



HAL
open science

OBJETS LITTÉRAIRES ET BIBLIOTHÈQUE D'OBJETS

Edgard Vidal

► **To cite this version:**

Edgard Vidal. OBJETS LITTÉRAIRES ET BIBLIOTHÈQUE D'OBJETS: Dans la littérature du Rio de la Plata (1870-1940). Nuevo mundo Mundos Nuevos, 2010, 2010 (Debates, 2010), <http://nuevomundo.revues.org/59228>. hal-00462448

HAL Id: hal-00462448

<https://hal.science/hal-00462448>

Submitted on 9 Mar 2010

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.

09/03/10 16:45

OBJETS LITTÉRAIRES ET BIBLIOTHÈQUE D'OBJETS

Dans la littérature du Rio de la Plata (1870-1940)

Dès lors que l'objet littéraire fonctionne non pas seulement comme un condensé mais comme un condensateur de subjectivité, il opère aussi par et sur le contexte, en lui donnant une tonalité particulière. Cette tonalité est le propre de chaque époque, tout en étant en résonance avec d'autres composants contemporains. Nous avons proposé la notion de « bibliothèque d'objets », pour désigner ce lieu commun de résonance, soit un espace de placement d'objets, mais aussi d'élaboration de modes de lecture et de repérage des méthodes intellectuelles de l'écrivain. Mais comment fonctionne ce lieu commun avec la sphère du littéraire et le domaine du politique, ce lieu où s'expriment les tensions des processus créatifs et sociaux? Comment interagissent-ils avec la richesse et l'extraordinaire foisonnement thématique de la littérature argentine ?

Processus littéraires, changements sociaux, Rio de la Plata, 1870-1940, cosmopolitisme, objet littéraire, bibliothèque d'objets, modes historiques de lecture, sémiologie, Jorges Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Gutierrez.

El objeto literario funciona como una forma condensada tanto como un condensador de subjetividad, operando a través del contexto histórico, dándole una tonalidad especial. Dicha tonalidad es propia a cada período literario pero resuena con otros componentes (sociales y culturales) contemporáneos. Así, en el presente artículo proponemos el concepto de "colección o biblioteca de objetos" para describir esta resonancia común de un espacio donde se colocan los objetos literarios, pero también se desarrollan formas de lectura y métodos de trabajo intelectual. Pero, ¿cómo funciona ese ámbito común a lo literario y a lo político, ese lugar donde se expresan las tensiones propias a los procesos creativos ? ¿Y finalmente cómo se relacionan con la extraordinaria riqueza y multiplicidad temática de la literatura argentina ?

Proceso literario, cambio social, Río de la Plata, 1870-1940, cosmopolitismo, objeto literario, biblioteca de objetos, modos

históricos de lectura, semiología, Jorges Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo Gutierrez.

Edgard Vidal, CNRS-Mascipo.

Introduction

Dans la littérature du Rio de la Plata de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle, la problématique de l'étranger et du créole montre qu'il existe une dynamique facilitant la constitution d'une même symbolique¹ dans des groupes sociaux très variés. Cette élaboration symbolique est formée d'objets littéraires qui peuvent circuler dans des différents systèmes signifiants. Ils sont intégrés tout autant dans les discours populaires qu'au sein des discours intellectuels, parce qu'ils sont nécessaires aux deux pour définir un espace commun d'identité et de mémoire nationale.

En s'insérant dans cet espace, qui permet aussi un réseau de mobilités, l'objet littéraire est dépendant d'une certaine «ouverture du champ signifiant»². Cette mobilisation des objets traduit aussi le déploiement d'un certain contexte historique. Dès lors que l'objet littéraire fonctionne non pas seulement comme un condensé mais comme un condensateur de subjectivité, il opère aussi par et sur le contexte en lui donnant une tonalité particulière. Celle-ci est le propre de chaque époque, tout en résonnant avec d'autres composants

¹ Par son sens étymologique, symbole est issu du grec ancien « sumbolon » (σύμβολον), fragment faisant partie de l'un de deux morceaux d'un objet brisé. Le terme signifie alors « mettre ensemble », « joindre », « se rencontrer ». Il y a donc, dans le mot symbole, une fonction sociale, manifestée dans l'étymologie par le fragment comme signe de reconnaissance, quand ceux qui les utilisent peuvent les ajuster selon la ligne de cassure de l'objet.

² Dans son « Fragment sur le langage », un texte de 1942, Jan Patočka note la contradiction remarquable posée à la logique moderne par l'archaïsme des objets de langage avec leurs schèmes syntaxiques et grammaticaux, mais en même temps leur fécondité car seule cette « folie logique (...) les vivifie et leur donne leur fonction signifiante ». Il analyse la différence entre les schémas (une structuration commune fondamentale d'ordre logique) et leurs fonctions (la signification) et il remarque de même leur identité : « Sans l'attraction exercée par les pôles de force de ce genre, l'ouverture du champ signifiant aurait été impossible » (Patočka, Jan, *L'Ecrivain, son « objet »*, Traduit du tchèque et de l'allemand par Erika Abrams, P.O.L., Paris, 1990). Il semble qu'une modalité d'expression des objets de langage fait que, lorsque le contenu doit être communiqué, la situation de communication s'inscrit presque comme un code secret dans l'objet. Cette conception du phénoménologue tchèque est sans doute dynamique, car l'ouverture du champ signifiant est facilitée par sa « folie logique » c'est-à-dire sa structure. Elle est aussi historique, dans le sens que cette ouverture (tirée par une attractivité polaire propre au symbolique) obéit à une première face dans l'ouverture du champ signifiant. Dans notre travail, cette ouverture est illustrée par les tensions que dans le domaine narratif provoquent les représentations du « gringo » et du « gaucho ».

contemporains. Nous proposons, dans ce travail, la notion de « bibliothèque d'objets », définie comme lieu commun de résonance, soit un espace de placement d'objets mais aussi d'élaboration des modes de lecture et de repérage des méthodes intellectuelles de l'écrivain.

Mais comme, ce lieu commun avec la sphère du littéraire et le domaine du politique où s'expriment les tensions des processus créatifs et sociaux, fonctionne-t-il ? Comment interagit-il avec la richesse et l'extraordinaire foisonnement thématique de la littérature argentine ? Nous allons esquisser, dans les chapitres suivants, une réponse à cette question, à partir de la prégnance de ce dualisme qui oppose l'« étranger » au « gaúcho » dans les sociétés du Río de la Plata. Elle traverse différentes périodes historiques, elle utilise divers modes d'écriture, elle peut être reçue par des publics très variés.

Ainsi les péripéties du commerçant italien tué par Juan Moreira³, sont tirées d'un fait réel par Eduardo Gutierrez. Cet écrivain argentin, né le 15 juillet de 1851 à Buenos Aires et mort le 2 août de 1889, transforme l'histoire de Juan Moreira en une légende populaire. D'abord publié dans un feuilleton entre novembre 1780 et janvier 1880⁴, le personnage de Juan Moreira passe de la littérature à la pantomime. Le cirque sera le seul spectacle vivant, dans le bassin de la Plata du XIXe siècle, jusqu'à ce que José Podesta⁵, avec cette pantomime de Juan Moreira, y intègre peu à peu le dialogue, à l'instar des pièces de théâtre européennes à succès de Buenos Aires et Montevideo. Nous allons suivre la mobilité de ces deux catégories d'objets, le gaúcho et l'étranger, dans ces deux supports différents. Nous pouvons aussi voir leurs passages de l'un à l'autre mode de lecture historique⁶.

³ Le roman « Juan Moreira », d'Eduardo Gutierrez, raconte les malheurs du gaúcho. La problématique de l'étranger émerge dans cette œuvre avec émotion intense. Elle se fait explicite dans la menace de compenser la dette de l'étranger envers le gaúcho, avec un coup de couteau tous les milles pèsos. Nous voyons les groupes proches aux secteurs de la justice et du politique, juges de paix et maires, adopter dans le Juan Moreira des positions très sévères envers la pétulance créole, tout en appuyant le commerçant d'origine italienne Sardetti.

⁴ Gutierrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (1888), disponible sur : <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12702741925692617210435/index.htm>

⁵ Gutierrez, Eduardo - Podesta, José J., *Juan Moreira*, Montevideo, Enciclopedia uruguaya (Arca), 1968 .

⁶ La notion de « mode de lecture » est tirée de la sociologie de la littérature (Leenhardt, Jacques - Jozsa, Pierre - Burgos, Martine (1982), *Lire la Lecture. Essai de sociologie de la lecture*, Paris, Le Sycomore, 1982 pag. 37). Rappelons ce concept, que nous essayons d'appliquer à la littérature du Río de la Plata et qui permet, après une analyse comparative des lectures d'une même oeuvre sur deux pays différents (la France et la Hongrie), de dégager trois modes de lecture du fait littéraire, selon qu'ils 1) reproduisent assez fidèlement les faits apparus dans la narration, ou 2) qu'ils permettent un processus d'identification émotionnel avec l'œuvre ou 3) une approche analytico-synthétique tentant une interprétation englobante de l'œuvre .

La transition du mode de lecture « informatif » au mode « significatif ».

« ma quiamé Franchisque Cocoliche, e songo cregollo gasta la güese de la taba et la canilla de lo caracuse, amigue, afficate la parata... »⁷

« Je m'appelle Franchisque Cocoliche et je me sens profondément créole », déclamaient –un peu en italien, un peu en espagnol- Celestino Petray, l'acteur, qui, jouant le personnage de Franchisque Cocoliche dans la pièce inspirée de l'œuvre de Gutierrez par la troupe des frères Podesta, représente une pièce à l'origine du théâtre de la région et insère le parler des immigrants italiens dans la culture locale. La pièce créée en 1886 aura un impressionnant succès public, jusqu'au XXe siècle. Le personnage de l'Italien s'introduit de manière spontanée à travers l'un des acteurs, dans une improvisation où l'existence d'un important public immigrant explique, peut être, sa naissance⁸. Mais peut-être ce thème serait-il mieux illustré par la manière dont étaient reçus les immigrants à l'époque dans le bassin du Plata, en lisant le commentaire de cette pièce de théâtre par Mariano G.Bosch :

« Qué necesidad tenía el elemento criollo puro, ni el malevaje italo-argentino, de esa obra de circo, de venganzas, de injusticias policiales, que era en cuanto en Moreira se referia, y que no existieron sino en la mente de Eduardo Gutiérrez... »⁹

Angel Rama, à propos de la pièce de Juan Moreira, citant une lettre d'Elias Regules à José J.Podesta du 24 novembre 1891, remarque la tendance à l'épuisement des scènes de violences à la fin du XIXe siècle. L'auteur uruguayen met en parallèle cet effacement de la violence dramatique avec l'utilisation d'éléments pittoresques, concomitants à l'élargissement du public, vers les classes aisées de la capitale.

Elias Regules écrit en 1891 :

« me parece que para dar otra pieza habría conveniencia en buscarla con estas dos condiciones: 1) que sea en lo posible eminentemente cómica, y 2) que no recuerde en nada las peleas, payadas, etc., de los dramas que ya están dando. Hay que fijarse en que lo que gusta de las obras actuales es lo jocoso (escena campestre en Moreira, Marcelaño

⁷ Gutierrez, Eduardo - Podesta, José J., *Juan Moreira*, Montevideo, Enciclopedia uruguaya (Arca), 1968 .

⁸ Rama, Angel, *La creacion de un teatro nacional* in *Juan Moreira*, Montevideo, Enciclopedia uruguaya (Arca), 1968, pag. 345.

⁹ Bosch, Mariano, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires, Impresora El Comercio, 1910.

y Vizcacha en Fierro, etc.) y después de esto el público no se prestaría a recibir nada que fuese serio »¹⁰.

Angel Rama affirme que ce texte pointe l'existence d'un public manifestant une nouvelle sensibilité. Ce « public », qui « ne se prêterait point à recevoir des choses très sérieuses », est constitué par les nouvelles classes moyennes et supérieures des villes du Rio de la Plata. Le changement de public n'altère pas fondamentalement le contenu de la pièce : la légende née des cirques très populaires des villes et des villages de campagnes sera reprise sans défaut même au XXe. siècle. C'est la manière dont elle est présentée qui va toutefois se modifier. Les « objets » produits pour ce public doivent alors avoir trois caractéristiques fondamentales : êtres comiques (parodiques), folkloriques et sans violence.

La lettre de 1897 illustre de la façon la plus claire le passage d'une bibliothèque d'objets d'un mode « informatif » à un mode « significatif »¹¹. Au tournant du siècle, la création des objets littéraires passe ainsi de l'expression de la violence à sa disparition progressive, au rythme où son évocation grandira dans l'imaginaire littéraire. Nous observons ici un glissement de l'expression de la violence de type réaliste vers des méthodes parodiques d'approche du réel. Ces méthodes parodiques sont tout autant propres à la pantomime qu'à la

¹⁰ Rama, Angel, *La creación de un teatro nacional* in Juan Moreira, Montevideo, Enciclopedia uruguaya (Arca), 1968, pag. 344.

¹¹ Nous avons travaillé ailleurs (Vidal, Edgard : *Littérature et société du Rio de la Plata (1870-1940) - Esquisse d'une théorie de l'objet littéraire*, Paris, 2009 (2003), disponible sur : <http://www.scribd.com/doc/27768031/LITTERATURE-ET-SOCIETE-DU-RIO-DE-LA-PLATA-1870-1940-ESQUISSE-D%E2%80%99UNE-THEORIE-DE-L%E2%80%99OBJET-LITTERAIRE>), ce qui nous semble être la caractéristique la plus importante du mode d'écriture significatif : la création des objets fortement polysémiques générant un jeu sophistiqué de références, d'inférences et d'abstractions. Ces jeux intellectuels sollicitent l'analyse produisant un effet de distanciation caractéristique, au XXe. siècle, des nouvelles de Borges et du roman de Marechal. Ce thème analysé par Angel Rama (*Transculturación narrativa en América latina*, México, Siglo XXI, 1982, pag. 342-343) comme l'opération de *transculturation* fondamentale de Ruben Dario et son recours à la poésie française, nous les avons analysé dans le travail cité, à l'œuvre chez Estanislao del Campo quelques années plus tôt. Nous retrouverons chez Del Campo les deux dialogues culturels que Rama trouve constitutifs de la modernisation en Amérique Latine : l'un, interne où modernité et tradition relie des zones déséquilibrées du continent, l'autre, externe établissant une communauté directe avec les centres mondiaux. Rama analyse tous les deux comme des dialogues authentiquement américains avec une tradition pluri-séculaire. L'exemple le plus intéressant est peut-être encore le « Fausto » d'Estanislao del Campo, dont Jorge Luis Borges dira : « Le Fausto n'appartient pas à la réalité argentine, il appartient –comme le tango, comme le jeu du truco, comme Yrigoyen- à la mythologie argentine » (Borges, Jorge Luis - Bernés, Jean Pierre, *Oeuvres complètes, tome 1*, Gallimard, Paris, 1993).

littérature « gauchesca » de Estanislao del Campo et à la littérature d'un Jorge Luis Borges et d'un Leopoldo Marechal.

Dans ce contexte, les méthodes de mobilisation des objets « gaucho » et « immigré », vont aussi changer. Ce changement est parallèle à la coupure historique entre l'époque « barbare » et l'époque « civilisée », qu'analyse José Pedro Barrán¹², dans son « *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* ». Son travail reste fondamental pour comprendre les enjeux socioculturels de cette période. Sa thèse montre comment, dans une région qui doit faire des efforts pour s'adapter aux changements socioéconomiques du XXe siècle, des pans entiers de la culture dite "barbare" - le rapport au et entre les sexes, les jeux, un certain concept de l'enfance et de la femme -, subissent un processus « civilisateur » répressif. Ce processus est analysé, en particulier, dans les domaines du travail, du puritanisme sexuel, de la santé et de l'hygiène. Dans le domaine littéraire, c'est le comique et le parodique qui marquent la naissance de la période où domine la bibliothèque d'objets « significatifs ».

Cette « bibliothèque d'objets » fonctionne dans un arrière contexte d'attente sociale où l'on pose et l'on dépose les objets sociaux, tels que le drame réel entre Juan Moreira et le commerçant italien, qui deviendront des objets littéraires. C'est le cas pour le feuilleton d'Eduardo Gutierrez. Ces objets glisseront, avec les méthodes correspondant à chaque mode de lecture, de l'une à l'autre des surfaces signifiantes : du feuilleton à la pantomime et de celle-ci au théâtre. Cependant, selon les bibliothèques utilisées, le mouvement peut aller (comme dans le cas du Juan Moreira) de la réalité à la fiction. Ainsi, les méthodes instituées dans le feuilleton de Gutierrez sont stricto sensu « documentaires »:

« No hacemos novela, narramos los hechos que pueden atestiguar el señor Correa Morales, el señor Marañón, el señor Casanova, juez de paz de entonces, y otras muchas personas que conocen todos estos hechos. Hacemos esta salvedad, porque hay tales sucesos en la vida de Juan Moreira, que dejan atrás a cualquier novela o narración fantástica, escrita con el solo objeto de entretener el espíritu del lector. Ya hemos dicho que Moreira fue un tipo tan novelesco ... »¹³

Gutierrez affirme « ne pas faire un roman » mais raconter seulement les faits tels qu'ils peuvent être transmis par Monsieur Correa Morales, Maranon et par le juge de paix Casanova. Le mode « informatif » n'est pas nécessairement le plus proche de la « vérité ». Les méthodes de type réaliste ne sont pas nécessairement les plus accordées à la réalité, mais elles prennent leur point de départ, tout au moins programmatique, en elle.

Cependant, le Juan Moreira, est une œuvre (il faudrait aussi parler d'un mythe) à la frontière de deux types de bibliothèques. Si le feuilleton d'Eduardo Gutierrez, est clairement inséré dans le mode d'écriture « informatif » - par l'effort de documentation, par le

¹² Barrán, José Pedro, *Historia de la sensibilidad en el Uruguay (I y II)*, Banda Oriental, Montevideo, 1989

¹³ Gutierrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (1888).

témoignage de la véracité des sources, par l'inspiration sur des faits réels -, la pièce de théâtre des frères Podesta est, quant à elle, à sa place dans une « bibliothèque d'objets » utilisant des modes significatifs. Ainsi, elle s'inspire non pas de la réalité mais d'une autre œuvre, générant un jeu de références avec le feuilleton. Ses objets seront chaque fois plus « costumbristas » (folkloriques) comme, dans sa lettre, le suggère Elias Régules, signifiant le pittoresque et le folklorique¹⁴.

Le « gaucho » de Juan Moreira

Nous avons déjà remarqué, à propos des commentaires de Mariano G. Bosch sur la pièce des frères Podesta, comment le « créole pur » se configure sur la scène théâtrale en face du gringo, l'étranger étant doté des attributs contraires au gaucho. Cette opposition n'est pas seulement un opérateur habituel pour la constitution de l'idéologie nationaliste, mais elle est sans doute une des méthodes qui distingue le plus fortement la période où la modalité d'écriture significative va s'imposer. Cela est clairement noté par Eduardo Gutierrez dans son premier feuilleton apparu dans « La patria argentina », qui décrit un type social en disparition : le gaucho. C'est justement dans cette période de changement de structures économiques, et de modes de production agricole et d'organisation sociale de la campagne (habitat traditionnel du « gaucho »), que débute la mythologie « criollista ».

Gutierrez décrit dans une forme idéaliste la vie et la personnalité du gaucho ainsi que sa fin. Gutierrez dit ¹⁵: « La race de nos gauchos est une grande race ! ». Dans le premier

¹⁴ Nous avons longuement discuté avec notre regrettée amie Sandra Pesavento sur une étude comparative des mythes gauchesques du Brésil et du Rio de la Plata. En effet, une autre configuration est possible, et c'est celle que prendra la littérature « gauchesca » de Rio Grande do Sud à la fin du XIXe et au début du XXe siècle. Celle-ci subira une inflexion fortement historique mais sous le signe du tragique avec Cyro Martins. Le gaucho deviendra un type humain dont les deux attributs fondamentaux (la terre et le cheval) ont disparu (Pesavento, Sandra Jatahy - Leenhardt, Jacques- Chiappini, Ligia- Aguiar, Flávio : *Érico Veríssimo: o romance da historia*, Porto Alegre , Nova Alexandria , 2001).

¹⁵ « Aquel hombre tiene que vivir huyendo como un bandido; tiene que robar para llenar las necesidades de la vida; empieza por matar defendiendo su cabeza y concluye por matar por costumbre y por placer, porque la vida errante le ha hecho contraer el vicio de la bebida y los que acompañan a este son engendradas por él. He aquí por qué este hombre de hermosísimas prendas de carácter, dotado de una inteligencia natural y de un corazón de raro temple, se lanza a la senda del crimen, que recorre paso a paso, hasta sucumbir como Moreira, combatiendo contra una partida de gendarmes ayudados por la tropa, que ha ido directamente a matarlo, o caer entre las manos de la justicia, cuando el sueño y la fatiga lo han rendido, como Julián Andrade. ¿Tenemos nosotros derecho para condenar a este criminal con todo el peso de la ley? Y sin embargo nuestros presidios están llenos de estos tipos que habían nacido para todo, menos para asesinos y bandidos, a quienes se aplica la

paragraphe est posée cette double volonté de la mise en scène et de la commémoration par l'auteur : Juan Moreira est un de ces êtres qui marchent dans « le théâtre de la vie avec le destin de la célébrité ». Sa figure est « puissamment taillée en bronze ».

Il était « comme la généralité de nos gauchos ; doté d'une âme forte et d'un cœur généreux », Moreira avait la fierté qui accompagne toujours l'homme réellement courageux. Malgré ses activités paysannes, malgré ses qualités de bon cavalier et de dompteur confirmé, il était instruit et cultivé.

Il ne buvait jamais avec excès. Dès lors, il ne participait pas à ces bravades mortelles des gauchos où naissent les luttes au couteau, qui se terminent généralement par l'enterrement un cadavre de plus dans le cimetière. Ou, si sa vie était sauvée, alors la police le traquait, et il était enrôlé à la force dans les corps de cavalerie en garnison aux frontières. Il était brave avec la dague, mais seulement quand il partait en mission avec la garde nationale, pour combattre les Indiens. Il était alors courageux dans le combat. Il partait toujours le premier sur son cheval avec lequel il paraissait voler. Le combat fini et mise en échec la « indiada », il retournait à son poste sans demander la plus petite récompense « en appréciant ce qu'il venait de faire comme l'accomplissement d'une obligation inéluctable ».

Il était en outre une espèce de troubadour, un « payador » qui, avec sa guitare, donnait à sa chanson une modulation rare et plaintive, « qui pénètre jusqu'au fonds de l'âme. » Il était doué « d'un sentiment artistique puissant ».

La réflexion sur la disparition du gaucho, lié aux problèmes de la Nation et de la nationalité, est explicitement affirmée à la fin du premier chapitre. Moreira se demande quelle force mortelle pousse au crime un homme né avec toutes les conditions d'un bel esprit? L'auteur se rend alors là où Moreira a habité et il constate que « la grande cause de l'immense criminalité dans la campagne réside dans l'arbitraire de nos autorités.» Ainsi le « gaucho », dans l'état d'abandon criminel dans lequel il vit, est privé de tous les droits du citoyen et de l'homme. Il porte un anathème terrible : il est « fils du pays ».

Selon l'auteur, les propriétaires des ressources productives (en l'occurrence, ici, la propriété agricole) préfèrent le travail de l'étranger. Mais comment est-il possible qu'un être aussi doué pour le travail, un « fils du pays » puisse ne pas être apprécié par les autorités de la Nation ? Parce que justement, il est enrôlé –au service de la Nation- quand la garde nationale en a besoin. Car il est traité comme un paria dans sa propre terre. Il ne sert alors que pour voter ou pour élargir les files des régiments de ligne.

última pena, que sufren con una serenidad hermosa y un valor inquebrantable. He aquí la existencia de nuestro gaucho, narrada a grandes rasgos, pero con una exactitud innegable. » (Gutiérrez, 2002)

Le silence du gaucho

Voici dénoncées l'émigration et les autorités (judiciaires et policières) comme les grands ennemis du gaucho. L'émigré vole le travail au « troubadour » national, les autorités aident l'étranger et volent les femmes des gauchos, comme l'illustre l'exemple de Juan Moreira dont la femme convole avec le Juge de Paix . L'étranger et la justice sont liés car Moreira comme Martin Fierro, l'autre héros épique de la littérature gauchesque, occupe la position d'un sujet de transition entre deux cultures et deux justices : la culture orale, la loi traditionnelle de l'honneur et de la valeur, et la justice écrite moderne, la loi du pouvoir.

Le thème du droit dans la littérature gauchesque a déjà été traité par C.O.Bunge¹⁶ dès le début du siècle. Dans ce texte, Bunge décrit les malheurs du gaucho sur fond de conflit social de deux organisations juridiques contradictoires : Un droit non écrit basé sur l'honneur de la parole et sur l'institution du duel et le droit écrit qui peu à peu s'impose dans la région. En effet, dans ce feuilleton, la justice rédige et émet la version officielle des faits, version partielle et déformante qui condamne le gaucho à la place infamante du délinquant. Dans l'épisode qui se conclut avec le décès du commerçant Sardetti, le prêt effectué par Moreira n'est assuré que par la parole mutuelle. Aucun document n'a été écrit, la parole donnée est à la hauteur de la parole d'honneur. Quand le conflit sera rapporté aux autorités, la parole de Moreira est ignorée et la croyance en l'honneur est bafouée.

Le silence du Gaucho devient un attribut nécessaire de cet objet littéraire et montre, en creux, toutes les tensions liées aux changements profonds de la société, qui se jouent durant la période étudiée. Moreira, –analyse Paula Brieschke¹⁷, - est un personnage construit davantage par la résistance de ses silences que par sa magnificence discursive. Ainsi il a conquis Vicenta « sans lui parler un mot, mais seulement avec le regard de ses yeux magnifiques » (Moreira, 2002). Après avoir tué l'émigré Sardetti, il communique le fait à son beau-père en lui donnant simplement la main : « cela a été la narration de tout ce qu'il avait fait » (Moreira, 2002). Littéralement, affirme Paula Brieschke, le geste remplace le mot. En décrivant la relation entre Julián son ami et Juan Moreira, Eduardo Gutierrez affirme, lui aussi : « le gaucho de cœur n'a pas besoin de parler pour être compris par un autre gaucho ... ils arrivent au cœur avec un regard, avec un langage puissamment éloquent »¹⁸

¹⁶ Bunge, C.O. (1913), *El derecho en la literatura gauchesca*, Buenos Aires, Proyecto Biblioteca digital argentina (Clarín), 1913, disponible sur : <http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/gauchesca/bunge/b-602230.htm>

¹⁷ Brieschke, Paula (1997), *La circulación de la palabra en Juan Moreira de Eduardo Gutierrez*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1997, La Gaceta magnética Papeles de trabajo, n ° 6, disponible sur : <http://www.geocities.com/Athens/5662/briesc.html>

¹⁸ Gutierrez, Eduardo, *Juan Moreira*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002 (1888).

Du « gaucho » au « criollo »

Paula Brieschke postule l'existence d'une sorte d'éloquence non-verbale du personnage légendaire. Ainsi, l'efficacité de Juan Moreira comme personnage réside moins dans sa performance discursive que dans le réseau de versions qu'il fera circuler sur lui. Brieschke tente une classification de ces ressources expressives, parmi lesquelles elle en dénomme et distingue trois : 1) l'exercice mesuré du mot, 2) le déploiement d'objets et d'ornements déplaçant l'instance verbale et 3) la prolifération d'anecdotes appelée à construire la renommée de Juan Moreira. Il y a un réel intérêt à l'analyse de Juan Moreira, car elle met en valeur une caractéristique que nous allons développer davantage dans les passions politiques d'un auteur du XXe siècle : Jorge Luis Borges.

En effet, c'est Jorge Luis Borges qui, le premier, va passer de cette image du gaucho silencieux et rebelle, bien représenté par Juan Moreira, à l'analyse du « criollismo » politique dans une attitude légèrement désenchantée et méfiante à l'égard de toute exagération verbale. Silence et fatalisme sont les deux caractéristiques principales que Borges donne aux deux caudillos ayant embrassé l'âme de Buenos Aires : don Manuel de Rosas et Hipólito Yrigoyen¹⁹.

Borges pense que ce que le peuple a toujours apprécié, compris et admiré dans les leaders politiques tels que Juan Manuel de Rosas, Julio Argentino Roca et Hipólito Yrigoyen, est le mépris de la théâtralité. Il reconnaît aux grands dirigeants politiques argentins les traits de caractère du mutisme et de l'apathie. Il parle de « l'impudeur verbale » du chef politique comme d'une manière de nuire à sa renommée. Il est difficile de ne pas établir de liens ici entre cette conception politique et sa théorie littéraire basée sur la concision.

En effet, les fictions écrites par cet auteur se caractérisent par la brièveté et la concision, formes littéraires des attributs qu'il aime en politique. Si, pour le politicien, « l'impudeur verbale » est une perte de prestige, pour le lettré aussi, il sera appauvrissant de composer de vastes livres, alors que l'on pourra très bien exposer oralement en quelques minutes, l'idée qui l'anime. Mieux vaut feindre –dit Borges- que ces livres existent déjà, et en offrir un résumé, un commentaire.

« Plus raisonnable, plus incapable, plus paresseux, j'ai préféré écrire des notes sur des livres imaginaires. Telles sont « Tlôn, Uqbar, Orbis Tertius »; l'« Examen de l'oeuvre d'Herbert Quain »; « L'approche d'Almotasim »²⁰.

Comme par paresse, il écrit ces notes, ces chefs d'œuvres de concision. Tant l'« Approche d'Almotasim », « Les Ruines Circulaires », « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », «

¹⁹ Rodriguez Monegal, *Borges y la Política*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1977, Revista Iberoamericana, n° 100-101.

²⁰ Borges, Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Gallimard-Folio, 1992, pag. 10.

Examen de l'oeuvre d'Herbert Quain » que « Pierre Menard , auteur du Quichotte», ne dépassent pas les huit pages. C'est cette paresse et ce manque d'envie («aqui son taciturnos y casi desganados») qui caractérisent le programme politique de celui que Borges reconnaît, cette décennie de 1920, comme son candidat préféré : Irigoyen.

Comme Rodriguez Monegal le signale, c'est toute une théorie du «criollismo» qui est synthétisée ici. Pour Borges, ce créolisme essentiel, qu'il a cherché dans les vers de ses trois premiers livres de poèmes et dans les essais de ses trois premiers livres de critique, ne doit rien au «criollismo» de la lettre de tango. Celui-ci serait contaminé par le sentimentalisme italien. Pour l'uruguayen, cet article de Borges montre comment la racine de son « criollismo » se manifeste dans un mépris de l'ostentation et s'appuie sur le silence.

Conclusion

L'analyse de la manipulation des objets littéraires de la période nous montre l'existence d'un discours négatif envers l'internationalisation socio-économique de l'Argentine, et en particulier vers le sujet qui représentait le plus ce processus dans la vie quotidienne : l'immigré. Cette problématique, dont le panorama a été tracé dans la première partie de ce travail, apparaît assez tôt dans la vie intellectuelle du pays. Les premières manifestations du nationalisme sont constatées à partir de 1910²¹; en fait, dès 1898, les textes de Eduardo Gutierrez, sur lesquels nous avons travaillé, manifestent déjà toutes les caractéristiques (problématisation de l'immigration, questionnement sur l'identité nationale) d'un discours nationaliste.

Il est nécessaire d'analyser –grâce à la constitution d'une base de données qui nous décrivons ailleurs²² les variations dans le temps, des objets littéraires comme « l'étranger » ou

²¹ Ce que différents auteurs ont nommé le premier « nationalisme culturel », commence avec le livre *La Restauración nacionalista* (1909) de Ricardo Rojas y avec *El diario de Gabriel Quiroga. Opiniones sobre la vida argentina* (1910) de Manuel Gálvez. Les préoccupations de ces auteurs rejoignent les problématiques du « criollismo » touchant les sujets de l'immigration et de l'identité, comme l'affirme Ernesto BOHOSLAVSKY, « ...a los primeros nacionalistas (también llamados “nacionalistas culturales”) de comienzos de la centuria comenzaban a preocuparle los precios sociales que se debía pagar por el ingreso acelerado, y en apariencia muy exitoso, a la modernización. En primerísimo lugar, le inquietaban los efectos indeseados de la llegada de la inmigración (...) el desmembramiento de la identidad de “argentinos viejos” o el surgimiento de la “cuestión social” » : Bohoslavsky, Ernesto, *Territorio y nacionalismo en Argentina, 1880-1980: del espacio al cuerpo nacional*, Encuentro de Latinoamericanistas Españoles, Santander, 2006, disponible sur : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/10/42/25/PDF/BOHOSLAVSKI.pdf>

²² Vidal, Edgard, *Objetsur : Base de Données d'Objets Littéraires*, Nanterre – France, Maison de l'Archéologie et de l'Ethnologie, 2004, disponible sur : <http://web.archive.org/web/20070405121304/http://www.mae.u-paris10.fr/objet/> .

les mutations des objets d'une même classe, comme le glissement de certains attributs du « gaucho » au « compadrito ». Nous pouvons observer, dès le « Juan Moreira », la lente mais bien solide consistance d'un réseau sémantique qui peut se déplacer facilement de la sphère littéraire au domaine politique. Ces facteurs, qui dans le cas argentin, vont être les modifications de constantes géopolitiques favorables à son développement, ne tardent pas à arriver. L'expression culturelle de ces tensions se trouvera exprimée dans le mouvement « criollista ».

Dès lors, un chef politique fait consensus chez nos deux auteurs, Borges et Marechal, même si leurs trajectoires de vie intellectuelle et politique vont diverger plus tard : c'est le nationaliste Hipólito Yrigoyen. Ces deux écrivains, dans les années 1920, vont appuyer le politicien qui nationalise les transports ferroviaires et les réserves pétrolifères et réforme l'Université. Ils vont créer un Comité de Jeunes Intellectuels pour soutenir la candidature d'Yrigoyen à la présidence²³. L'évènement est tel, que la revue socialiste Claridad, édite un poème (digne de figurer dans *l'Histoire universelle de l'infamie*) où Yrigoyen apparaît comme « l'homme génial et inégalé » qui met fin à des régimes vieux et obsolètes et qui prépare des postes dans la fonction publique pour des signataires tels que Borges et Marechal 24.

²³ Rodriguez Monegal, *Borges y la Política*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1977, Revista Iberoamericana, n° 100-101.

²⁴ « Desfacedor de viejos y caducos regímenes, cuando al cabo traspongas los anhelados límites del gran salón presidencial, escucha nuestros ruegos, comprende nuestros gestos y danos consulados, cátedras y otros puestos, Hombre genial y sin igual! » (Rodriguez Monegal, *Ibid*, pag : 269-291).