem précisent que, même lorsque cette dimension dramatique n'apparaît pas, la maison n'en reste pas moins un espace brisé, perméable à la violence du monde extérieur qui contamine ses habitants : « no por más banal la casa se torna un lugar más inocente : se la considera entonces un espacio de complicidad [...] o un depósito de secretos, que sirva de detonante de un duro proceso de reminiscencia » (Logie et Willem 8). C'est le cas notamment dans *Formas* quand le protagoniste fait remarquer à plusieurs reprises à ses parents leur complicité même passive au système dictatorial de Pinochet. Nous développerons par la suite sur cette idée de la maison comme lieu qui contient un certain nombre de secrets en nous appuyant en particulier sur les romans *Cercada* et *El espíritu*.

Un des fils conducteurs du roman de Félix Bruzzone est le besoin obsessionnel du protagoniste de retrouver, de reconstruire la maison au sens de foyer qui va de pair avec une récréation de la famille – qui, comme nous l'avons vu, passe par des délires de filiation et de fraternité avec des inconnus. L'errance caractéristique dont souffre le protagoniste reflète la « pérdida de la casa en tanto espacio de amparo, protección y desarrollo del niño » (Basile 160). Parallèlement à ses déplacements erratiques et constants tout au long du roman, le protagoniste tente désespérément de réparer et reconstruire cette maison perdue. En effet, après la vente de l'appartement de sa grand-mère, il va commencer à réparer la maison familiale abandonnée jusqu'à ce que les ouvriers chargés des travaux la lui volent. Ainsi, le retour à la maison familiale, la maison d'enfance ne permet pas au protagoniste de retrouver le foyer espéré.

Avant cela, il se rend à l'appartement de Maira qui a disparu : devant le désordre qui y règne – révélateur du fait qu'il a été retourné par ceux qui ont enlevé le travesti – il décide de le ranger et le nettoyer comme si le plus urgent dans cette situation était de reconstituer le foyer. Mais les efforts du protagoniste-narrateur ne s'arrêtent pas là, comme le souligne Teresa Basile dans le chapitre de son livre dédié aux enfances orphelines :

A este intento de reparación y limpieza de la casa contaminada por la violencia (escena claramente simbólica), se suma su colaboración en el arreglo infructuoso de la casa de Mariano (otra casa atravesada por la pérdida traumática de la madre), que quedara sin techo. En Bariloche ayuda en la construcción de la casa del Alemán, quien resultara una siniestra figura paterna. (Basile 159-160)

Pas plus que le rangement de l'appartement de Maira n'a fait revenir le travesti, la construction inachevée de la maison de Mariano ne lui permettra pas de retrouver le foyer perdu.<sup>223</sup> La dernière maison à laquelle il participe à la construction est donc celle de El Alemán mais il ne vivra pas dans cette maison avec lui. Elle est destinée à accueillir la famille légitime de l'ingénieur, sa femme et ses enfants, un foyer auquel n'appartient pas le protagoniste qui doit se contenter d'une parodie de famille qui ne semble pouvoir exister que loin de la société des hommes.

Malgré cela, dans la dernière maison où il habite, entre peur des projets de El Alemán et volonté de recréer une famille, le protagoniste va transformer la cabane en foyer comme lui fait remarquer Amelia, la fidèle complice de El Alemán : « nena, vos no sabés lo que sería este lugar sin vos, sin comidas como ésta, exquisita » (Bruzzone 163). Or, habiter un lieu ce n'est pas seulement y dormir et y manger, c'est s'occuper des tâches domestiques, c'est faire de la maison un foyer, chose dont le protagoniste de *Formas* semble totalement incapable (Willem « Desarraigo » 154). Il en est d'ailleurs conscient puisqu'il affirme : « un día de éstos esta casa ya no va a recibirme. Quería habitarla de nuevo, ordenar los libros, cambiar los muebles de lugar, arreglar un poco el jardín. Nada de eso ha sido posible » (Zambra 53). Son incapacité à habiter réellement sa maison lui fait craindre que celle-ci ne le rejette comme s'il s'agissait d'un être vivant. Ainsi, on le voit, la maison en tant qu'espace protégé et protecteur est remis en question dans les romans des enfants de la dictature. Comme le rappelle Bieke Willem au sujet de *Formas* : « las casas no protegen: de un momento para otro pueden desplomarse. No es por casualidad que la novela comienza y termina con un gran terremoto que muestra la fragilidad de las casas chilenas » (« Desarraigo » 154). L'effondrement des maisons chiliennes en tant qu'édifices lors des tremblements de terre fonctionnent comme une métaphore de la déliquescence des foyers protecteurs qu'elles étaient censées être.

Dans son travail sur la littérature du militantisme argentin, Cecilia González remarque que le corpus romanesque récent (donc celui écrit par les enfants de la dictature) « trabaja sobre el motivo del regreso como disparador de una búsqueda sobre el pasado de los padres militantes » (*Figuras* 286). On peut étendre cette réflexion au corpus chilien récent mais aussi préciser, comme le font Logie et Willem, que quand les narrateurs reviennent dans leurs

---

<sup>223</sup> La mère de ce personnage secondaire est décédée officiellement dans un accident domestique mais le père semble en être responsable. A partir de cet événement traumatique, le père et le fils ne communiquent plus.

maisons familiales, ils le font davantage avec l'intention de reconstruire leur propre histoire et donc de définir leur propre identité (9).

On peut comprendre l'expression retour à la maison au sens propre (retour à l'édifice maison) mais aussi au sens figuré comme un retour au pays natal puisque la maison représente l'origine. Nous avons vu précédemment (cf. 1.2.1.) que le retour en Argentine du protagoniste de *El espíritu* était connoté négativement. Quand il débarque à l'aéroport, sa première impression est qu'il est parti depuis plus longtemps que les huit ans qu'il a passés en Allemagne : tout et tous lui semblent étrangement jeunes et vieux à la fois. Cette impression est tellement dérangeante qu'il ressent le besoin de sortir le plus vite possible de l'aéroport. Or, alors qu'il vient d'en sortir, il a une vision tout aussi bizarre : « creí ver pasar a mi lado a la caricatura obesa y envejecida de un futbolista, [...] y que el futbolista tenía una camiseta que llevaba impresa una fotografía de él mismo en otras épocas, una fotografía que aparecía monstruosamente desfigurada por la tripa del futbolista » (Pron 24). Même si le nom du footballeur n'est pas cité, on peut déduire qu'il s'agit de Diego Maradona dont le protagoniste-narrateur donne ici une image dégradée et comique de celui qui est souvent considéré comme un héros national pour ses exploits sur le terrain. Le lecteur ne sait pas avec certitude si cette anecdote que raconte le protagoniste-narrateur est un souvenir réel ou une hallucination du personnage qui doute lui-même de sa véracité à cause de son traitement : « aunque quizá esto no haya sucedido realmente y todo hay sido un error o un engaño inducido por las pastillas » (Pron 25). Le protagoniste ne se reconnaît pas dans ce symbole argentin, de quinze ans son aîné : cette différence générationnelle le rapproche de la génération des parents. Cette anecdote peut donc apparaître comme une façon de se moquer de la génération antérieure et, en même temps, de marquer le rejet de la part du protagoniste de son pays natal et de ses symboles. Bieke Willem lit ce motif du retour à la maison qui opère dans les fictions des enfants de la dictature comme un acte de résistance nostalgique. Selon elle, « la resistencia reside precisamente en el hecho de que, haciendo el recorrido a casa, los protagonistas vuelven a dotar el espacio de significado, un significado que perdieron a causa de calmantes, antidepresivos y la rutina de todos los días » (« Desarraigo » 146).

La chercheuse belge propose en effet de lire les romans des enfants de la dictature comme expression de la nostalgie car ils partagent le leitmotiv, autour duquel se construit la narration, du retour à la maison (144). Or, étymologiquement, nostalgie signifie le mal du retour puisque ce terme créé par Johannes Hofer, médecin du XVII<sup>e</sup> siècle, à partir de deux mots grecs signifie le retour (*νόστος*, nostos qui a donné *νοστέω*, nostem le retour chez soi) et la peine, la douleur, la souffrance (*ἄλγος*, algos). Ainsi, il semble logique que le motif du retour à la maison



soit qualifié de nostalgique. Willem insiste sur la différence entre la nostalgie et la mélancolie qui, selon Idelber Avelar, imprègne les romans de la post-dictature comme expression de la conscience de ces auteurs de l'impossibilité d'écrire :

La pérdida con la cual la escritura intenta lidiar ha tragado, melancólicamente, a la escritura misma: el sujeto doliente que escribe se da cuenta de que él es parte de lo que ha sido disuelto. Esta percepción tiene lugar en ese espacio gris en que el duelo bordea con la melancolía. La melancolía emerge así de una variedad específica del duelo, de aquel duelo que ha cerrado un círculo que incluye al propio sujeto enlutado como objeto de la pérdida. (« Desarraigo » 192)

Cependant, nous sommes d'accord avec Willem, pour affirmer que la posture des auteurs de la génération des enfants de la dictature est différente de celle des auteurs qui ont publié dans les années 80 et 90 (voir chapitre 1). Willem s'appuie notamment sur le livre de Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* (2001), pour développer sa lecture nostalgique des romans des enfants de la dictature chiliens – elle s'intéresse en particulier aux romans d'Alejandro Zambra, Nona Fernández et Diego Zúñiga. Boym développe, notamment, une réflexion autour de ce qu'elle nomme la nostalgie réflexive et qu'elle définit de la sorte : « reflective nostalgia thrives in *algia*, the longing itself, and delays the homecoming – wistfully, ironically, desperately » (XVIII). L'errance qui, selon nous, caractérise les personnages des romans des enfants de la dictature trouve un écho significatif dans ce type de nostalgie proposée par Boym qui précise que : « does not follow a single plot but explores ways of inhabiting many places at once and imagining different time zones ; it loves details, not symbols » (XVIII). En effet, nous avons vu précédemment combien les romans des enfants de la dictature étaient focalisés sur le quotidien grâce à de nombreux détails qui imprègnent les récits que ce soit dans les souvenirs d'enfance racontés ou dans le présent des narrateurs.

On observe le motif du retour à la maison dans tous les romans de notre corpus sauf peut-être dans *Space Invaders*. En effet, dans le roman de Nona Fernández, on ne peut parler de retour à la maison physique d'aucun des protagonistes mais il y a bien un retour à l'enfance grâce aux souvenirs et aux rêves partagés entre les anciens camarades de classe. Au contraire dans *El espíritu*, le retour à la maison – qu'il s'agisse du retour au pays ou à la maison familiale – est physiquement vécu par le protagoniste-narrateur et perçu négativement. La maison d'enfance est, en effet, désignée comme une « maldita cosa » (Pron 16), point de départ de sa fuite et de son errance outre-Atlantique, à laquelle il revient après huit ans d'une sorte d'exil volontaire. Si bien que, quand il retourne chez ses parents, la première sensation qu'il a en entrant dans la maison familiale est celle d'une perte irrémédiable : « no sentí que aquélla fuera mi casa, esa vieja sensación de que un sitio determinado es tu hogar se había esfumado para siempre » (Pron 28). La maison n'est plus qu'un édifice, un lieu sans âme pour le protagoniste,

elle a perdu son caractère de foyer rassurant et accueillant. Il compare les impressions ressenties lors de la redécouverte des lieux à celles d'un rêve car si le lieu ne lui est pas inconnu, sa redécouverte provoque ce sentiment d'étrangeté voire de malaise : « todo es sospechosamente familiar y al mismo tiempo escandalosamente extraño » (Pron 29).

Le protagoniste de *Con el sol* a un ressenti similaire quand il retourne chez son père, dans cette maison qu'il n'identifie jamais comme un foyer. L'intérieur de la maison semble figé dans le passé, tous les objets sont à leur place, la seule différence est la saleté qui a envahi l'espace. Le retour à la maison paternelle est l'occasion d'une discussion entre le père et le fils. Sous l'effet de l'alcool et de la tension que la discussion a créée, le protagoniste se sent oppressé par un malaise qui l'envahit peu à peu :

La incomodidad que lo anega. Sube como una crecida con el arrullo de su perorata. Algo viscoso y repulsivo que viene dando tumbos bajo la corriente turbia del discurso. Algo que se enreda en los camalotes de una frase enrevesada, asoma un segundo a la superficie y se deja arrastrar de nuevo hacia el fondo del cauce. Algo como un cuerpo en descomposición. Aunque eso el Tano lo intuye nomás. Lo presiente. Asqueado. No lo distingue con claridad. (Néspolo 84)

Ce malaise est comme un monstre aquatique qui se cache dans les profondeurs, qui menace sous la surface mais ne surgit que quelques secondes avant de replonger. La métaphore aquatique est filée jusqu'à l'annonce brutale de que ce « quelque chose » qui menace serait un corps en décomposition. Dans un pays où nombre de personnes ont disparu dans les eaux troubles (« la corriente turbia ») du Rio de la Plata, il n'est pas anodin que le protagoniste compare le malaise ressenti face au discours de son père (qui rappelons-le a participé à des opérations de répression illégales) à un cadavre noyé. Plus que du malaise, le protagoniste ressent du dégoût sans qu'il puisse identifier clairement l'origine de cette nausée qui le poussera à fuir ce lieu et ce père. L'ami du protagoniste, el Negro Brizuela, interprète cette fuite comme une volonté d'échapper à ce qu'il appelle « la noria de la repetición inconsciente, la parte más diabólica del mito del eterno retorno » (Néspolo 129). Le protagoniste tenterait donc d'échapper à son héritage, refusant de répéter les erreurs de son père. Ce retour à la maison marque un nouveau départ dans le parcours du protagoniste, qui va prendre ses propres décisions quitte à commettre des erreurs.

Dans *Formas*, le protagoniste-narrateur n'est pas revenu chez ses parents depuis longtemps, lui non plus, à tel point qu'il a du mal à reconnaître Maipú, la ville de son enfance : certains quartiers ont été privatisés avec l'installation de portails de sécurité et les maisons ont beaucoup changé : « la villa se ha llenado de mansardas, de segundos pisos que lucen aberrante, de tejados ostentosos » (Zambra 76). En effet cette vision ne correspond pas au souvenir qu'en avait le protagoniste : « ese mundo de casas pareadas, ladrillo princesa y suelo de flexit »

(Zambra 65). Notons que, par comparaison, il dit se sentir à l'aise dans le quartier du centre-ville de Santiago où il vit maintenant, ce quartier de « casas nobles que no me pertenecen y que sin embargo recorro con familiaridad » (Zambra 65). Ce retour là où il a grandi – ce qui devrait être son chez lui : son quartier et sa maison d'enfance – ressemble davantage à la découverte d'un lieu inconnu qu'à un retour aux sources. Les changements dépayés n'ont pas touché que le quartier, ils ont aussi eu lieu dans la maison familiale : le protagoniste découvre un nouveau meuble dans le living, une bibliothèque. Il est d'autant plus surpris par la présence tapageuse de ce meuble rouge mélaminé que ses parents n'ont jamais été des lecteurs. C'est pourquoi, il va jusqu'à dire que la présence de ce meuble rempli de livres lui semble inquiétante comme s'il n'était pas à sa place (Zambra 77).

En outre, lors d'une nuit d'insomnie, alors qu'il partage un maté en fumant une cigarette avec sa mère, il découvre l'existence d'une annexe de la maison construite spécialement pour installer un nouvel appareil électroménager. Cette « especie de pieza pequeña que construyeron para instalar una inmensa lavadora nueva » (Zambra 78) est comme une excroissance de la maison originale qui, de même que les agrandissements et changements observés sur les maisons voisines, est le reflet de l'évolution sociale et économique de la société chilienne depuis la dictature. Le seul endroit de la maison où il a l'impression d'être chez lui c'est son ancienne chambre qui est maintenant une sorte de débarras dans lequel sont entreposés des DVD, des albums de photos de famille et les livres qu'il a publiés. Quand il y rentre, il dit « todavía siento una especie de extraño latido » (Zambra 78) comme si seule cette pièce lui provoquait une émotion que l'on peut éprouver quand on retrouve un endroit cher, que l'on a pu appeler un jour un chez soi. C'est peut-être pour cela qu'il n'est pas déçu que ses livres ne soient pas exposés dans la bibliothèque du salon mais rangés dans cette pièce qu'il avait faite sienne, avec les souvenirs familiaux : « me parece bello que estén aquí, junto a los recuerdos familiares » (Zambra 78).

Ce malaise, ce sentiment d'étrangeté que ressentent les protagonistes peuvent être la conséquence de leur nostalgie car, selon Boym, la nostalgie est « a longing for a home that no longer exists or has never existed. Nostalgia is a sentiment of loss and displacement, but it is also a romance with one's own fantasy » (XIII). C'est ce que le lecteur peut constater lors du retour de Claudia dans la maison paternelle. Après des années aux Etats-Unis, elle revient à la maison (à la fois au pays et à la maison familiale) où elle croit pouvoir retrouver un foyer, en particulier dans sa chambre d'enfant, le seul endroit qui a eu une importance sentimentale pour elle. Or cette ré-installation est un échec car il est frustré par les remarques de sa sœur qui énonce une vérité différente de celle qu'avait imaginé Claudia :

desarmó sus maletas en la que alguna vez fue su pieza. Pensó que llegaba a su casa, al fin y al cabo; que el único espacio en que realmente se había sentido cómoda era esa habitación pequeña en la casa de La Reina, aunque esa estabilidad duró poco tiempo [...] Como si adivinara cruelmente esos pensamientos, como si llevara mucho tiempo esperando pronunciar estas frases, Ximena entró de repente y le dijo: esta no es más tu casa. (Zambra 101)

La nostalgie du personnage de Claudia, ce « longing to return to specific and crucial place in one's past », <sup>224</sup> lui a fait espérer qu'elle trouverait enfin sa place (dans son pays, dans la maison de son père) mais elle n'est plus chez elle ni dans cette maison de La Reina ni au Chili. En effet, elle décrit au protagoniste-narrateur une curieuse habitude qu'elle a quand elle est dans son pays natal : elle ne peut s'empêcher de fumer, beaucoup, « como loca », alors qu'elle ne fume pas quand elle est aux Etats-Unis. Comme si elle avait besoin de cette prothèse pour supporter tout ce que ce pays évoque pour elle et fait ressurgir comme émotions ou, comme elle le dit, « como si Chile me resultara incomprendible o intolerable sin fumar » (Zambra 95). Le Chili n'apparaît donc pas comme un foyer rassurant vers lequel elle souhaiterait revenir puisqu'elle ne le comprend et ne le tolère pas. C'est pourquoi elle choisira de rentrer dans le Vermont réintégrer le foyer qu'elle y a construit avec son fiancé argentin.

Le protagoniste a, quant à lui, un rapport ambigu à la nostalgie puisqu'il va affirmer catégoriquement « estoy contra la nostalgia » (Zambra 62) pour se contredire l'instant d'après :

no, no es cierto. Me gustaría estar contra la nostalgia. Dondequiera que mire hay alguien renovando votos con el pasado. Recordamos canciones que en realidad nunca nos gustaron, volvemos a ver a las primeras novias, a compañeros de curso que no nos simpatizaban, saludamos con los brazos abiertos a gente que repudiábamos. Me asombra la facilidad con que olvidamos lo que sentíamos, lo que queríamos. La rapidez con que asumimos que ahora deseamos o sentimos algo distinto. (Zambra 62)

Selon Willem, Zambra évite de représenter cette vision négative de la nostalgie grâce à différents choix narratifs. Tout d'abord, elle évoque l'alternance de chapitres qui racontent les années 80 du point de vue d'un enfant avec des chapitres situés dans le présent post-dictatorial à la charge d'un narrateur adulte, une fragmentation du récit qui permet de contextualiser et problématiser les souvenirs. Le choix du quartier périphérique de Maipú au lieu du centre-ville de Santiago rompt avec une littérature plus traditionnelle – et plus nostalgique – qui tend à choisir la capitale comme espace pour les récits évoquant le passé récent (35). En outre, l'écriture de Zambra est marquée par la sobriété du langage, le laconisme et la brièveté du propos ainsi que le remarque également Julio Premat dans son analyse des trois romans de l'auteur chilien : « lo escueto, lo lacónico, se inscriben, más bien en una doble tradición hecha

---

<sup>224</sup> Michael Roth, « Returning to Nostalgia », *Home and its Dislocations in Nineteenth-Century France*, sous la direction de Suzanne Nash, New York, SUNY, 1993, p. 27

de intensidad y ritmo -la poesía- y en la de una escritura hiperconsciente » (« Yo » 93). Cette écriture hyperconsciente se traduit notamment par l'utilisation récurrente de procédés métanarratifs qui dévoilent le processus d'écriture du roman (voir 2.2.2. pour le recours à la métalepse par exemple). Willem interprète cette façon d'écrire comme une façon d'éviter de tomber dans le kitsch auquel est souvent associé la nostalgie (« Metáfora » 36). La nostalgie peut alors agir comme une force résistante car ce retour à la maison implique de se souvenir, de reconstruire le passé agissant ainsi contre l'amnésie qui caractérise le Chili post-dictatorial. Dans les romans des enfants de la dictature, la nostalgie devient alors « fuerza propulsora del relato, la que da paso a un nuevo proyecto vital y a una tímida apertura utópica » (Logie et Willem 5). En effet, la nostalgie n'est pas obligatoirement un simple ressassement stérile du passé, elle peut être productive ou, comme le dit Boym, créative : « Creative nostalgia reveals the fantasies of the age, and it is in those fantasies and potentialities that the future is born. One is nostalgic not for the past the way it was, but for the past the way it could have been. It is this past perfect that one strives to realize in the future » (351).

Ce retour à la maison que font la plupart des protagonistes des romans de notre corpus et de nombreux protagonistes des romans de la génération des enfants de la dictature<sup>225</sup> va donc souvent de pair avec un retour vers le passé, vers l'enfance. Le roman d'Alejandro Zambra commence justement par le récit d'un retour à la maison, « un perderse y un retornar imaginariamente a la casa de la infancia » (Premat « Yo » 98). Julio Premat précise « imaginativement » car ce retour à la maison est raconté par le protagoniste enfant de la première partie de *Formas* qui correspond au roman qu'écrit le personnage écrivain de la deuxième partie du roman de Zambra. Dans le cas de *Formas*, on peut dater précisément ce retour puisqu'il s'agit de 1985, l'année du tremblement de terre et de la rencontre avec Claudia, deux événements majeurs dans la vie du protagoniste. Ce n'est pas le seul retour à la maison raconté dans le roman de Zambra puisque ce motif apparaît cinq fois comme l'annonçait le titre même du roman « Formas de volver a casa » qui, par l'utilisation du pluriel, indique bien qu'il n'y a pas qu'une façon d'effectuer ce retour.

Le personnage enfant du roman en cours d'écriture raconte également la fois où il a suivi la sœur de Claudia jusqu'à se retrouver dans un quartier qu'il ne connaît pas et devoir rentrer tard dans la nuit chez lui (Zambra 47). Le personnage auteur de la deuxième partie du

---

<sup>225</sup> A titre d'exemple, on peut citer *Soy un bravo piloto de la nueva China* (2011) d'Ernesto Semán, roman dans lequel Ruben, le protagoniste, retourne au pays pour accompagner sa mère mourante après des années passées à l'étranger. Ce voyage sera également pour lui un voyage vers le passé qui lui permettra de comprendre et d'accepter son histoire familiale (ses parents étaient des militants et son père fait partie des détenus-disparus de la dictature).

roman dit que pour cette deuxième histoire de retour à la maison, il s'est inspiré d'une aventure d'enfance qu'il va raconter. Le récit de cette fugue pour provoquer ses parents et de son retour à la maison (Zambra 75) constitue le troisième retour à la maison. Les quatrième et cinquième retours n'appartiennent plus au passé mais correspondent au présent du personnage écrivain qui retourne une fois seul chez ses parents (retour que nous avons commenté précédemment) et une fois accompagné de Claudia (Zambra 125-136). Ce retour au quartier d'enfance effectué à la demande de Claudia vient conclure le récit de son histoire familiale au protagoniste. On peut dire qu'il représente la fin d'un voyage dans le passé dont le personnage de Claudia comprend qu'il a été nécessaire pour en finir avec la nostalgie (Zambra 140) et pouvoir vraiment commencer sa vie aux Etats-Unis. C'est pourquoi il semble qu'en fin de compte ce qui est important ce n'est pas tant l'arrivée à la maison mais le voyage en lui-même car ce voyage va nécessiter imagination et mémoire qui sont, selon Willem, « las actividades que convierten la nostalgia en una emoción productiva » (« Desarraigo » 153).

Nous l'avons vu, le retour à la maison pour le protagoniste de *El espíritu* est bien une souffrance et un dépaysement y compris quand il entre dans sa chambre. Cela est marqué notamment par le fait que le protagoniste n'utilise pas la langue locale, l'espagnol rioplatense, comme le remarque Cecilia González (*Figuras* 291). Cet oubli de la langue natale pour une version européenne du même idiome est constaté par le protagoniste lui-même lorsqu'il regarde la télévision argentine : « el idioma local parecía haber cambiado mucho desde mi marcha y yo no entendía nada de lo que decían » (Pron 159). Cette aliénation du protagoniste qui caractérise surtout la première moitié du roman va peu à peu évoluer : le récit va gagner en structuration et le personnage va développer une capacité à créer des liens affectifs avec tout ce qui est lié à son enfance. Ce processus d'anagnorèse (Logie et Willem 12) qui commence dès la première partie du roman se devine dans des scènes de la vie quotidienne qui apparaissent comme des retrouvailles entre le protagoniste et les membres de sa famille. Par exemple, il s'émeut de voir sa mère préparer un plat et ressent le besoin impératif de fixer ce moment en notant la recette de cuisine reproduite dans le corps du texte à la suite de cette scène :

pensé que aquella receta, en su gloriosa simplicidad de otras épocas, iba a perderse pronto en una época de confusión y estupidez, y me dije que debía conservar al menos –puesto que perpetuar ese momento de felicidad compartida, quizá uno de los últimos con mi madre antes de que yo regresara a Alemania, era imposible–, que tenía que perpetuar esa receta antes de que fuera tarde. (Pron 40)

On le voit, le protagoniste craint que ce moment de grâce ne soit qu'éphémère et qu'il ne se reproduise pas, comme s'il lui semblait impossible de revivre de tels moments avec sa mère. Cet instant partagé a lieu au début du roman quand le protagoniste se sent encore un étranger dans son pays et dans sa famille, d'où l'urgence qu'il ressent de fixer la beauté de ce moment.

Au contraire, dans la dernière partie du roman, il profite de l'instant au lieu d'avoir peur de ne pas pouvoir le revivre. Alors qu'il est malade et alité, son frère s'occupe de lui et vient lui tenir compagnie. Ils regardent un film ensemble et le protagoniste dit simplement : « Me gustaba estar allí, con mi hermano » (Pron 159). On remarque l'utilisation de l'adverbe démonstratif qui sert à désigner un lieu éloigné du locuteur, là où il aurait été plus logique d'employer un « aquí » qui correspond à la sphère spatio-temporelle du locuteur. Le choix de cet adverbe démonstratif révèle que le protagoniste, même s'il ne ressent plus de haine ou de dégoût pour son pays, ne se sent pas encore chez lui. Ce retour à la maison c'est-à-dire au pays et au foyer familial permet au protagoniste de prendre conscience que le foyer auquel on peut aspirer revenir n'est pas forcément un lieu. Dans son cas, il s'agit de tous ces souvenirs qu'il avait refoulés mais dans lesquels il peut retrouver toutes les personnes et les lieux qui ont comptés pour lui. Ne pas avoir de foyer était synonyme pour le protagoniste à ne pas avoir de famille ni de foyer, à être un orphelin et un étranger partout, mais il comprend qu'il s'est lui-même privé de ces repères en se privant de mémoire : « una vez había querido creer que mi viaje no tenía retorno porque yo no tenía un hogar al que volver [...], pero en ese momento me di cuenta de que sí tenía un hogar y que ese hogar eran un montón de recuerdos y que esos recuerdos siempre me habían acompañado » (Pron 163).

La maison est aussi le lieu des secrets familiaux et des non-dits qui les accompagnent. Ces silences familiaux sont tellement récurrents dans les récits des enfants de la dictature que Geneviève Fabry en vient à parler d'une modalité narrative dans laquelle le secret est un facteur structurant des relations familiales (Fabry 132). En outre, nous avons vu que les histoires familiales des personnages des romans de notre corpus comportaient souvent des énigmes qui nécessitaient une enquête de la part des protagonistes. Or, ces énigmes sont basées sur des secrets familiaux, des histoires tues et donc non transmises : « un aspecto central de estas formas de escritura es la existencia de un secreto familiar en torno al cual se teje el argumento y hacia el que tienden insistentemente los personajes, que buscan revelar aquello oculto o blindado » (Amaro Castro « La memoria » 230). Susana Kaufman met en évidence un aspect intéressant de cette dimension du secret dans la transmission familiale car, selon elle, que l'histoire familiale soit partiellement racontée ou passée sous silence par les aînés, elle peut devenir l'histoire secrète des enfants : « hace persistente el pasado en el presente, como la forma de dar sentido a la historia incompleta o desconocida (Kaufman, 2006) » (109). Elle s'appuie sur des travaux psychanalytiques qui ont analysé des pathologies chez des patients comme l'effet, la conséquence de violences traumatiques subies dans le passé par les générations précédentes (Kaufman 109). Dans le cas des enfants de la dictature, les parents ne sont pas les

seuls témoins puisque les enfants étaient présents, témoins de ce qu'il se passait et de ce que vivaient leurs parents. Mais nous l'avons vu, la compréhension des enfants a ses limites et la mémoire est sélective. Ainsi, ils ont pu enfouir dans leur mémoire certains souvenirs qui deviennent des secrets même pour eux-mêmes comme c'est le cas pour le protagoniste de *El espíritu* qui a oublié que son père montait dans la voiture avant ses enfants chaque matin au cas où il y aurait une bombe.

Les protagonistes étant enfants pendant la dictature, les parents ont parfois choisi de leur cacher la vérité afin de les protéger ou parce qu'ils les jugeaient trop jeunes pour comprendre. Ainsi, le personnage de Claudia dans *Formas* confie au protagoniste que, quand elle était enfant, elle sentait qu'il se passait des choses difficiles dont on ne lui parlait pas : « que sucedían cosas raras, que convivían con el dolor, que guardaban difícilmente una tristeza larga e imprecisa, y sin embargo era mejor no hacer preguntas, porque preguntar era arriesgarse a que también le respondieran eso: come y calla » (Zambra 114-115). Mais, comme nous l'avons vu, les enfants perçoivent ce qui se passe et le fait de ne pas avoir d'explications sur leurs ressentis de la part des adultes ne va faire qu'ancrer en eux des affects comme la peur qui perdureront dans leurs vies adultes. Dans le cas du protagoniste de *Con el sol*, le secret autour de la disparition de sa mère a provoqué une peur de l'abandon et de l'engagement qui le conduit à n'être qu'un individu qui erre dans sa propre vie. La découverte de la vérité lui permettra de se soigner, d'avancer dans sa vie (cf. 2.1.1.).

Lucía Camus, la protagoniste de *Cercada*, semble entourée par les secrets qui finissent par l'étouffer. Il y a tout d'abord le secret autour de sa mère : on ne sait pas si elle est morte ou si elle est partie. La seule mention qui en est faite est une remarque du narrateur qui s'adresse directement au personnage de Lucía : « desde que tu madre *se perdió* (esa fue la versión que te dieron de los hechos) » (Meruane 26). Il s'agit d'une version des faits et en aucun cas de la vérité. Le récit n'apporte pas de résolution à ce secret contrairement à celui qui entoure l'identité de ses amants puisque le lecteur sait, dès le début, qu'ils sont frères et cherchent à se venger du père de Lucía. Les autres secrets qui entourent la jeune femme sont le fait de son père car elle ne sait pas vraiment ce que fait son père au travail et certainement pas qu'il la fait surveiller, même si l'un de ces anciens amants lui avait fait part de ses soupçons.

Le chapitre viii révèle cette surveillance rapprochée du père qui utilise très certainement les services de renseignement de l'Etat à des fins privées. Il est précisé que cette surveillance a lieu en 1987 donc toujours sous la dictature. Le texte qui compose ce court chapitre (moins d'une page) commence par des phrases courtes, souvent nominales comme s'il s'agissait de la reproduction de notes prises en observation : « Calle Dimalou, Cerro Alegre. Vista al muelle desde las ventanas quebradas. Invierno. Duchas con agua fría: el calentador no funciona. Viven



ahí cuatro hombres, distintos oficios, distintas maneras de establecer relación con Lucía » (Meruane 36). Puis le narrateur non identifié va se focaliser sur le père de Lucía avec l'inclusion entre parenthèses de ce qu'il pense ou dit : « Pero el padre de Lucía no se precipita, no toma medidas: sabe que su hija no le perdonaría la vigilancia (“Mientras sea necesario a nuestros fines habrá que proteger a esos... jóvenes”), que su hija no entendería (“Los jóvenes siempre se han cegado al peligro, los padres debemos velar por ellos que son el futuro de la Patria”) » (Meruane 36). Le commandant Camus justifie donc cette surveillance de sa fille qui lui permet d'identifier les personnes de son entourage par une raison patriotique : en sauvegardant sa fille de mauvaises fréquentations, il préserve l'avenir du pays.

Il y a de nombreux non-dits entre le père et la fille comme le révèlent le peu de dialogues entre ces deux personnages ainsi que le chapitre xxv « monólogo de sobremesa » qui est un dialogue imaginaire entre eux (voir 2.3.1.) Dans le roman de Meruane, les secrets envahissent la vie individuelle de chaque personnage et contaminent les relations entre eux : chacun joue un rôle (rappelons l'importance de la mise en scène dans ce roman qui joue avec les codes du cinéma et multiplie les métalepses), cache des choses aux autres et tente de les manipuler pour arriver à ses fins. Pour Ferrada Alarcón, cette omniprésence du secret dans *Cercada* est révélatrice d'une société qui se comprend à travers les « silencios, diálogos con vacíos sobreentendidos o el simple silencio » (188).

Dominique Viart observe, lui aussi, cette présence oppressante des secrets de famille dans les récits de filiation qu'il analyse et remarque que « ce n'est plus seulement face à l'absence de transmission que se dressent les récits de filiation, mais parfois contre la transmission elle-même, suspectant que le passé n'a pas été suffisamment éclairé » (Viart « Le silence » 106). C'est le cas, par exemple, pour le protagoniste de *Los topos* à qui l'histoire familiale a bien été transmise mais dont certains aspects ont été, si ce n'est occultés, moins bien transmis. Il en va ainsi de l'histoire de son père, comme nous avons pu le voir au début de ce chapitre : la multiplication des versions affecte l'idée d'une transmission linéaire. Cette méconnaissance du passé paternel à moitié révélé va entraîner une recherche désespérée d'une figure paternelle de la part du protagoniste.

Pour conclure, nous rejoignons la réflexion de Franken Osorio qui suggère de comprendre la maison comme un espace imaginaire, plutôt que physique, qui a un rapport avec l'enfance. Ainsi, « volver a casa es volver a la infancia y al lenguaje. Y la escritura se instaura como otro hogar » (Franken Osorio 204). L'écriture ou la littérature de façon générale comme le remarque le protagoniste de *El espíritu* : « viendo los libros como lo que eran, lo único que yo había podido llamar alguna vez mi casa » (Pron 16). Selon Willem, on peut observer la métaphore maison-littérature de façon récurrente dans les romans de Zambra mais dans

*Formas*, elle devient paradoxale car « volver a casa significa aquí volver a la vida real pero mediante la ficción » (« Metáfora » 33). Néanmoins la fiction, la littérature ne sont pas des foyers plus sûrs que ne l'est la maison : la protection qu'elle offre n'est qu'illusoire et précaire. C'est pourquoi, le protagoniste de *Formas* dit à sa sœur déçue de ne pas être un personnage de son roman : « es mejor no salir en ningún libro » (Zambra 153). Il ajoute que si, lui, y apparaît c'est parce qu'il a fait le choix de ne pas se protéger ce qui révèle que la fiction n'est pas une protection mais au contraire une exposition. C'est sans doute pour cela aussi qu'il décide d'écrire un livre sur ses parents car il veut exposer leur lâcheté, leur neutralité politique.

Cependant, comme le signale Franken Osorio, on peut considérer la littérature comme refuge contre l'oubli, comme un espace qui appartient aux enfants de la dictature dans lequel ils peuvent se débattre avec l'héritage conflictuel de la dictature. Rappelons que les parties du roman de Zambra s'intitulent : « Personajes secundarios », « La literatura de los padres », « La literatura de los hijos », « Estamos bien ». On peut interpréter ces titres de la sorte : de personnages secondaires de la littérature des parents, les enfants de la dictature sont devenus ceux qui écrivent, ceux qui racontent l'histoire (leur histoire) et ce protagonisme leur permet de trouver leur place. Cette conclusion ne vaut pas que pour les protagonistes des œuvres des enfants de la dictature mais aussi pour leurs auteurs dans la mesure où « la literatura -y el arte en general- permiten a estos autores salirse de la lógica filiativa negativa -de los imaginarios deformativos de la dictadura- que exponen en sus relatos y entrar en una filiativa propia y única : la escritura » (Franken Osorio 206). L'écriture fictionnelle retrouve ainsi un rôle central dans l'articulation de la mémoire collective du passé récent.

### **3.3.3. Déterritorialisation de la mémoire : rêver et inventer le souvenir**

En suivant le concept développé par Deleuze et Guattari dans leur ouvrage *Mille Plateaux* (1980), on peut dire que dans les romans des enfants de la dictature, les souvenirs sont déterritorialisés : ils quittent le territoire de la mémoire, pour se reterritorialiser dans le rêve et l'imaginaire. Cette déterritorialisation a deux causes : tout d'abord, les protagonistes étaient enfants au moment des faits donc leurs souvenirs sont incomplets, fragmentaires et ensuite, les silences et les non-dits des adultes, en plus de les forcer à enquêter comme nous l'avons vu, les obligent à reconstruire les parties manquantes des souvenirs grâce aux rêves et à l'imagination.

En effet, l'objet du récit n'est pas tant un passé mémorable qu'il faut raconter mais la mémoire elle-même, c'est-à-dire que le récit nous donne à voir l'élaboration narrative de cette mémoire en (re)construction car, selon la formule de Sergio Rojas « *se escriben novelas para*

*poder recordar* » (« Profunda » 242). Par conséquent, la mémoire est forcément soumise à un processus d'invention. Au sujet des récits de filiation, auxquels nous pouvons comparer les récits des enfants de la dictature que nous étudions, Dominique Viart précise que, plus que la curiosité, c'est l'*insavoir* qui déclenche la pulsion d'écriture. Or, « cet *insavoir* stimule aussi l'invention. [...] Il n'est dès lors parfois plus possible de démêler ce qui relève de l'invention pure ou de la restitution [...] Car c'est aussi un trait de ces récits que de montrer combien l'opposition traditionnelle entre vérité et mensonge, entre fait et fiction, n'est pas aussi tranchée qu'on aime à le penser » (Viart « Le silence » 109).

Ce constat que fait le chercheur français sur la littérature française contemporaine, nous le partageons concernant la littérature des enfants de la dictature en Argentine et au Chili. Dans leurs récits, la vérité et la fiction s'emmêlent, se confondent car le protagoniste est toujours le fils ou la fille qui tente de se souvenir de son enfance et donc de la vie de ses parents à cette époque : « el simple hecho de escoger, ordenar y concederles cohesión y sentido no solamente a los propios recuerdos, sino también a los de los padres, pone de manifiesto la naturaleza híbrida y a la vez la gran tensión entre lo real, verdadero, referencial y lo interpretado, imaginario y ficcional » (Roos 341). Cette tension entre le réel du protagoniste et son imaginaire se manifeste particulièrement dans le roman *Los topos* qui met en scène un personnage fantasque.

Le lecteur doute constamment de ce que lui raconte le personnage-narrateur car les faits qu'il vit et ceux qu'il imagine se mélangent sans cesse. Dans la première partie du roman, le protagoniste réalise un gâteau d'anniversaire sur lequel il dessine un glaçage à l'image des super-héros Batman et Robin. Nous avons vu que le dessin de Robin reproduisait les traits du visage de Maira révélant inconsciemment l'obsession du protagoniste pour le travesti. Cet épisode nous intéresse ici parce que le protagoniste semble comme hypnotisé par ce dessin, à tel point qu'il vit une sorte d'hallucination : « Pasé buena parte de la noche frente a la torta. La escena, en algun momento, cobró vida » (Bruzzone 69). Il imagine qu'il vit une aventure de super-héros avec son père-Batman et son frère Maira-Robin. Les deux personnages ne parviennent pas à se mettre d'accord sur le plan d'action et le protagoniste (deuxième Robin) est simple spectateur de leur discussion. Il ne parvient à intervenir qu'à la fin pour leur rappeler qu'il faut prendre une décision rapidement mais son frère l'ignore préférant invectiver le père : « Robin-Maira [...] le reprochó a Batman-papá todos sus años de ausencia » (71). L'hallucination ou le rêve (rien ne dit que le protagoniste ne s'est pas endormi) est l'occasion de pouvoir parler avec le parent disparu avec lequel par définition toute discussion est impossible.

On trouve une situation similaire dans *¿Quién te crees que sos?* de l'auteur argentine Angela Urondo Raboy. La protagoniste raconte un rêve qu'elle fait de façon récurrente depuis l'enfance : elle rêve du camp de détention où elle était emprisonnée avec sa mère avant que celle-ci ne soit exécutée. Une fois adulte et après avoir récupéré son histoire familiale, elle refait ce rêve mais cette fois-ci, il se finit par une rencontre avec sa mère disparue. Il lui est impossible de la toucher et elles ne se parlent qu'avec le regard mais cet échange de regards intenses leur permet d'enfin se dire au revoir.<sup>226</sup> Mais dans *Los topos*, l'échange est interrompu dès que les questions personnelles sont abordées : il n'y a donc pas de réparation ni d'apaisement. De plus, on remarque que, dans le roman de Bruzzone, ce n'est pas le protagoniste qui fait le reproche au père mais le supposé frère comme si le protagoniste avait besoin de ce substitut pour pouvoir s'adresser à cette figure paternelle si mystérieuse et lointaine. C'est pourquoi nous souscrivons aux propos de Franken Osorio quand elle affirme : « los relatos de los hijos corresponden a fragmentos, pedazos, ideas-imágenes sociales y culturales mediadas del pasado que se expresan estéticamente en murmullos, ruidos, sueños y pesadillas y que se articulan, con más o menos ilación y continuidad, en torno a los afectos de la culpa, la nostalgia y la incomodidad » (189).

Les rêves apparaissent de façon récurrente dans les romans des enfants de la dictature qu'ils s'agissent de rêves qu'ils ont eu pendant leur enfance ou de rêves que font les protagonistes adultes. Koselleck, dans le chapitre « Terreur et rêve » de son ouvrage *Le futur passé* (1979), s'appuie sur le travail de Charlotte Berardt (*Rêver sous le IIIème Reich*, 1966) qui a recueilli des centaines de rêves de personnes ayant vécu dans les années 30 sous le régime nazi pour affirmer que : « les rêves, bien que soustraits à la production consciente, ne font pas moins partie des fictions humaines dans la mesure précisément où ils n'offrent en tant que tels aucune représentation réelle du monde environnant » (296). Or, l'activité mémorielle des protagonistes ne pouvant se baser seulement sur leurs souvenirs fragmentaires, elle est contrainte de s'appuyer sur l'invention et la production onirique devenant fiction.

Le roman de Patricio Pron est celui, parmi les romans de notre corpus, qui contient le plus de rêves. Ils sont retranscrits les uns à la suite des autres et constituent chacun un bref chapitre de la troisième partie devenant des sortes de co-textes (Perassi « Sueños » 48) qui viennent compléter les autres éléments du récit tout en restant un peu à part. Cette série de treize rêves racontés en dehors de tout contexte provoquent un effet d'accumulation comme si ces cauchemars envahissaient l'esprit du narrateur. En outre, le fait de ne pas les contextualiser (le lecteur ne sait pas à quel moment de son séjour en Argentine il fait ses rêves : après une visite

---

<sup>226</sup> Sur l'analyse des rêves dans le roman de Angela Urondo Raboy, consulter Andrea Cobas Carral, « Restos, sueños y fantasmas : la fragmentariedad como estrategia para narrar la ausencia », 2021 et Emilia Perassi, « Sueños e historia : notas sobre restos oníricos en la narrativa testimonial », 2020.

à son père à l'hôpital ? après avoir consulté le dossier d'enquête ? après avoir discuté avec sa mère ?) renforce le caractère oppressant de ces cauchemars qui laissent voir sa façon inquiétante de se référer au réel (Cobas Carral « Restos » 160). On remarque que le narrateur ne tente pas de recréer les liens causaux qui sont brisés par la logique du récit onirique qui se caractérise justement par « un relato sin intermediaciones, que devuelva lo indeleble, lo imborrable, lo no evacuabile, lo “no biodegradable” del evento traumático » (Perassi « Sueños » 46). Au contraire, il fait le choix de médier au minimum la retranscription de ses rêves en ne les introduisant que par le verbe rêver conjugué à la première personne du singulier – ce qui permet au lecteur de déduire qu'il s'agit bien des rêves du protagoniste-narrateur. De plus, ces cauchemars sont énoncés les uns après les autres sans transition de la part du narrateur. La juxtaposition de ces rêves constitués d'images effrayantes et envahis par la violence, la peur et la mort coupe le lecteur du récit principal, lui faisant abandonner le réel (ce qui est présenté comme tel dans le récit) pour plonger avec le protagoniste dans l'onirique et le fantastique.

Dans les différents rêves, on voit apparaître des animaux étranges et fantasmagoriques comme un poisson transparent dont les organes semblent flotter les uns à côté des autres ou un cheval qui perd spontanément ses membres (ses jambes et sa tête). La plupart des animaux sont torturés et/ou tués : un singe est enterré jusqu'au cou dans un piège et forcé de se battre contre un lion, un chat meurt étouffé dans un tuyau en carton et un autre singe subit une vivisection avant de succomber à ses souffrances. On sait depuis les travaux de la psychanalyse de la fin du XIXe siècle que le rêve est l'un des espaces d'expression de l'inconscient qui profite de la mise en veille de la conscience pour s'exprimer.

Le cheval peut avoir de nombreuses significations suivant les époques et les croyances, mais une chose est sûre, ce n'est pas un animal comme les autres car il fait partie de la vie de l'homme depuis des siècles. Le cheval dans le rêve du protagoniste perd ses jambes avant ce qui l'empêche d'avancer puis mange ses membres perdus. Si l'on part de l'hypothèse que le cheval agit comme une métaphore du protagoniste, on peut l'interpréter comme une représentation de l'immobilisme du protagoniste qu'il provoque lui-même en s'empêchant de se souvenir du passé par la prise de médicaments. D'une certaine façon, il s'ampute de sa mémoire grâce à la médication et celle-ci, comme la tête du cheval, devra repousser, se régénérer. De même que le cheval, le singe peut être connoté symboliquement de façon positive ou négative. Il s'agit également d'un animal particulier du fait de sa ressemblance physique avec l'homme. Dans le premier rêve dans lequel apparaît un singe, celui-ci choisit de se suicider quand il comprend que les hommes prennent du plaisir à le regarder se battre à mort contre un lion : face au sadisme et à la cruauté de l'homme, il revendique sa liberté en choisissant sa mort.

Quand les rêves du protagoniste ne mettent pas en scène des animaux, ce sont des personnages féminins : on y voit apparaître une femme péroniste sur le point de se suicider, une écrivaine folle qui se laisse mourir de faim et une femme enceinte dont le fœtus est dans un utérus extérieur porté comme un sac. Ces trois représentations de femme sont inquiétantes car elles font apparaître deux fois la mort et, même quand le symbole de la vie (une femme enceinte) apparaît, c'est sous une forme irréaliste et dans un train à destination de l'enfer. Dans le rêve du suicide de la militante, le protagoniste y apparaît comme un enfant ce qui accentue son impuissance face au geste de la femme qui l'explique par des raisons politiques puisqu'elle lui tend une photo de Perón avec des membres de la résistance péroniste.

Enfin, quand il ne rêve pas d'animaux ou de personnes, il rêve d'objets et de mots. Par exemple, il rêve qu'il perd trois bagues. Traditionnellement, l'anneau sert à marquer un lien, un attachement comme c'est le cas, par exemple, avec les alliances que s'échangent les mariés pour signifier leur union. La perte de ces anneaux pourrait évoquer trois pertes pour le protagoniste ou trois attachements rompus : avec ses parents, son pays et sa génération ? Quelles que soient les significations que le lecteur voudra trouver à cette série de rêves, on peut conclure qu'ils manifestent tous l'expression de la peur et de l'inquiétude dont le protagoniste a hérité de son histoire familiale et nationale. Les faits qui y sont racontés sont, certes, des fictions plus ou moins délirantes, mais qui trouvent leurs sources dans les affects que le sujet ressent lors de sa phase éveillée : ils permettent donc d'accéder à une réalité que les mots ou la pudeur du sujet ne sauraient exprimer. Notons que cette série de rêves conclut la troisième partie de *El espíritu* et que la quatrième partie est introduite par une citation de l'auteur Marcelo Cohen qui commence par ces mots : « Somos supervivientes » (Pron 155). Il ne s'agirait donc pas simplement d'avoir survécu au passé mais aussi de survivre au quotidien, dans le présent, à cette violence et cette peur qui sont les legs dont ont hérités les enfants de la dictature.

Cette peur héritée se manifeste également dans les rêves du protagoniste de *Los topos* : ses rêves sont toujours marqués par la violence. Le premier rêve qu'il mentionne, et qui est récurrent comme il le précise, est celui dans lequel il chevauche un cheval blanc pendant des heures. Cette activité lui provoque des irritations douloureuses aux jambes qui se propagent à l'ensemble de son corps : « me ardían las orejas, los dedos de los pies, la carne bajo las uñas, las muelas y hasta los pelos de la nariz » (Bruzzone 32). La douleur envahit son corps qui se transforme en machine qu'il faudra démonter pièce par pièce quand il va vouloir le soigner. Le cheval a une évidente connotation érotique lorsqu'il est chevauché ce qui semble logique étant donné que le protagoniste est dans une phase de sa vie où il découvre les rapports sexuels avec un travesti. Immédiatement après, il raconte un deuxième rêve construit sur le contraste : allongé sur un lit moelleux et doux, il se fait écraser à plusieurs reprises par un tank. Bien qu'il

ne ressent aucune douleur, son corps est déchiqueté par les chenilles du véhicule jusqu'à ce que « todo el campo blanco quedaba salpicado con los pedacitos de carne » (Bruzzzone 33).

Aucun lieu n'est rassurant dans ses rêves : ils sont toujours inquiétants, le danger semble à l'affût sauf dans le premier rêve de voyage qu'il raconte. A la fin du roman, il fantasme une traversée du pays avec El Alemán, Maira et Amalia dans la caravane de cette dernière. Ce rêve est une manifestation de son délire de la famille reconstituée dans lequel l'image du père protecteur est restaurée : « el Alemán nos cuida, porque nosotras somos las vírgenes que venimos de lejos con mensajes de paz y amor para todos los hombres que buscan la verdad en nosotras, las hermanas de la verdad o las hermanas verdaderas » (Bruzzzone 185). Les rêves, les fantasmes du protagoniste-narrateur prennent de plus en plus de place dans le roman au fur et à mesure que l'histoire avance : « se quiebran las apariencias, se niega la realidad y aparecen otros escenarios en los cuales las fábulas cobran vida propia, se alejan de esa permanencia y de cierta verosimilitud psicológica o histórica » (Premat « Bruzzzone » 218). En effet, le narrateur propose une autre version de ce rêve du voyage en famille dans lequel l'atmosphère devient pesante, menaçante. Maira n'est plus du voyage, remplacé par les nains, et l'équipée se retrouve bloquée par les intempéries, le véhicule se retrouvant complètement recouvert de neige, jusqu'à ce que Maira apparaisse. Soudain, le protagoniste se rend compte que la personne que les autres appellent Maira, n'est autre que lui-même. Alors, il prend conscience qu'il a été opéré et a donc des seins (ce qui n'est pas encore le cas dans la réalité) : les autres se mettent à le caresser, ce qui traduit l'attirance physique que ces hommes ressentent pour le protagoniste et en particulier pour sa ressemblance troublante avec Maira, sur qui ils fantasmaient tous.

Le personnage de Maira obsède aussi le protagoniste puisqu'il se lance à sa recherche à travers le pays et que le travesti envahit son inconscient comme le montrent les nombreux rêves et cauchemars dans lesquels il apparaît. Le narrateur énumère six rêves qu'il a eu au sujet de Maira dans lesquels le travesti apparaît toujours comme la victime de la violence et du sadisme des hommes : il est chassé comme un animal, menacé d'être brûlé vif ou blessé lors des relations sexuelles. Maira lui apparaît en rêve, nu, lui aussi monté sur un cheval blanc qu'il doit maintenir au galop sous peine de tomber (au sol et malade). Le blanc est une couleur qui est souvent associée à la pureté mais représente aussi, dans de nombreuses cultures, la couleur du deuil. Ce cheval blanc qui galope sur la neige blanche et la menace qu'il représente pour Maira pourrait être une représentation onirique du danger que court le personnage. Ou il pourrait s'agir d'une manifestation de l'inconscient du protagoniste qui craint que son amant ne soit mort, crainte renforcée par la découverte des photos des travestis battus dans les affaires d'Amelia. Comme le rappelle Emilia Perassi : « el relato onírico simboliza en figuras la angustia, funcionando como confín simbólico, aunque poroso » (« Sueños » 43).

Certains des rêves des protagonistes adultes sont des répétitions des cauchemars qu'ils avaient déjà enfants. La violence qui ressortait dans leurs rêves enfantins est toujours présente dans leurs rêves d'adultes. C'est le cas, par exemple, du protagoniste de *El espíritu* qui, comme nous l'avons vu, fait de nombreux rêves d'animaux torturés et tués. Or on découvre, grâce à une conversation avec sa sœur, que c'était déjà le cas enfant : « Anteanoche delirabas, dijo mi hermana [...] Me preguntó si recordaba qué había soñado y yo recordé dos o tres sueños y se los conté. Me dijo que no le gustaban porque en todos morían animales. [...] Siempre nos contabas tus sueños cuando él nos llevaba a la escuela [...] siempre soñabas con animales muertos y torturados » (Pron 162). Ces rêves témoignent d'une expérience de la peur qu'ont vécu les enfants de la dictature, c'est pourquoi ils contiennent une « vérité intrinsèque » (Koselleck 297). Ils ne sont pas le récit de faits réels et les enfants de la dictature n'ont pas nécessairement été victimes de ce dont ils rêvent mais, malgré cela, leurs rêves constituent « une manifestation corporelle de la terreur » (Koselleck 299) puisqu'ils sont la preuve que les signifiants mortifères et angoissants qui sont omniprésents dans la société ont réussi à pénétrer leur intimité la plus intime, leur psyché.

Les nombreux rêves d'enfants qui sont racontés dans *Space Invaders* l'illustrent parfaitement. Au chapitre deux de la troisième partie, on voit comment la violence de la dictature se traduit dans les cauchemars du groupe d'amis, alors jeunes adolescents. Tandis que Maldonado rêve du mot « égorgés », Fuenzalida rêve de la voix du présentateur radio qui annonce une « découverte macabre » et Zúñiga de l'enterrement de ces victimes. Dans ce cas, les faits ont eu lieu et se répètent dans les rêves des enfants comme autant de manifestations de la peur qu'ils ressentent. En effet, les événements violents et tragiques sont partout autour des jeunes protagonistes et leurs proches : « La casa de Donoso fue registrada por un grupo de carabineros. Desordenaron todo y rompieron algunos muebles, pero no se llevaron nada. Donoso dejó de dormir por las noches, tenía miedo de que la patrulla llegara en cualquier momento y se llevara sus diarios de vida, sus revistas de cómic o a sus padres » (Fernández 56). La terreur s'empare du personnage de Donoso qui n'ose plus dormir car il craint que les agents de la répression ne reviennent et s'emparent des trois choses les plus importantes de sa vie d'enfant : ses journaux intimes (donc ses pensées secrètes, ses sentiments), ses B.D. (les seuls biens qu'il possède) et ses parents. On peut imaginer également qu'il n'ose plus dormir de peur que ses cauchemars n'expriment ses craintes et devoir vivre, même si c'est seulement en rêve, ces actes qui le terrifient.

Même les élèves dont les familles ne sont pas inquiétées directement par la répression vivent dans cette atmosphère mortifère. Nous avons pu voir qu'ils entendent les histoires de leurs camarades à l'école, voient des images et des annonces dans les journaux et à la télévision



ou surprennent les conversations des adultes. Cette présence constante de la mort et cette menace qui pèse sur leurs proches installent une peur latente chez les enfants provoquant cauchemars et fantasmes. Si la parole des enfants n'est pas toujours considérée comme fiable c'est qu'ils ont tendance à confondre rêve et réalité, fiction et réel : « la infancia implica ilusión, una brecha entre imaginar-razonar, un acercamiento a la realidad con capacidad lúdica, con fuerza imaginativa o impulso creador, negador o evasivo » (Jeftanovic 32). Le roman de Nona Fernández joue habilement avec cela puisque les chapitres alternent entre récits des aventures du groupe d'amis et rêves des protagonistes. Les personnages eux-mêmes doutent de la véracité de leurs souvenirs : « No sabemos si esto es un sueño o un recuerdo. A ratos creemos que es un recuerdo que se nos mete en los sueños, una escena que se escapa de la memoria de alguno y se esconde entre las sábanas sucias de todos. Pudo ser vivida ya, por nosotros o por otros. Pudo ser representada y hasta inventada » (Fernández 37).

La narration collective de ce roman permet d'accentuer l'aspect partagé de ces souvenirs d'enfance : ce qui est un souvenir pour l'un d'entre eux se transforme en rêve pour le groupe une fois que celui qui a vécu la scène l'a racontée à ses camarades. Le narrateur va même plus loin dans cette idée de souvenir collectif en affirmant que les scènes dont ils rêvent ont pu être vécu par d'autres personnes qu'eux. Ainsi, le rêve est un témoignage des ressentis d'une époque et non de faits précis. C'est pourquoi, Koselleck affirmait que le rêve pouvait être considéré comme une « source témoignant, comme aucune autre ne peut le faire, d'une réalité passée » (296). Plus récemment, la chercheuse Arianna Cecconi, dans la lignée des travaux de Berardt et Koselleck, a considéré les rêves comme des documents historiques à part entière dans son travail anthropologique *I sogni vengono da fuori* (2012).<sup>227</sup> Elle y a recueilli et analysé les rêves des populations andines de langue quechua, survivantes de la guerre civile péruvienne<sup>228</sup> leur attribuant le statut de témoignages car elle les juge à même de révéler des aspects importants de la culture, de la société et de l'histoire péruvienne. Son étude, de même que celles de Berardt et Koselleck, se base sur des rêves réels faits par des personnes tandis que nos réflexions portent sur des rêves purement littéraires de personnages fictifs. Toutefois, la présence récurrente de rêves dans les fictions des enfants de la dictature nous a conduit à les considérer afin de voir comment ce procédé romanesque permet au lecteur d'accéder à l'intimité du personnage renforçant le système de sympathie.

---

<sup>227</sup> Arianna Cecconi, *I sogni vengono da fuori. Un'etnografia sulla notte nelle Ande péruviennes*, Firenze, Ed.it, 2012.

<sup>228</sup> Cette guerre civile entre les forces armées de l'Etat et des groupes révolutionnaires (Sendero Luminoso, le Movimiento Revolucionario Tupac Amaru) est officiellement désignée par l'Etat péruvien comme guerre contre le terrorisme ou Pacification Nationale. Ce conflit a duré vingt ans (1980-2000) et a fait des milliers de victimes, en particulier au sein des communautés quechuas, notamment lors d'opérations de répression menées par l'armée.

Le temps qui a passé mélange les événements et brouille les temporalités pour les enfants de la dictature qui ne parviennent pas à se souvenir précisément. Ils ne sont plus certains de ce qu'ils ont vu ou fait mais une chose demeure c'est l'omniprésence de la mort et de la violence comme le montre cette réflexion du narrateur de *Space invaders* :

El tiempo no es claro, todo lo confunde, revuelve los muertos, los transforma en uno, los vuelve a separar, avanza hacia atrás, retrocede al revés, gira como en un carrusel de feria, como en una jaula de laboratorio, y nos atrapa en funerales y marchas y detenciones, sin darnos ninguna certeza de continuidad o de escape. Si estuvimos ahí o no, ya no es claro. Si participamos de todo eso, tampoco. (Fernández 56)

Finale­ment, comme le précise Franken Osorio, « la distinción entre soñar y recordar pasa a segundo plano, lo relevante pareciera ser que hay recuerdos y sueños/pesadillas que no dejan dormir aun en el presente » (195). Les souvenirs individuels ou collectifs devenus des cauchemars, poursuivent les enfants de la dictature et les hantent même quand ils sont éveillés. Le protagoniste de *El espíritu* aussi doute de l'exactitude de ses souvenirs : « había un porcentaje de interpretación y tal vez de invención » (Pron 174), affirme-t-il au sujet de ses souvenirs qu'il qualifie d'imaginaires ou réels (Pron 175). Rappelons que les médicaments qu'il a pris pendant des années ont anesthésié sa mémoire l'empêchant d'avoir accès aux souvenirs de son enfance argentine. Une fois de retour au pays, il décide d'arrêter son traitement et les souvenirs affluent confusément : « la memoria regurgitaba imágenes y recuerdos que desplazaban con violencia aquello que yo estuviera viendo o haciendo en el momento en que éstos tenían lugar y me impedían vivir por completo en el presente » (Pron 173). On voit que ces images du passé, ces bribes de souvenirs envahissent son esprit au point de le déconnecter en partie de son présent.

L'épigraphe du roman de Nona Fernández est une citation de Georges Perec dont les parents sont morts pendant la seconde Guerre mondiale (son père au combat et sa mère au camp d'Auschwitz) : « estoy sometido a este sueño: sé que no es más que un sueño, pero no puedo escapar de él ». Cette citation<sup>229</sup> est extraite de son livre *La boutique obscure* dans lequel il transcrit 124 de ses rêves : elle apparaît dans le premier rêve raconté qui s'intitule « La taille ». Le dernier chapitre de la troisième partie de *Space Invaders* composé de seulement quatre phrases, fait écho à la citation de Perec : « Nuestro barco de papel empezó a hacer agua. Caímos en la sábana blanca y nos hundimos. Ahí estamos sumergidos. No sabemos despertar » (Fernández 65). Comme le rappelle Cobas Carral, se réveiller c'est une pulsion vers l'avenir (« Restos » 167). Or, dans *Space Invaders*, les enfants devenus adultes ont l'impression qu'ils

---

<sup>229</sup> Citation traduite et dont voici la version originale : « je suis soumis à ce rêve : je sais que ce n'est qu'un rêve, mais je ne peux échapper à ce rêve ».

ne parviennent pas à se réveiller, qu'ils sont comme englués dans le passé. En conséquence, le roman termine par un rêve collectif dans lequel les protagonistes reproduisent les gestes du passé et, en particulier, les rituels de l'école comme le fait de se ranger parfaitement alignés en file, avec leurs uniformes impeccables. Le narrateur affirme qu'ils sont convoqués par le rêve pour rêver tous ensemble de se rendre à leur ancien lycée et recevoir un appel de leur camarade assassinée, Estrella González. L'identité de la personne qui appelle n'est pas explicitement mentionnée mais le lecteur la déduit aisément. Le narrateur précise « estamos condenados a esta llamada telefónica, no podemos dejarla pasar » (Fernández 74). Les verbes « convoquer » et « condamner » montrent que les enfants de la dictature devenus adultes n'ont pas le choix, ils doivent se soumettre à ce rêve et aux images qu'il leur impose. Dans leurs rêves s'inscrit ce que Perassi désigne comme « la temporalidad extensa del trauma » (« Sueños » 43) : les traumatismes dont ils ont hérité continuent d'influencer leur présent et conditionnent leur futur.

« Le passé ne doit pas seulement être recomposé de manière objective (ou même de manière subjective) par l'historien, il doit être aussi rêvé de manière prophétique, pour les gens, pour les communautés et les cultures dont le passé justement a été occulté » (86), affirmait le philosophe Edouard Glissant. On peut dire que les rêves des narrateurs des romans de notre corpus offrent donc une « vision prophétique du passé » en ne retranscrivant pas seulement les faits mais surtout l'atmosphère d'une époque passée. Ces visions prophétiques du passé peuvent être au service d'une prise de conscience de l'impact du passé traumatique sur leurs vies, comme c'est le cas, par exemple, dans le roman de Patricio Pron. Cette prise de conscience se fait après qu'il a fait un rêve dans lequel des mots allemands se métamorphosent. Il peut sembler surprenant que, dans son rêve, le protagoniste passe par une langue étrangère apprise plutôt que par sa langue maternelle, mais celle-ci est sans doute trop liée au traumatisme infantin. Ce rêve fait partie de la série de rêves que nous avons commentée antérieurement, mais il est le seul à faire l'objet d'une analyse de la part du protagoniste :

Comprendí que el sueño que había tenido había servido de advertencia o de recordatorio para mi padre y para mí, y que en él la transformación de la palabra “verschwunden” (desaparecido) en “Wunden” (heridas) correspondía a lo sucedido a mi padre, y que la de la palabra “verschweigen” (callar) en “verschreiben” (recetar) tenía que ver con lo que me había sucedido a mí, y pensé que era el momento de poner punto final a todo ello. (Pron 183)

La paronomase entre les mots allemands – qui n'existe pas avec les mots espagnols – peut expliquer leur rapprochement dans le rêve du protagoniste et lui permet de comprendre le message de son inconscient. Cela l'aide à prendre une décision qui lui permettra de ne plus subir son passé mais de vivre avec comme s'il était entré dans la phase d'élaboration de son passé traumatique : « en la elaboración, uno intenta tomar una distancia crítica que le permita

participar de la vida presente, asumir responsabilidades, lo que no quiere decir que uno trascienda totalmente el pasado » (LaCapra 160).

Dominick LaCapra, dans son essai sur l'écriture du traumatisme, propose de recourir à des concepts psychanalytiques tels que l'*acting out*, la compulsion de répétition ou l'élaboration dans le cadre des études historiques pour une meilleure compréhension des phénomènes traumatiques vécus par les individus lors d'événements historiques tels que l'Holocauste. Le concept de trauma est lui-même un apport de la psychanalyse, héritier du savoir médical pour lequel il désigne une lésion produite par une action extérieure (le terme vient du grec τραῦμα signifiant blessure). Il constitue un outil permettant de considérer la relation entre passé, histoire et symptômes, et tenter de comprendre les effets et impacts du réel sur le monde psychique (Kaufman 107). Le processus d'élaboration est souvent opposé à celui de l'*acting out* qui consiste pour le sujet à revivre le passé comme s'il était présent et à être comme harcelé par ce passé traumatique qui l'empêche de vivre dans le présent. Cependant LaCapra refuse une opposition binaire entre ces deux processus qui sont, selon lui, complémentaires même s'ils sont différents du point de vue de l'analyse psychanalytique : « son partes estrechamente relacionadas de un proceso » (157). L'élaboration ne peut se concevoir comme un processus linéaire ou téléologique puisqu'il s'agit d'un processus qui n'est jamais totalement terminé : LaCapra le définit comme dialectique dans le sens d'une dialectique ouverte et inachevée qui permet de prendre en compte le problème de la répétition (LaCapra 161). En effet, il serait plus approprié de parler de processus au pluriel car l'élaboration peut prendre plusieurs formes (le deuil, les différents modes de travail critique) et peut être répétée dans le temps.

Les personnages de *El espíritu* sont représentés comme passant par ces différentes phases. Le père semble pris dans un *acting out* avec l'affaire de la disparition de Burdisso qui lui fait revivre la disparition de sa sœur. Quant au fils, sa dépendance aux médicaments et sa fuite à l'étranger peuvent être interprétés comme des formes d'*acting out* qui lui donnent l'illusion d'échapper au traumatisme familial. Le récit met en scène un personnage qui entreprend un travail de mémoire accompagné d'un processus d'élaboration qui va lui permettre d'être capable de distinguer le passé du présent et d'accepter le traumatisme : « reconocer que algo nos ocurrió entonces (a nosotros o a nuestra gente), algo que está relacionado con el aquí y ahora pero no es idéntico a él » (LaCapra 86). Le souvenir, réel ou figuré, de l'accident de voiture que nous avons commenté précédemment est un bon exemple de cette prise de conscience et d'acceptation du trauma.

Les romans des enfants de la dictature mettent en scène des personnages qui n'ont pas forcément été les victimes directes du terrorisme d'Etat (comme c'est le cas pour la majorité des protagonistes de notre corpus) mais qui ont tous hérité du traumatisme historique que celui-

ci a causé à la société dans laquelle ils vivent, et en particulier à la génération de leurs parents. Dans le cas des contextes argentin et chilien, on peut considérer qu'il y a deux formes de traumatismes : le trauma individuel vécu par une victime de la dictature et le trauma collectif vécu par la société soumise à un régime de terreur. LaCapra propose la catégorie de « trauma fundacional » (171) pour désigner un événement traumatique qui a bouleversé la vie d'un peuple mais qui paradoxalement va devenir le ciment de son identité. A titre d'exemple, il cite la guerre du Vietnam pour les Etats-Unis ou la Révolution française pour la France. On peut donc considérer que des régimes autoritaires qui ont mis en place des changements radicaux au niveau politique, économique, éducatif et social dans le but de transformer la société puissent être interprétés comme des traumatismes fondateurs pour l'Argentine et le Chili.

LaCapra, dans sa réflexion sur la compréhension historique d'événements traumatiques, défend le rôle de l'empathie de l'observateur (dans son cas, de l'historien). Cette empathie ne doit pas être confondue avec une identification avec la victime ou de la condescendance : « opone una barrera a la clausura del discurso y pone en entredicho las explicaciones de hechos límite que apaciguan o exaltan nuestro espíritu, y con las cuales intentamos tranquilizarnos o beneficiarnos » (LaCapra 63). Ce « desasosiego empático » (LaCapra 63) peut donc être un outil permettant de questionner le passé et les interprétations mémorielles qui en sont faites. Les héritiers qui apparaissent dans les romans de notre corpus, comme nous avons pu le voir, se confrontent à ce passé et rouvrent un dialogue avec la génération précédente qui remet en cause la version de l'histoire qu'on leur a léguée. Même si la réflexion de LaCapra porte sur le discours historiographique, il n'est pas exagéré de l'étendre au discours littéraire car l'historien s'inscrit dans une démarche transdisciplinaire considérant qu'il existe une complémentarité entre le travail artistique et l'historiographie. Ainsi il reconnaît le rôle de la littérature dans l'écriture du trauma : « ciertas formas de literatura o de arte [...] pueden proporcionar un espacio menos rígido [...] para explorar distintas modalidades de respuesta al trauma, incluso el papel de los afectos y la tendencia a repetir los sucesos traumáticos » (LaCapra 191). Il ajoute que cette expression artistique qu'il qualifie de « realismo traumático » (LaCapra 191) permettrait une exploration de la désorientation, de ses symptômes et les possibles réponses que l'on peut y apporter.

Sans forcément souscrire à cette appellation proposée par LaCapra, on a pu constater que les romans des enfants de la dictature accordaient une importance significative aux affects et que leurs protagonistes étaient très souvent caractérisés par leur désorientation, leur errance dans différents aspects de leurs vies. Cette littérature d'héritiers qui mettent en scène des héritiers aux prises avec leur passé traumatique est révélatrice d'un intérêt pour les problématiques de la transmission et de l'identité qui, selon Alexandre Gefen, est une

caractéristique de la littérature contemporaine. Le chercheur français propose de considérer que la littérature du XXI<sup>e</sup> siècle « se veut un instrument de construction de soi, de réflexion morale aiguïlée » qui ne cherche plus à changer le monde ou à n'être qu'un simple divertissement mais à penser les individus – et en particulier les plus fragiles d'entre eux – et leur relation au monde et aux autres. Il s'oppose à ceux qui prétendent que la littérature n'a plus rien à dire et constate au contraire un « usage thérapeutique de la littérature » chez de nombreux écrivains et lecteurs. En effet, les lecteurs font partie intégrante de cette expérience littéraire puisque l'œuvre devient « un dispositif herméneutique appropriable et parfois modifiable par le lecteur même ». Cette appropriation est due en partie au fait que ces récits font appel à l'empathie du lecteur, c'est-à-dire à la capacité du récit de mettre le lecteur à la place d'autrui, du personnage, pour qu'il partage ses émotions et soit en mesure de comprendre sa position.

Si l'on met en regard les romans de notre corpus, et plus généralement les romans des enfants de la dictature, avec les positions de LaCapra et Gefen, on peut affirmer que cette inquiétude empathique et ce potentiel thérapeutique de la littérature permettent d'éclairer tant la démarche affiliative des auteurs de la génération des enfants et leur choix de protagonistes héritiers des traumas de la dictature que le travail de mémoire mené par ceux-ci et la réception de ces œuvres. En effet, nous l'avons vu, ces œuvres sont très souvent interprétées comme des récits de filiation et de passation qui remettent en cause l'héritage dictatorial des sociétés argentine et chilienne. La compréhension et l'acceptation de cet héritage ne va pas de soi pour les protagonistes des romans des enfants de la dictature, c'est pourquoi nous avons choisi de parler d'héritiers en déshérence. Dominique Viart considère que c'est l'époque contemporaine qui est en déshérence car marquée par l'absence de grands récits (religieux ou politiques) qui permettent aux individus de se situer dans une Histoire, singulière et collective. Il suggère que les récits de filiation seraient « la réponse littéraire que notre temps propose à notre égarement » (Viart « Le silence » 112). L'utilisation de la première personne du pluriel revient pour le chercheur à s'inclure dans les récepteurs de ces œuvres qui peuvent trouver dans la littérature une forme d'aide pour mieux vivre cette époque. On retrouve ici la dimension thérapeutique de la littérature de ce siècle qui, comme le suggère Gefen, pourrait « réparer le monde ». <sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> *Réparer le monde* est le titre de l'essai d'Alexandre Gefen publié en 2017 aux éditions Corti.



## CONCLUSION

Au moment où nous écrivons cette conclusion, le Chili vient d'élire un nouveau président. Gabriel Boric, à la tête d'une coalition de partis et de mouvements de gauche, Frente Amplio, a gagné l'élection avec un programme social qui prévoit, entre autres, de mettre fin à l'actuel système privatisé des pensions de retraite, de transformer le système de santé et de réformer l'éducation publique afin d'en garantir l'accès à tous (notamment par la gratuité). Ancien dirigeant étudiant et actuellement député, il sera le premier président chilien à être né après 1973 (il est né en 1986) et à n'appartenir à aucun des partis traditionnels qui ont gouverné le pays depuis la fin de la dictature en 1990. Cet enfant de la dictature<sup>231</sup> se montre conscient des problématiques de mémoire historique dans son pays car il a promis la création d'une Commission permanente chargée d'examiner les cas de violation des droits de l'homme et les victimes de meurtres, de tortures et de disparitions qui ont eu lieu pendant la dictature. Lors de son discours après sa victoire à l'élection présidentielle, il a promis de « buscar verdad, justicia, reparación y no repetición ». <sup>232</sup> Ses propos sont d'autant plus importants qu'il a gagné l'élection face à un candidat de droite conservatrice, nostalgique de l'ère Pinochet, qui a remis en cause publiquement des condamnations de militaires pour violations des droits de l'homme. <sup>233</sup>

Cette élection apparaît comme le résultat des mobilisations sociales qui ont eu lieu au Chili depuis 2019 dénonçant les inégalités criantes de ce pays. Elles avaient déjà permis la tenue d'un référendum en octobre 2020 sur une nouvelle Constitution pour remplacer celle héritée de l'ère Pinochet qui en cours de rédaction. Nous considérons que cette élection s'inscrit plus largement dans la remise en cause des legs de la dictature qui a marqué le début du XXI<sup>e</sup> siècle. Sur le plan culturel, cela est passé par la production d'œuvres comme celles que nous avons étudiées qui viennent questionner la prégnance des héritages de la dictature dans la société actuelle.

---

<sup>231</sup> Dans ce travail, nous avons proposé cette appellation pour les personnes nées dans les années 70 car nous adoptons une démarche comparatiste avec l'Argentine. Parler d'enfants de la dictature pour des individus nés dans les années 80 en Argentine n'aurait pas de sens mais si l'on considère seulement le cas chilien alors cette appellation reste valide.

<sup>232</sup> « Gabriel Boric: en qué consiste la agenda transformadora con la que llega a la presidencia de Chile », *BBC News Mundo*, 20 décembre 2021 : <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-59723286>

<sup>233</sup> « José Antonio Kast: "Conozco a Miguel Krassnoff y viéndolo no creo todas las cosas que se dicen de él" », *El Mostrador*, 9 novembre 2017 : <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/11/09/jose-antonio-kast-conozco-a-miguel-krassnoff-y-viendolo-no-creo-todas-las-cosas-que-se-dicen-de-el/> ; « El presidenciable chileno que reivindica a Pinochet », par Rocío Montes (Chile), *El País*, 13 Novembre 2017 : [https://elpais.com/internacional/2017/11/13/america/1510527795\\_264102.html#?rel=mas](https://elpais.com/internacional/2017/11/13/america/1510527795_264102.html#?rel=mas)



Nous avons exposé un certain nombre de conclusions tout au long de ce travail que nous allons maintenant reprendre de manière synthétique. Nous avons commencé cette étude en présupposant que l'on pouvait distinguer les productions fictionnelles de la génération des enfants de la dictature en Argentine et au Chili et que celles-ci présentaient des caractéristiques communes, comme le fait d'être traversées par les motifs de l'errance et de la déshérence.

Pendant ce travail sur les fictions des enfants de la dictature publiées entre 2000 et 2015, nous avons été confrontée à deux difficultés majeures. D'une part, nous avons toujours souhaité étudier un corpus argentin et chilien ce qui nous a obligé à ne pas oublier les particularités propres à chaque pays même si leurs contextes historiques présentent des similitudes. Cette difficulté inhérente à notre corpus nous a incité à la nuance car nous ne voulions pas effacer la spécificité de chaque littérature et de chaque histoire en ne nous focalisant que sur les points communs. D'autre part, notre sujet porte sur un corpus restreint à six œuvres mais nous sommes intéressée plus globalement à la production romanesque des auteurs de la même génération, comme l'ont montré les différentes mentions à des romans ne faisant pas partie de notre corpus au cours de ce travail. Enfin, l'analyse de ces romans nous a conduit à des réflexions plus générales sur la génération des enfants de la dictature à laquelle tous ces auteurs appartiennent. Nous avons donc dû travailler sur trois niveaux différents et pourtant interconnectés. Cela se justifie par le choix de notre sujet qui touche à la question de la mémoire historique en Argentine et au Chili et, plus précisément, au rôle de la littérature dans celle-ci. En effet, les romans que nous avons étudiés participent aux dialogues multivocaux et multidirectionnels en cours au sein des espaces publics argentin et chilien qui construisent la compréhension de la réalité politique, sociale et culturelle à travers l'interprétation de l'histoire récente.

Comme nous avons pu le voir dans le premier chapitre, la mémoire est un processus constant de resignifications du passé (Navarrete Barría 221) auquel participent tant les individus que les différentes structures collectives qui forment la société. Or, nous vivons dans un monde globalisé et les discours mémoriels n'échappent pas à l'impact de cette globalisation qui leur fait dépasser les limites de leurs contextes nationaux : « Global conditions have powerfully impacted on memory debates and, at the same time, memory has entered the global stage and global discourse. Today, memory and the global have to be studied together, as it has become impossible to understand the trajectories of memory outside a global frame of reference » (Assman et Conrad 2). Ainsi, les mémoires franchissent les frontières géographiques et

temporelles pour se féconder et se renforcer mutuellement.<sup>234</sup> Ce constat a conduit Michael Rothberg, en 2009, à proposer le concept de mémoire multidirectionnelle. Selon le chercheur américain, il faut repenser le cadre conceptuel qui a servi à interpréter la relation entre mémoire, identité et violence : « plutôt que d'envisager la mémoire collective en termes de concurrence, je propose de la considérer comme multidirectionnelle, objet de négociations et d'usages dynamiques au carrefour de références multiples. Donc productive et non exclusive » (13). Considérer la mémoire comme un processus multidirectionnel se révèle utile pour comprendre les liens existants et les influences entre les différentes mémoires historiques. Dans le cas de notre objet d'étude, nous avons dit combien nous devons aux études de la mémoire (particulièrement nord-américaines) et en particulier aux *Holocaust studies* pour penser les effets traumatiques d'un événement violent tel qu'un régime totalitaire ou dictatorial. Ces études ont développé des concepts qui, s'ils ont été pensés pour des processus culturels particuliers, offrent des clés de compréhension qui peuvent être utiles pour autant que l'on prenne en considération les spécificités locales.

De plus, nous avons évoqué le lien qui existait entre les processus mémoriels espagnol et chilien avec l'arrestation de l'ex-dictateur Pinochet ordonnée par le juge Garzón. C'est ce même juge espagnol qui a tenté de juger les crimes du franquisme en Espagne en 2008 mais qui a dû se retirer après que le Conseil général du pouvoir judiciaire espagnol a décidé de le suspendre de ses fonctions. A l'époque, plusieurs organisations de défense des droits de l'homme et associations de défense de la mémoire historique avaient critiqué cette décision dont les médias européens et américains s'étaient fait l'écho. Avant cela, il était également intervenu dans le processus mémoriel argentin en permettant l'arrestation et la condamnation pour crimes contre l'humanité du militaire Adolfo Scilingo pour son implication dans les vols de la mort. La chercheuse chilienne Cristina Luz García Gutiérrez démontre que cette influence mutuelle entre ces trois pays – ce « juego de espejos » (297) – s'ancre dans une tradition commune, antérieure aux périodes transitionnelles, dont se nourrissent leurs imaginaires politiques et sociaux. En effet, elle rappelle que les dictatures du Cône Sud ont pris la dictature franquiste comme modèle<sup>235</sup> et des pratiques communes ont pu être observé dans ces différents régimes militaires autoritaires, comme l'a démontré Luz Souto dans sa thèse *Ficciones sobre la expropiación de menores en el régimen franquista y la apropiación de menores en la*

---

<sup>234</sup> « Je propose donc, à la place, le concept de mémoire multidirectionnelle qui désigne les dynamiques de transfert entre différents lieux et époques, impliquées dans les processus de mise en mémoire. Il permet en effet d'expliquer les interactions en spirale qui caractérisent les politiques de la mémoire » (Rothberg 25)

<sup>235</sup> La chercheuse Isabel Jara s'est intéressée à l'influence du franquisme sur la dictature chilienne dans son ouvrage *De Franco a Pinochet : El proyecto cultural franquista en Chile 1936-1980*, Editorial Universidad de Chile, 2007.

*dictadura argentina: el exterminio ideológico y sus consecuencias en la narrativa actual* (2015).

Le titre même de notre thèse annonce le lien entre l’histoire (et en particulier la mémoire historique) et la littérature de l’Argentine et du Chili du début du XXI<sup>e</sup> siècle. En effet, comme nous l’avons expliqué, le développement de la mémoire historique du passé récent qui s’est manifesté dans les sociétés argentine et chilienne par des processus mémoriels divers a été accompagné d’une multiplication de productions artistiques portant sur la période dictatoriale et ses conséquences. Nous nous sommes intéressée exclusivement à la production romanesque mais on peut faire le même constat dans le domaine cinématographique, théâtral, photographique (cf. le travail de Lucila Quieto par exemple) ou dans celui des performances artistiques. Les principaux producteurs de ces œuvres, quel que soit le média adopté, sont les membres de la génération des enfants de la dictature. Or, il s’agit d’un phénomène que l’on peut observer dans d’autres pays qui ont connu des faits de violence, sources de traumatismes pour leurs sociétés (dictature, guerre civile, régime totalitaire).

En effet, dans les créations d’artistes appartenant aux deuxièmes et troisièmes générations – soit les enfants et les petits-enfants de ces événements – de régions du monde aussi différentes et éloignées que l’Amérique centrale et du Sud (Pérou, Brésil, Guatemala, Salvador, Nicaragua)<sup>236</sup> et l’Europe (Espagne, Portugal, France, Allemagne, Hongrie, Pologne)<sup>237</sup>, on retrouve cette préoccupation pour la mémoire historique. Cet écho transnational

---

<sup>236</sup> Nous proposons une liste non exhaustive d’articles s’y référant afin de montrer l’importance et la variété de ces productions ainsi que l’intérêt de la communauté universitaire pour celles-ci : Julie Marchio, « Du retour du trauma chez les jeunes générations : de la mémoire à la postmémoire dans l’art centraméricain » [Guatemala et Salvador], *Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde luso-hispanophone : la transmission en question*, sous la direction de Maria Elisa Alonso et al., Orbis Tertius, 2018, pp. 233-51 et Natasha Belfort Palmeira, « Du temps mort à l’*Opera dos vivos* : le théâtre raconte 1964 » [Brésil], *Op. cit.*, pp. 81-93. Voir aussi dans l’ouvrage *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas* publié en 2020 par Teresa Basile et Cecilia González les articles suivants : Ilana Heineberg, « Post-mémoire, post-fiction et héritage de l’exil dans *A resistência*, de Julián Fuks » [Brésil], pp. 313-31 ; Mónica Cárdenas Moreno, « Viaje y memoria familiar en la novela peruana del posconflicto », pp. 369-87 et Constanza Vergara « Silencios familiares y uso del testimonio en el documental *Sibila* de Teresa Arredondo » [Pérou], pp. 417-30 ; Magdalena Perkowska « Silencios que hieren: la presencia espectral del pasado en la ficción centroamericana de la generación de post-guerra » [Guatemala, Salvador, Nicaragua] pp. 433-54 et Valeria Grinberg Pla « De la memoria afiliativa a la contramemoria en *Herederas del viento* » [Nicaragua], pp. 453-72.

<sup>237</sup> En plus des travaux déjà mentionnés dans le corps de cette thèse, nous renvoyons aux articles suivants : Yannick Llored, « Les dissensions de la transmission mémorielle de la Guerre civile espagnole dans *Ayer no más* de Andrés Trapiello », *Regards actuels sur les régimes autoritaires dans le monde luso-hispanophone : la transmission en question*, sous la direction de Maria Elisa Alonso et al., Orbis Tertius, 2018, pp. 139-58 ; Christelle Schreiber-Di Cesare, « La dictature franquiste dans les bandes dessinées et romans graphiques au XXI<sup>e</sup> siècle : multiplicités de la transmission », *Op. cit.*, pp. 253-76 ; Cecilia Gonçalves « *A Filha Rebelde* ou les plaies vives de la mémoire portugaise », *Op. cit.*, pp. 95-18 ; Michèle Guiraud « Salazar et le salazarisme dans la BD portugaise du XXI<sup>e</sup> siècle », *Op. cit.*, pp. 295-312 ; Malgorzata Smorag-Goldberg « Fiction, autofiction, métaphore... ou comment dire l’indicible : A. Tuszynska, *Une histoire familiale de la peur* » [Pologne], *Raconter l’Histoire* sous la direction d’Alexandre Prstojevic, Editions L’improvisiste, 2009, pp. 113-124 ; Dossier « *Les Bienveillantes* de Jonathan Littell », *Des témoins aux héritiers. L’écriture de la Shoah et la culture européenne*, sous la direction de Luba Jurgenson et Alexandre Prstojevic, Editions Petra, 2012, pp. 291-367 ; Anny Dayan Rosenman, « La génération

ne manque pas d'interpeler car on observe des formes d'expressions communes (le recours à l'autofiction, l'usage de l'archive, la polyphonie, le motif de l'enquête mené par l'héritier face aux silences et secrets de la génération précédente, etc.) malgré des contextes très différents : guerres civiles (en Espagne de 1936 à 1939, au Pérou entre l'Etat et Sendero Luminoso de 1980 à 2000 ou au Guatemala de 1960 à 1996), dictatures (en Espagne de 1939 à 1975, au Portugal de 1930 à 1968, au Brésil de 1964 à 1985 et au Nicaragua de 1936 à 1979), régime totalitaire nazi et génocide juif (1933-1945).<sup>238</sup> Ce constat entraîne un certain nombre d'interrogations : s'agit-il d'une conséquence de la globalisation ? Serait-ce une manifestation de ce qu'Edouard Glissant nommait le « lieu commun » (33), ce lieu où une pensée du monde rencontre et confirme une pensée du monde ? Est-ce là une expression de la mémoire multidirectionnelle ? Peut-on parler de matrices transnationales sans penser à une littérature mondialisée ? Peut-on concevoir une forme d'affiliation transnationale ? Nous ne pouvons répondre ici à ces questions mais une analyse comparative de ces productions fictionnelles des deuxièmes et troisièmes générations permettrait sans doute une mise en perspective intéressante qui offrirait un autre regard sur des œuvres si fortement ancrées dans un contexte particulier.

Dans notre travail, nous nous sommes contentée d'une analyse comparative entre des romans argentins et chiliens. Notre étude s'est focalisée sur un corpus restreint de six œuvres mais avons pu évoquer un certain nombre d'œuvres similaires que le présent travail ne nous permettait pas de développer davantage. Néanmoins, cela permet de constater que les œuvres qui forment notre corpus ne constituent pas des exceptions mais s'inscrivent dans un courant qui les dépasse. Comme le souligne Ana Ros, cette génération, attentive à ses propres besoins et centres d'intérêt, pose de nouvelles questions et remet en cause les narrations collectives établies dans la société dans laquelle elle évolue. Ce processus engagé par les enfants de la dictature, que Ros qualifie de transmission active, se caractérise par un regard critique sur les héritages reçus qui vient bousculer la figure de l'héritier : « on the one hand, to know and reaffirm what came before us, and choose to keep it alive; on the other hand, to behave freely in relation to the past, which implies interpreting, assessing, and choosing between what to

---

d'après au risque de l'écriture », *Op. cit.*, pp. 33-49 ; Clara Royer, « D'une épingle à cheveux retrouvée : la renaissance du dialogue sur la Shoah entre fiction et histoire dans la Hongrie des années 1970 », *Op. cit.*, pp. 159-80.

<sup>238</sup> Ces dernières années, plusieurs rencontres et publications universitaires ont été l'occasion de se rendre compte de ces échos entre des littératures temporellement et contextuellement éloignées. Nous pensons par exemple au séminaire « Le récit à l'épreuve du passé : entre fiction et réalité » organisé par l'École des hautes études hispaniques et ibériques – Casa de Velázquez (Madrid) en 2012 ou aux Journées d'étude « Perspectives post-mémorielles : une esquisse de cartographie européenne et latino-américaine » organisées par Teresa Basile et Cecilia González en octobre 2017 à l'Université Bordeaux Montaigne.

continue and what to abandon » (203). Cette liberté critique des héritiers que nous avons désignée comme la déshérence constitue avec l'errance les deux caractéristiques majeures qui, selon nous, marquent les romans des enfants de la dictature.

C'est pourquoi, nous nous sommes appliquée à démontrer que l'errance et la déshérence agissent dans ces romans tant au niveau diégétique que narratif et énonciatif. L'étude de ces deux axes qui traversent les romans nous a permis de constater la mise en place de stratégies narratives qui produisent une mémoire dialogique en perpétuelle construction. Dans le deuxième chapitre, nous avons mis en évidence l'instabilité qui caractérise tant les personnages que la narration des romans des enfants de la dictature. Le mouvement incessant des personnages et la multiplication des voix dans le récit exige une réception active des lecteurs, qui deviennent alors acteurs du sens du récit. Dans le troisième chapitre, nous avons vu comment cette errance pouvait s'expliquer par cette condition d'héritiers qui définit les enfants de la dictature. Les récits en mode mineur que proposent les auteurs de la génération des enfants (focalisés sur le quotidien, l'intime, la famille) présentent des héritiers, souvent malgré eux, qui sont en quête de réponses sur le passé et de sens pour leur présent. On peut dire, si l'on s'autorise à filer la métaphore, que les enfants de la dictature ont grandi et se sentent désormais légitimes pour passer du statut de personnages secondaires à celui de protagonistes, c'est-à-dire de trouver leur place dans la société post-dictatoriale dont ils ont hérité et d'assumer leurs revendications.

Ainsi, lorsque l'on compare ces différents romans, qui sont déjà riches d'interprétations dans leur singularité, on constate que face à une filiation problématique, les héritiers font souvent le choix de l'affiliation. Ils s'inscrivent néanmoins dans une tradition littéraire qu'ils vont se réapproprier. Nous avons pu voir comment les enfants de la dictature ont recours aux différents styles de romans qui leur préexistent mais d'une façon détournée, qui leur est propre : le roman de filiation, le roman d'enquête, le roman autofictionnel, le roman polyphonique, le roman de la mémoire. On sait que l'adaptation et la remise en question des modèles génériques et discursifs est devenu un des enjeux de la production narrative actuelle (Champeau 13). Cela se traduit souvent par un goût pour le fragment et la forme brève même dans des formats traditionnellement longs comme le roman. C'est ce que nous avons pu constater dans cette étude et qui nous a amené à comparer ces romans à des puzzles que le lecteur doit reconstituer.

Bien que les textes que nous avons étudiés s'inscrivent dans un contexte historique et politique que nous avons exposé, il s'agit avant tout de textes romanesques, littéraires qui représentent le passé mais un passé qui ne correspond pas forcément à celui des historiens. Le récit de fiction permet de représenter le vécu des individus et en particulier celui des invisibles des grands récits historiques (dans le cas de notre étude, celui des enfants). Le discours

fictionnel n'a pas l'obligation de suivre les impératifs de la mémoire historique : sa force réside dans sa capacité à réélaborer les récits, réinventer les différents discours existants dans une société et ainsi, offrir une autre vision du monde. Ou, pour le moins, à questionner les représentations existantes invitant ainsi le lecteur à s'interroger avec cette nouvelle génération d'auteurs et d'autrices sur les différents héritages reçus.



# BIBLIOGRAPHIES

## CORPUS

BRUZZONE, Félix. *Los topos*. Random House Mondadori, 2014

(1<sup>ère</sup> édition : Editorial Sudamericana, 2008).

FERNÁNDEZ SILANES, Nona. *Space Invaders*. Eterna Cadencia, 2014.

MERUANE, Lina. *Cercada*. Cuarto Propio, 2000.

NÉSPOLO, Matías. *Con el sol en la boca*. Lince Ediciones, 2015.

PRON, Patricio. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Vintage Español, 2013.

(1<sup>ère</sup> édition : Random House Mondadori, 2011).

ZAMBRA, Alejandro. *Formas de volver a casa*. Anagrama, 2011.

- **Corpus de consultation complémentaire de romans de la mémoire argentins et chiliens publiés entre 2000 et 2015**

### ➤ *Auteurs nés avant 1970*

ANDRUETTO, María Teresa (Arg.). *Lengua madre*. Mondadori, 2010.

BOLAÑO, Roberto (Chi.). *Nocturno de Chile*.

BRIZUELA, Leopoldo (Arg.). *Una misma noche*. Santillana, 2012.

CAPARRÓS, Martín (Arg.). *A quien corresponda*. Anagrama, 2008.

COSTAMAGNA, Alejandra (Chi.). *Había una vez un pájaro*, Cuneta, 2013.

DILLON, Marta (Arg.). *Aparecida*. Sudamericana, 2015.

FEIJÓO, Cristina (Arg.). *La casa operativa*. Planeta, 2007.

FIGUERAS, Marcelo (Arg.). *Kamchatka*. Alfaguara, 2003.

GAMERRO, Carlos (Arg.). *El secreto y las voces*. Edhasa, 2002.

JEANMAIRE, Federico (Arg.). *Papá*. Edhasa, 2003.

KOHAN, Martín (Arg.). *Dos veces junio*. Sudamericana, 2002.

LÓPEZ, Julián (Arg.). *Una muchacha muy bella*. Eterna Cadencia, 2013.



PAULS, Alan (Arg.). *El pasado*. Anagrama, 2003.

———. *Historia del llanto*, Anagrama, 2007.

SACHERI, Eduardo (Arg.). *La pregunta de sus ojos*. Alfaguara, 2005.

➤ *Auteurs nés à partir de 1970*

ALCOBA, Laura (Arg.). *La casa de los conejos*. Edhasa, 2008.

ALMEIDA Eugenia (Arg.). *El colectivo*. Edhasa, 2009.

BISAMA Álvaro (Chi.). *Estrellas muertas*. Alfaguara, 2010.

BRUZZONE, Félix (Arg.). *76*. Tamarisco, 2007.

———. *Campo de Mayo*. Random House, 2014.

CONTARDO, Óscar (Chi.). *Volver a los 17. Recuerdos de una generación en dictadura*. Planeta, 2013.

ENRÍQUEZ, Mariana (Arg.). *Nuestra parte de noche*. Anagrama, 2019.

FERNÁNDEZ SILANES, Nona (Chi.). *Mapocho*. Uqbar, 2002.

———. *Av. 10 de julio Huamachuco*. Uqbar, 2007.

GUMUCIO, Rafael (Chi.). *Los platos rotos: una historia personal de Chile*. Sudamericana, 2003.

———. *Mi abuela, Marta Rivas González*. Diego Portales, 2013.

HACHER, Sebastián (Arg.). *Cómo enterrar a un padre desaparecido*. Marea Editorial, 2012.

JEFTANOVIC, Andrea (Arg.). *Escenario de guerra*. Baladí, 2010.

MOLINA, Ignacio (Arg.). *Los puentes magnéticos*. Editorial Entropía, 2013.

PÉREZ, Mariana Eva (Arg.). *Diario de una princesa montonera 110% verdad*. Marbot, 2012.

ROBLES, Raquel (Arg.). *Pequeños combatientes*. Alfaguara, 2013.

SANHUEZA, Leonardo (Chi.). *La edad del perro*. Random House Mondadori, 2014.

SEMÁN, Ernesto (Arg.). *Soy un bravo piloto de la nueva China*. Mondadori, 2011.

TRABUCCO ZERÁN, Alia (Chi.). *La resta*. Demipage, 2014.

URONDO RABOY, Angela (Arg.). *¿Quién te crees que sos?*. Capital Intelectual, 2012.

ZUÑIGA, Diego (Chi.). *Camanchaca*. Random House Mondadori, 2009.

## BIBLIOGRAPHIE CITÉE

### • Histoire et Mémoire

AGUILERA, Carolina. « Londres 38 y Patio 29: vacíos llenos de recuerdos. La configuración de espacios de memoria a 40 años del golpe militar en Chile ». *Revista de Geografía Espacios*, Vol. 3, N°6, 2013, pp. 98-116.

ANDERMANN, Jens. « Returning to the Site of Horror. On the Reclaiming of Clandestine Concentration Camps in Argentina », *Theory, Culture & Society*, Vol.0, 2011, pp. 1-23.

———. « Showcasing Dictatorship. Memory and the Museum in Argentina and Chile », *Journal of Educational Media, Memory and Society*, Vol. 4, N°2, automne 2012, pp. 69-93.

ASSMANN, Aleida. « Re-framing memory. Between individual and collective forms of constructing the past ». *Performing the Past. Memory, History and Identity in Modern Europe*, sous la direction de Karin Tilmans et al., Amsterdam University Press, 2010, pp. 35-50, <https://doi.org/10.1515/9789048512027-004>

——— et Sebastian CONRAD (eds.). *Memory in a Global Age: Discourses, Practices, Trajectories*. Palgrave Macmillan, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Allia, 2018. (1<sup>ère</sup> édition : *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Le Cerf, 1989)

BOISARD Stéphane et Mariana HEREDIA, « Laboratoire de la mondialisation économique. Regards croisés sur les dictatures argentine et chilienne des années 1970 », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol.1, n°105, 2010, pp. 109-25.

BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*, New York, Basic Books, 2001.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición*. Colihue, 1998.

CIANCIO, María Belén. « Sobre el concepto de posmemoria », *Colloque International ¿Las víctimas como precio necesario? Memoria, justicia y reconciliación*, Madrid, Centro de

- Ciencias Humanas y Sociales-CSIC, 29-31 de octubre de 2013. Consulté le 08/10/2018, disponible sur : <http://www.proyectos.cchs.csic.es>.
- DA SILVA CATELA, Ludmila. « Prólogo ». dans Ana Guglielmucci, *La consagración de la memoria. Una etnografía acerca de la institucionalización del recuerdo sobre los crímenes del terrorismo de Estado en Argentina*, Antropogafia, 2013, pp. 9-12.
- ERLL, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Traduit par Johanna Cordoba et Tatjana Louis, Bogotá, Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2012.
- FEIERSTEIN, Daniel. *El genocidio como práctica social*. Fondo de Cultura económica, 2008.
- FELD, Claudia. « VII. La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del “show del horror” ». *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, sous la direction de Claudia Feld et Marina Franco, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 269-316.
- FRANCO Marina. « I. La “teoría de los dos demonios” en la primera parte de la posdictadura. » *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*, sous la direction de Claudia Feld et Marina Franco, Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 23-80.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Cristina Luz. « Españoles en el Infierno. Memoria multidireccional entre España, Chile y Argentina ». *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*, sous la direction de Juan Carlos Cruz Suárez et al., Peter Lang, 2015, pp. 297-317.
- GILLIS, John R. « Memory and identity : the history of a relationship » (introduction). *Commemorations. The Politics of National Identity*, sous la direction de John R. Gillis, Princeton University Press, 1994, pp. 3-24.
- GINZBURG, Carlo. « Signes, traces, pistes. Racines d’un paradigme de l’indice ». *Le Débat*, n°6,

- 1980, pp. 3-44. Consulté le 24 août 2019, disponible sur : <https://www-cairn-info.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/revue-le-debat-1980-6-page-3.htm>
- GÓMEZ, Leticia. « El concepto de posmemoria en tres novelas argentinas recientes ». *Moderna sprak*, n°1, 2014, pp. 38-44.
- HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Albin Michel, 1950.
- HIRSCH, Marianne. *La generación de la posmemoria*. Carpe Noctem, 2016.
- . « Postmémorie ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 118, 2014, pp. 205-06.
- JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo Veintiuno Editores España, 2002.
- . « Víctimas, familiares y ciudadanos/as: las luchas por la legitimidad de la palabra », *Cadernos Pagu*, n° 29, juillet-décembre 2007, pp. 37-60.
- et Pablo AZCARATE. « Memoria y política: movimiento de derechos humanos y construcción democrática ». *América Latina Hoy: Revista de ciencias sociales*, vol.1, 1991, pp. 29-38
- JURGENSON, Luba. « Puestas en escena de la memoria : algunos dispositivos ». *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes*, sous la direction de Teresa Basile et Cecilia González, Ediciones FAHCE/PUB, 2020. pp. 605-26
- et Alexandre PRSTOJEVIC (éd.). *Des témoins aux héritiers. L'écriture de la Shoah et la culture européenne*. Editions Petra, Collection « Usages de la mémoire », 2012.
- KAUFMAN, Susana. « Violencia y testimonio. Notas sobre subjetividad y narrativas ». *Telar*, n° 13-14, 2015, pp. 82-95.
- KOSELLECK, Reinhart. *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*. Éd. De l'EHESS, 2016.
- LACAPRA, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión, 2005.

- LESPADA, Gustavo. « Literatura y genocidio. El terrorismo de Estado en la narrativa argentina ». *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 12 « Una literatura en aflicción », sous la direction de Jorge Monteleone, Emecé, 2018, pp. 17-49.
- LUDMER, Josefina. « Temporalidades del presente ». *Boletín* (Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Rosario), n°10, décembre 2002, pp. 91-112.
- LYNCH, John *et alii*, *Historia de la Argentina*, Crítica, 2001.
- MANNHEIM, Carl. *Le problème des générations*, Armand Colin, 2011. Traduction de l'allemand par Gérard Mauger et Nia Perivolaropoulou. Première édition traduite : Editions Nathan, 1990.
- MEADE, Teresa. « Holding the Junta Accountable : Chile's « Sitios de la Memoria » and the History of Torture, Disappearance and Death ». *Radical History Review* n° 79, 2001, pp. 123-39.
- MONTELEONE, Jorge. *La Argentina como narración*. Fondo Nacional de las Artes, 2011.
- (éd.). *Historia crítica de la literatura argentina 12: una literatura en aflicción* (sous la direction de Noé Jitrik). Emecé, 2018.
- MOULIÁN, Tomás. « La liturgia de la reconciliación ». *Políticas y estéticas de la memoria*, sous la direction de Nelly Richard, Cuarto Propio, 2000, pp. 23-25.
- NAVARRETE BARRIA, Sandra Beatriz. « Memoria intergeneracional en la narrativa del Cono Sur: interpelaciones al recuerdo y diálogos pendientes ». *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes*, sous la direction de Teresa Basile et Cecilia González, Ediciones FAHCE/PUB, 2020, pp. 203-23.
- NORA, Pierre. « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux ». *Les lieux de mémoire, I. La République*, sous la direction de Pierre Nora, Gallimard, 1984, pp. XVI-XLII.
- PITTALUGA, Roberto. « Escrituras du passé récent argentin : entre histoire et mémoire ». *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol.81, n°1, 2006, pp. 99-104.

- . « Miradas sobre el pasado reciente argentino. Las escrituras en torno a la militancia setentista (1983-2005) ». *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, sous la direction de Marina Franco y Florencia Levin, Paidós, 2007, pp. 125-52.
- RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas (ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición)*. Cuarto Propio, 1998.
- . *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Éd. Universidad Diego Portales, 2010.
- RICHARD, Nelly (éd.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Cuarto Propio, 2000.
- RICOEUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Éditions du Seuil, 2003.
- . *Soi-même comme un autre*. Éditions du Seuil, 1990.
- ROTHBERG, Michael. *Mémoire multidirectionnelle. Repenser l'Holocauste à l'aune de la décolonisation*. Petra, 2018.
- RUIZ, Carlos. « Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena ». *Políticas y estéticas de la memoria*, sous la direction de Nelly Richard, Cuarto Propio, 2000, pp. 15-21.
- SALAZAR VERGARA, Gabriel et Julio, PINTO. *Historia contemporánea de Chile*. Vol. 5 “Niñez y juventud (construcción cultural de actores emergentes)”, LOM Ediciones, 2002.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2005.
- SULEIMAN, Susan Rubin. « The 1.5 Generation: Thinking About Child Survivors and the Holocaust ». *American Imago*, Vol. 59, N° 3, Automne 2002, pp. 277-95.
- TODOROV, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Arléa, 1998.
- WINN Peter. « El pasado está presente. Historia y memoria en el Chile contemporáneo ». *Historizar el pasado vivo en América Latina* sous la direction d'Anne Pérotin-Dumon, Universidad Alberto Hurtado, Centro de Ética, Chile, 25 pages, [http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es\\_contenido.ph](http://etica.uahurtado.cl/historizarelpasadovivo/es_contenido.ph)

- **Etudes et critiques littéraires**

AMADO, Nora et Ana DOMÍNGUEZ. *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Paidós Ibérica, 2004.

AMARO CASTRO, Lorena. « La memoria de la dictadura y del padre en las novelas de la generación de las hijas en Chile ». *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes*, sous la direction de Teresa Basile et Cecilia González, Ediciones FAHCE/PUB, 2020, pp. 225-45.

———. « Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente ». *Literatura y Lingüística*, n° 29, 2013, pp. 109-29.

———. « Nosotros, los culpables ». *Revista virtual 60 watts*, 9 de enero, 2014, s/p.

AVELAR, Idelberg. *Alegorías de la derrota: la ficción posdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 1999.

BASILE, Teresa. *Infancias, la narrativa argentina de HIJOS*. Edivim, 2019.

——— (éd.). *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2015.

——— et Ana María, AMAR SÁNCHEZ (éd.). *Derrota, melancolía y desarme en la literatura latinoamericana*, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, n° 247, 2014.

CARCELEN, Jean-François. « Ficción documentada y ficción documental en la narrativa española actual: Ignacio Martínez de Pisón, Isaac Rosa ». *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*, sous la direction de Geneviève Champeau et al., Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 51-68.

CHAMPEAU, Geneviève. « Les « romans de la mémoire » renouvellent-ils le roman à thèse ? », *Bulletin hispanique*, tome 118, n°1, juin 2016, pp. 195-214.

CHAMPEAU, Geneviève, et al. (ed.). *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011.

- COBAS CARRAL, Andrea. « Narrar la ausencia. Una lectura de *Los topos* de Félix Bruzzone y de *Diario de una Princesa Montonera* de Mariana Pérez », *Olivar*, Vol.14, n°20 : « Cruces atlánticos de la memoria. Narrativa de España y Argentina », 2013, pp. 23-45.
- . « Restos, sueños y fantasmas: la fragmentariedad como estrategia para narrar la ausencia ». *Altre Modernità, Rivista di studi letterari e culturali*, n° 22 : « Imaginarios testimoniales en América Latina: objetos, espacios y afectos », Università degli Studi di Milano, mars 2021, pp. 157-71.
- DRUCAROFF, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Emecé, 2011.
- DALMARONI, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina (1960-2002)*. Melusina / RIL Editores, 2004.
- FABER, Sebastiaan. « La literatura como acto afiliativo. La nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007) ». *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010). Un diálogo entre creadores y críticos*, sous la direction de Palmar Álvarez-Blanco y Toni Dorca, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pp. 101-110.
- FABRY, Geneviève. « Memoria y aceleración en la narrativa chilena reciente ». *Mil Hojas. Formas contemporáneas de la literatura*, sous la direction de Carlos Walker, Hueders, 2017, pp. 127-47.
- et Ilse LOGIE. « Imaginar el futuro. Resistencia y resiliencia en la literatura y el cine hispanoamericanos contemporáneos: introducción ». *Helix Dossiers zue romanischen Literaturwissenschaft*, n°10, 2017, pp. 1-18.
- FANDIÑO, Laura. « Las memorias de los hijos en la literatura argentina y chilena. Sobre la transmisión y la recepción de los legados en torno al pasado traumático ». *Cuadernos de la ALFAL*, n°8, oct. 2016, pp. 139-49.
- FERRADA ALARCÓN, Ricardo. « El montaje y la estrategia de la metanarración en *Cercada* de



- Lina Meruane », in *Discurso crítico e invención literaria: Huellas y trazos de la cultura entre dos siglos*, Ariadna Ediciones, 2018, pp. 179-95.
- FRANKEN OSORIO, María Angélica. « Memorias e imaginarios de formación de los hijos en la narrativa chilena reciente ». *Revista chilena de literatura*, n°96, nov. 2017, pp. 187-208.
- FRANKEN, María Angélica. « *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra: perspectiva infantil, juego y escritura ». *Perífrasis, Revista de literatura, teoría y crítica*, vol. 11, n°21, Janvier-Février 2020, pp. 62-79.
- FRIERA, Silvina. « Lo interesante no es señalar autores, sino la ebullición ». *Página 12*, 15/12/2008. Consulté le 07/07/2020, disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-12307-2008-12-15.html>
- GACHE, Belén. « Las derivas de Juanito Laguna ». *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, sous la direction de Ana Amado et Nora Domínguez, Paidós, 2004, pp. 245-65.
- GONZÁLEZ, Cecilia. « La historia en modo menor en la producción de la "generación de los Hijos en Argentina" », *Líneas : Revue interdisciplinaire d'études hispaniques*, n°11 : *L'âge des minorités*, juil. 2018 : <https://revues.univ-pau.fr/lineas/2904>. Consulté le 03 septembre 2018.
- . « Variaciones poéticas sobre el libro, el juego y el juguete en *El premio*, de Paula Markovitch y *Soy un bravo piloto de la Nueva China*, de Ernesto Semán ». *Memoria de la ficción, ficción de la memoria. Entre el ritual y la crítica*, sous la direction de María Angélica Semilla Durán et al., *Alter/Nativas*, Ohio University Press y LCE Lyon 2, 2018, pp. 306-29.
- . *Figuras de la militancia. "Los 70" en la literatura y el cine argentino contemporáneos*. Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2013, <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01541853>
- et Teresa BASILE (éd.). *Las posmemorias. Perspectivas latinoamericanas y*

*européennes/Les post-mémoires. Perspectives latino-américaines et européennes*,  
Ediciones FAHCE/PUB, 2020.

GONZÁLEZ ALVAREZ, José Manuel. « El trauma centrífugo : posttestimonio y evanescencia en la narrativa de Félix Bruzzone ». *Revista Letral*, n°23, janvier 2020, pp. 118-41.

HANSEN, Hans Lauge. « Formas de la novela histórica actual ». *La memoria novelada I*, sous la direction de Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, Peter Lang, 2012, pp. 83-103.

———. « El cronotopo del pasado presente. La relación entre ficcionalización literaria y lugares de reconocimiento en la novela española actual de la memoria ». *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*, sous la direction de Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, Peter Lang, 2013, pp. 23-41.

JEFTANOVIC, Andrea. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Cuarto Propio, 2011.

KOHAN, Martín. « Mapa tentativo de una contemporaneidad ». *Historia crítica de la literatura argentina*, Vol. 12 « Una literatura en aflicción », sous la direction de Jorge Monteleone, Emecé, 2018, pp. 173-216.

LIKANEN, Elina, « Pasados imaginados. Políticas de la forma literaria en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo ». *La memoria novelada I*, sous la direction de Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, Peter Lang, 2012, pp. 43-54.

LOGIE, Ilse, « *Una muchacha muy bella* de Julián López o el gesto reparador de la escritura ». *Acta Literaria*, n° 52, juil. 2016, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100004>. Consulté le 26 avril 2020.

———. « Más allá del “paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de *76* (Félix Bruzzone) ». *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n° 1, 2015, pp. 75-89.

- et Bieke, WILLEM. « Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile : la casa revisitada ». *Alternativas*, n° 5, 2015. Consulté le 25 mars 2017, disponible sur : <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html>.
- MARTÍNEZ RUBIO, José. « Investigaciones de la memoria: el olvido como crimen ». *La memoria novelada I*, sous la direction de Hans Lauge Hansen et Juan Carlos Cruz Suárez, Peter Lang, Bern, 2012, pp. 69-82.
- MERLO-MORAT, Philippe. « VIII – Le roman de la mémoire face à l’histoire « escamotée ». *Littérature espagnole contemporaine*, Presses Universitaires de France, 2013, pp. 259-72.
- OBERTI, Alejandra. « La salud de los enfermos o los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente ». *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, sous la direction de Ana Amado et Nora Domínguez, Paidós, 2004, pp. 125-50.
- OLIVAREZ, Carlos. *Nueva Narrativa Chilena*. Santiago, Chili, LOM Ediciones, 1997.
- PELLER, Mariela. « Experiencias de la herencia. La militancia armada de los setenta en las voces de la generación de las hijas y los hijos ». *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, année VII, n°12, juin 2012, pp. 1-18.
- . « La historia de las niñas. Memoria, ficción y transmisión en la narrativa de la generación de la post-dictadura argentina ». *Figuraciones estéticas de la experiencia argentina reciente*, sous la direction de Roberto Pittaluga, Juan Pablo Giordano et Luis A. Escobar, Maria Muratore Ediciones, 2016, pp. 115-41.
- PERASSI, Emilia. « Testimonio y Genealogía : Marta Dillon, Julián López, Sebastián Hacher y Mariana Corral ». *Memoria de la ficción, ficción de la memoria: entre el ritual y la crítica*, sous la direction de María Ana Semilla Durán et alii, *Alternativas*, 2018, pp. 243-63.
- . « Sueños e historia : notas sobre restos oníricos en la narrativa testimonial », *Cuarenta naipes. Revista de Cultura y Literatura*, n°2, 2020, pp. 39-54.

- PETERS, Tomás. « Alejandro Zambra : hacia una estética de la contención en el Chile contemporáneo ». *Poligramas*, n°47, décembre 2018, pp. 137-63.
- PORTELA, Edurne. « “Como escritor, no me interesa tomar partido”: Félix Bruzzone y la memoria anti-militante ». *A contracorriente*, vol.7, n°3, 2010, pp. 168-84.
- PREMAT, Julio. « Bruzzone y el deseo de literatura ». *HeLix Dossiers zue romanischen Literaturwissenschaft*, n°10, 2017, pp. 214-33.
- . « Yo tendré mis árboles. Los comienzos en Zambra ». *Taller de Letras*, n°60, 2017, pp. 87-105.
- . « Los pasos en las huellas: la novela de memoria en Argentina ». *Romanica Olomucensia*, n°30, pp. 125-138.
- QUEROL, Ricardo (de). « Los niños de la represión chilena llenan los silencios », *Babelia - El País*, 13/07/2015, consulté le 12/05/2018, disponible sur :  
[https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677\\_532023.html](https://elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html)
- REATI, Fernando. « Culpables e inocentes, héroes y traidores, cómplices y espectadores: representaciones de la violencia política en Argentina desde 1980 hasta el presente ». *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*, sous la direction de Lucero de Vivanco Roca Rey, Ediciones Alberto Hurtado, 2013, pp. 81-106.
- ROJAS, Sergio. « Profunda superficie : memoria de lo cotidiano en la literatura chilena ». *Revista chilena de literatura*, n°89, avril 2015, pp. 231-56.
- . « Cuerpo, lenguaje y desaparición ». *Políticas y estéticas de la memoria*, sous la direction de Nelly Richard, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2000, pp. 177-86.
- ROOS, Sarah. « Micro y macrohistoria en los relatos de filiación chilenos ». *Aisthesis*, n° 54, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 335-51.
- ROS, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. Palgrave Macmillan, 2012.

SABAN, Karen. *Imaginer el pasado: nuevas ficciones de la memoria sobre la última dictadura militar argentina (1976-1983)*. Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2013.

TYRAS, Georges. « Relato de investigación y novela de la memoria: *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas, y *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado ». *Nuevos derroteros de la narrativa española actual: veinte años de creación*, sous la direction de Geneviève Champeau et alii, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp.343-364

VENTURINI, María Ximena. « Buscando al padre: autobiografía y autoficción en la literatura argentina contemporánea ». *The Latin Americanist*, Vol. 63, n° 1, Mars 2019, pp. 119-33.

VIERNE, Simone. « Le voyage initiatique ». *Romantisme*, n°4 «Voyager doit être un travail sérieux.», 1972, pp. 37-44.

———. *Rite, roman, initiation*. Presses Universitaires de Grenoble, 2000.

WILLEM, Bieke. « Desarraigo y nostalgia. El motivo de la vuelta a casa en tres novelas chilenas recientes ». *Iberoamericana*, vol. XIII, n°51, 2013, pp. 139-57.

———. « Metáfora, alegoría y nostalgia: La casa en las novelas de Alejandro Zambra ». *Acta Literaria*, n°45, II semestre, 2012, pp. 25-42.

- **Théorie littéraire**

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Collection Cahiers du cinéma, 1980.

COHN, Dorrit. « Métalepse et mise en abyme ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Paris, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 121-30.

DELEUZE, Gilles et Félix, GUATTARI. *Kafka, pour une littérature mineure*. Les éditions de minuit, 1975.

- . *Mille plateaux*. Éditions de Minuit, 1980.
- DEOM, Laurent. « Le roman initiatique : éléments d'analyse sémiologique et symbolique ». *Les cahiers électroniques de l'imaginaire*, n°3, 2005, pp. 73-86.
- GLISSANT, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Gallimard, 1996.
- HAMON Philippe. *Le personnel du roman*. Droz, 2000.
- . *Texte et idéologie*. PUF, 1998.
- JOUVE, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. PUF, 1992.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil, 1975.
- PIER, John. « Métalepse et hiérarchies narratives ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 247-61.
- PIER, John et Jean-Marie SCHAEFFER (éd.). *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- RYAN, Marie-Laure. « Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. Sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 201-23.
- SCHLICKERS, Sabine. « Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française ». *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, sous la direction de John Pier et Jean-Marie Schaeffer, Éd. de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, pp. 151-66.
- SCHMITT, Arnaud. « La perspective de l'autonarration ». *Poétique*, n°149, février 2007, pp. 15-29.
- TOUYA Aurore. *La Polyphonie romanesque au XXe siècle*. Classiques Garnier, 2015.
- VIART, Dominique. « Filiations littéraires ». *Ecritures contemporaines, vol.2 : Etats du roman*

*contemporain* sous la direction de Jan Baetens et Dominique Viart, *Lettres Modernes* Minard, 1999, pp. 115-39.

———. « Le silence des pères au principe du “récit de filiation” ». *Études françaises*, vol. 45, n° 3 : « Figures de l’héritier dans le roman contemporain », Presses de l’Université de Montréal, 2009, pp. 95-112.

———. « Le récit de filiation. “Ethique de la restitution” contre “devoir de mémoire” dans la littérature contemporaine ». *Héritages, transmission, filiation. Configurations littéraires (XVIIIe – XXIe siècles)*, sous la direction de Christian Cheleburg et al., UCL Presses Universitaires de Louvain, 2012, pp. 199-212.

WAGNER, Frank. « Glissements et déphasages. Note sur la métalepse narrative ». *Revue Poétique*, n°130, Seuil, avril 2002, pp. 235-53.

### ➤ Récits de soi – Autofiction

ALBERCA, Manuel. « Las novelas del yo ». *La autoficción. Reflexiones teóricas*, sous la direction d’Ana Casas, Arco Libros, 2012.

———. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, 2007.

ARFUCH, Leonor. *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Eduvim, 2018.

———. « Memoria, testimonio, autoficción. Narrativas de infancia en dictadura ». *Kamchatka*, numéro spécial *Avatares del testimonio en América Latina*, n°6, 2015, pp. 817-34.

CASAS, Ana. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012.

COLONNA, L’*Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la direction de Gérard Genette, EHESS, 1989, inédite, disponible *in extenso* sur le site : <https://tel.ccsd.cnrs.fr/documents/archives>

DOUBROSKY, Serge. *Fils*. Galilée, 1977 ; rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2001.

———. « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques, de Corneille à*

- Sartre, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, pp. 61-79.
- FOREST, Philippe. « Ego-literatura, autoficción, heterografía ». *La autoficción. Reflexiones teóricas*, sous la direction d'Ana Casas, Arco Libros, 2012, pp. 123-49.
- GARCÍA-ROMEU, José. « Memorias de la represión: infancias devastadas y autoficción ». *Amerika*, n°15 : *Coup d'état en Argentine et Guerre des Malouines*, 2016, <https://doi.org/10.4000/amerika.7690>. Consulté le 03 février 2017.
- GASPARINI, Philippe. *Autofiction, une aventure du langage*. Seuil, 2008.
- MAN, Paul, de. « La autobiografía como desfiguración ». *Suplemento Anthropos*, n°29, 1991, pp. 113-18. Traduction de Angel G. Loureiro, « Autobiography As De-Facement », *Modern Language Notes*, n° 94, 1979, pp. 919-30.
- SAAVEDRA GALINDO, Alexandra. « Los nombres de la realidad. Autoficción en *Formas de volver a casa* ». *La Palabra*, n°30, 2017, pp. 93-106.
- VILAIN, Philippe. « Témoignage d'un écrivain du cœur à l'esprit : intermittent à moi-même ». *Les intermittences du sujet: Écritures de soi et discontinu*, sous la direction de Sylvie Jouanny et Élisabeth Le Corre, Presses Universitaires de Rennes, 2018, pp. 11-21.

- **Divers**

- AGAMBEN, Giorgio, *et alii*. *Le voyage initiatique*. Albin Michel, 2011.
- ARIAS, Lola. *Mi vida después y otros textos*. Reservoir books, 2016.
- BERTHET Dominique (éd.), *Figures de l'errance*. L'Harmattan, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Debolsillo, 2012.
- ELIADE, Mircea. *Naissances mystiques*. Editions Corti, 1959.
- LONTRADE, Agnès. « Plaisir atopique et utopique : les errances du sentiment esthétique ». *Figures de l'errance*, sous la direction de Dominique Berthet, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 133-47.
- MAFFESOLI, Michel. *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*. La Table Ronde, Paris, 2006.



NESPOLO, Jimena et Matías NESPOLO (éd.). *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*. Adriana Hidalgo Editora, 2009.

RONGIER, Sébastien. « L'errance : épuisement du lieu et entrave du lien ». *Figures de l'errance*, sous la direction de Dominique Berthet, L'Harmattan, 2007, pp. 183-200.

SAID, Edward. *El mundo, el texto y el crítico*. Traduit par Ricardo García Pérez, Debolsillo – Penguin Random House, 2004. Première édition sous le titre original *The World, the Text and the Critic* en 1983.

TOUMSON, Roger. « Archéologie de l'errance ». *Figures de l'errance*, sous la direction de Dominique Berthet, L'Harmattan, 2007, pp. 241-55.

# INDEX

- Agamben, 226  
Aguilera, 33, 44  
Alberca, 105, 106, 107, 108, 109, 111  
Amado, 73, 92, 226, 227, 228, 234, 238, 262, 289, 293  
Amaro Castro, 55, 210, 224, 226, 238, 265, 270, 272, 308  
Andermann, 42, 46, 47  
Arfuch, 47, 71, 74, 93, 94, 110, 111, 122, 223, 227, 239, 241, 261, 288  
Arias, 51, 55, 56, 69  
Assman, 118, 119  
Assman et Conrad, 325  
Avelar, 10, 60, 70, 135, 301  
Baby, 39  
Bakhtine, 155, 156, 183  
Barthes, 229, 230  
Basile, 13, 14, 17, 74, 78, 123, 135, 167, 168, 178, 228, 242, 243, 266, 267, 271, 272, 298, 299  
Benjamin, 67, 145, 152, 159  
Berthet, 124, 134, 137, 144, 156  
Boisard et Heredia, 32, 34, 35  
Borges, 59, 66, 146  
Boym, 301, 304, 305  
Bruzzone, 16, 17, 18, 19, 24, 30, 55, 67, 68, 74, 75, 77, 90, 114, 116, 125, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 161, 166, 167, 168, 169, 235, 236, 259, 261, 266, 267, 271, 278, 287, 298, 299, 312, 315  
Calveiro, 33, 34, 35, 36, 37, 48, 241, 242  
Carcelen, 276  
Casas, 105  
Champeau, 273, 274, 276, 281, 329  
Ciancio, 13, 293, 294  
Cobas Carral, 45, 74, 75, 144, 166, 219, 266, 278, 312, 313, 319  
Cohn, 104, 170, 187  
Colonna, 105, 107  
da Silva Catela, 46  
de Man, 103  
Deleuze et Guattari, 283, 284, 297, 311  
Deom, 142  
Domínguez, 92, 227, 228, 234, 238  
Doubrovsky, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 112  
Drucaroff, 14, 23, 27, 28, 30, 48, 49, 57, 60, 61, 62, 63, 77, 85, 123, 141, 145, 155, 168, 261, 267  
Eliade, 142  
Erll, 273, 281  
Faber, 16, 67  
Fabry, 132, 308  
Fandiño, 27  
Feierstein, 32, 34, 35, 36, 37, 44, 45, 47, 49, 53, 79  
Feld, 53, 286  
Fernández, 17, 19, 23, 24, 55, 59, 67, 70, 81, 83, 86, 88, 96, 118, 119, 120, 148, 149, 150, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 210, 213, 239, 247, 248, 250, 251, 256, 257, 285, 286, 290, 291, 292, 293, 298, 301, 302, 317, 318, 319  
Ferrada Alarcón, 88, 176, 203, 210, 212, 309  
Forest, 107  
Franco, 32, 47  
Franken *Voir* Franken Osorio  
Franken Osorio, 73, 89, 93, 94, 95, 121, 218, 241, 245, 246, 247, 252, 254, 289, 290, 291, 292, 293, 310, 311, 312, 318  
Friera, 30  
Gache, 153, 154  
García Gutiérrez, 326  
García Romeu, 113, 280  
Gasparini, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 121  
Gefen, 114, 322, 323  
Genette, 104, 105, 106, 107, 170, 173, 178, 179, 186, 213  
Gillis, 101  
Glissant, 320  
González, 71, 74, 92, 96, 115, 123, 228, 232, 247, 248, 253, 261, 264, 266, 273, 275, 276, 284, 287, 300, 306  
Halbwachs, 53, 116, 117, 118  
Hamon, 220  
Hansen, 82, 156, 274, 275, 281

Hirsch, 11, 12, 13, 73, 224, 226, 229, 230, 241, 243, 275  
 Huysen, 51, 92  
 Jeftanovic, 240, 241, 247, 258, 283, 297, 317  
 Jelin, 31, 38, 43, 95, 96, 101, 118, 226, 228, 272, 295  
 Jelin et Azcarate, 38  
 Jouve, 88, 209, 218, 219, 220, 223, 224, 225  
 Jurgenson, 273, 274, 277, 278, 279, 280  
 Kaufman, 226, 241, 308, 321  
 Kohan, 55, 61, 62, 66, 71, 98  
 Koselleck, 242, 313, 316, 318  
 LaCapra, 271, 320, 321, 322, 323  
 Lejeune, 103, 105, 107, 108, 112  
 Lespada, 49  
 Liikanen, 273, 274  
 Logie, 74, 83, 111  
 Logie et Willem, 15, 255, 297, 298, 300, 305, 307  
 Longoni, 45  
 Lontrade, 156  
 Ludmer, 228, 236, 297  
 Lynch, 33  
 Maffesoli, 145, 150, 158  
 Mannheim, 26, 27, 28  
 Martínez Rubio, 101, 276, 281, 282  
 Meade, 43  
 Merlo-Morat, 272, 281  
 Meruane, 17, 18, 19, 24, 31, 55, 59, 67, 71, 86, 87, 88, 134, 145, 146, 147, 148, 163, 164, 165, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 181, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 237, 238, 260, 264, 268, 289, 309  
 Monteleone, 75  
 Moulián, 32, 39, 40, 52  
 Navarrete Barría, 325  
 Néspolo, 17, 18, 19, 24, 28, 29, 31, 65, 67, 85, 97, 98, 116, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 153, 157, 158, 161, 162, 165, 166, 185, 188, 214, 215, 216, 217, 218, 233, 234, 235, 265, 268, 269, 295, 302  
 Nora, 99  
 Oberti, 92, 296  
 Peller, 71, 72, 242, 243  
 Perassi, 37, 69, 225, 281, 313, 316, 319  
 Pier, 170, 173, 175  
 Pier et Schaeffer, 170, 174, 176  
 Pittaluga, 32, 48, 92  
 Portela, 74, 135, 142  
 Premat, 23, 57, 58, 68, 74, 77, 91, 136, 219, 221, 261, 263, 266, 305, 306, 315  
 Pron, 17, 18, 19, 20, 30, 31, 55, 57, 64, 66, 67, 70, 72, 89, 90, 95, 97, 102, 110, 114, 128, 153, 157, 160, 161, 162, 166, 181, 182, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 217, 230, 231, 232, 233, 234, 251, 255, 256, 259, 260, 264, 265, 268, 269, 270, 275, 279, 280, 287, 288, 295, 300, 302, 306, 307, 310, 313, 315, 316, 319, 320  
 Reati, 50  
 Richard, 9, 32, 40, 41, 43, 44, 54, 286  
 Ricoeur, 100, 101, 104, 117, 121  
 Rojas, 36, 72, 96, 98, 244, 284, 285, 291, 311  
 Rongier, 124, 136, 155  
 Roos, 227, 241, 262, 263, 269, 311  
 Ros, 10, 11, 23, 25, 29, 74, 226, 328  
 Rothberg, 52, 326  
 Rovira, 38, 39  
 Ruiz, 40  
 Ryan, 170  
 Saavedra Galindo, 95, 113, 114, 177  
 Saban, 9  
 Saïd, 23, 67  
 Salázar Vergara, 79  
 Sarlo, 13, 92, 94  
 Schlickers, 173, 176, 182  
 Schmitt, 107, 108  
 Suleiman, 12, 226  
 Toumson, 123  
 Touya, 183, 184, 185, 186, 187, 191, 193, 194, 200, 201, 203, 204, 205, 206, 209, 210, 213, 214, 217, 220  
 Tyras, 277, 282  
 Venturini, 111  
 Viart, 57, 83, 121, 221, 226, 228, 229, 232, 259, 262, 265, 284, 309, 311, 323  
 Vierne, 90, 134, 138, 140, 143  
 Vilain, 112, 113  
 Wagner, 175, 182  
 Willem, 299, 300, 301, 305, 306, 310  
 Winn, 40, 41, 52, 54  
 Zambra, 15, 17, 18, 19, 20, 31, 56, 58, 59, 67, 70, 72, 90, 95, 98, 112, 115, 117, 129, 151, 152, 159, 169, 171, 177, 178, 180, 181, 218, 219, 236, 237, 241, 244, 245, 246, 248, 249, 252, 253, 254, 255, 259, 262, 263, 264, 269, 279, 284, 285, 289, 294, 299, 301, 303, 304, 305, 306, 308, 310