



**HAL**  
open science

## Cuadernos de infancia, de Norah Lange : désécrire l'enfance

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. Cuadernos de infancia, de Norah Lange : désécrire l'enfance. Sylvie Hanicot-Bourdier; Nicole Fourtané; Michèle Guiraud. Normes et déviances dans le monde luso-hispanophone, Presses Universitaires de Lorraine, p.539-550, 2013. hal-03790461

**HAL Id: hal-03790461**

**<https://hal.science/hal-03790461v1>**

Submitted on 28 Sep 2022

**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.

# *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange : désécrire l'enfance Julien Roger

Université Paris-Sorbonne Paris IV

Publié en 1937, *Cuadernos de infancia*, de l'Argentine Norah Lange, a dès sa parution reçu plusieurs prix littéraires, comme le Premio municipal et le troisième Premio Nacional, en consacrant son auteur dans le groupe d'écrivains ultraïstes. Consécration qu'elle n'avait pas encore obtenue avec ses œuvres précédentes, notamment ses poésies, son roman épistolaire *Voz de la vida* (1927) ou *45 días y 30 marineros* (1933). La plupart des critiques de l'époque y ont vu l'autobiographie d'une enfance heureuse, sans plus de précisions. C'est le cas par exemple d'Oscar Bietti dans la revue *Nosotros* :

El libro de Norah Lange encierra un alma; hay en él lágrimas adultas y gritos y sonrisas de infancia. Estas cosas nos interesan y nos gustan. ¿Que se desliza por sus páginas un poco de bella y piadosa mentira? Nadie lo duda; y seguramente ha de agrardarle a los espíritus finos y delicados. La mentira oportuna y graciosa endulza y suaviza la vida; ese poco o mucho de artificio nos sirve para pensar que es el libro más hermoso de la autora. Sabe ella hacer resurgir con la nostálgica evocación el tiempo sonriente de una infancia dulce y serena.<sup>1</sup>

Néanmoins, force est de constater que la critique de Bietti passe à côté et néglige ce qui fait la substance même de l'œuvre dont le propos est justement de s'inscrire en faux contre des autobiographies d'enfance où tout serait calme et tranquille. Ce que ne voit pas Bietti, et qui sera l'objet de cet article, est que *Cuadernos de infancia* présuppose un travail de déconstruction de l'autobiographie canonique, ce qui passe par un traitement de la norme aux antipodes de la littérature argentine jusqu'à cette époque.

En effet, si, comme l'indique Adolfo Prieto, « l'histoire de la littérature autobiographique argentine (au XIX<sup>e</sup> siècle) condense, sur un plan insoupçonné, l'histoire de l'élite du pouvoir en Argentine<sup>2</sup> », force est de constater que *Cuadernos de infancia* s'inscrit en faux contre cette idée. L'autobiographie en Argentine au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'indique Prieto, est au service d'une idéologie, celle de la classe masculine gouvernante : qu'il s'agisse de Sarmiento, dans ses *Recuerdos de provincia*, où l'autobiographie est un prétexte politique à valeur documentaire, bref : un essai, qui délivre un message destiné à renforcer son image de père de la patrie ; qu'il s'agisse de Santiago Calzadilla, dans *Las beldades de mi tiempo*, qui exalte la tradition argentine en défendant son statut social, son intégration dans le milieu aristocratique, en un regard qui fixe son propre passé pour mieux le glorifier ; qu'il s'agisse encore de la *Carta confidencial* de Carlos Guido Spano, dont l'histoire personnelle est toujours mise en relation avec l'histoire du pays, en glorifiant ses ancêtres, et, de manière plus générale, les *próceres* ; qu'il s'agisse des mémoires de Lucio V. Mansilla, qui assigne à son récit la conservation d'une tradition nationale en confondant la tradition avec ses propres expériences pour s'octroyer un mérite spécial (le narrateur défendant le récit autobiographique dépassant la personne physique, étant pris dans une histoire collective qui le dépasse) ; qu'il s'agisse de la génération des années 1880 (Cané, Wilde, Mitre et Vedia), on peut dire, avec Prieto, que la littérature, jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle est le strict reflet de la vie, et que, dans ce contexte, l'autobiographie est un document historique, presque un document didactique pris entre l'Histoire et la fiction. Les histoires individuelles reçoivent leur signification de l'histoire du pays, de ses convulsions politiques.

A partir du début du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature autobiographique va se dégager de l'Histoire pour se concentrer sur l'histoire particulière des êtres, et être déconnectée de son contexte historique de production. C'est dans ce mouvement général de fictionnalisation de l'expérience intérieure que s'inscrit *Cuadernos de infancia*, à savoir l'accent mis sur l'histoire d'une personnalité singulière, détachée de son contexte historique,

---

<sup>1</sup> Oscar BIETTI, « *Cuadernos de infancia*, por Norah Lange », *Nosotros*, Buenos Aires, Año II, n° 18, septembre 1937, p. 326.

<sup>2</sup> Adolfo PRIETO, *La literatura autobiográfica argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 2003, p. 23. Nous traduisons.

au rebours des autobiographies des grands hommes du XIX<sup>e</sup> siècle. La rupture avec la norme est ici non plus seulement sociologique, historique, mais aussi esthétique, comme nous allons le voir dans les pages qui suivent.

Si *Cuadernos de infancia* rompt avec la norme de l'autobiographie masculine du XIX<sup>e</sup> siècle, elle rompt également avec un autre type d'autobiographie, féminine cette fois-ci, qui mettait en scène un monde où rien n'était remis en question. En effet, cette autobiographie rompt avec l'autobiographie féminine, et, de manière générale, la littérature écrite par des femmes jusqu'à cette période. En effet, au XIX<sup>e</sup> siècle, l'écrivaine argentine (et ce n'est certes pas un phénomène limité à l'Argentine) commence sa carrière en respectant les normes imposées par sa condition, au niveau historique et social : sa condition historique et sociale se retrouve, de manière parallèle, dans sa littérature.

La femme était jusqu'à présent cantonnée dans les *tertulias* littéraires du XIX<sup>e</sup>, et la réception critique de ses textes littéraires allait de pair avec son indépendance, ou plutôt sa fausse indépendance littéraire ; la littérature écrite par des femmes imitait les modèles masculins et respectait les stéréotypes en usage à l'époque, stéréotypes que Bietti attribue faussement, ou ingénument, à *Cuadernos de infancia*. Qu'il s'agisse par exemple de Mariquita Sanchez, ou Juana Manuela Gorriti, celles-ci ont écrit des textes autobiographiques, des mémoires, qui consistaient à raconter leur propre expérience, mais sans la dépasser, en restant dans le cadre que le pouvoir patriarcal leur imposait. Le développement de l'éducation de la femme allait de pair avec son insertion dans le monde du journalisme, par la création de nombreux journaux, le verbe n'était plus l'apanage d'un groupe masculin patriarcal. De ce fait, l'émergence de la figure de Norah Lange doit beaucoup au travail des pionnières du siècle passé, travail en regard duquel elle se pose en rupture, n'assumant plus, à partir de *Cuadernos de infancia*, la position traditionnelle de la femme soumise, obéissant à un ordre patriarcal.

Un détour par une autobiographie d'enfance publiée un an après *Cuadernos de infancia* est à cet égard révélateur : *Viaje alrededor de mi infancia*, de Delfina Bunge de Gálvez. Il s'agit d'une des premières autobiographies d'enfance, dans le plein sens du terme : son auteure raconte les années d'enfance et les premières années innocentes de l'adolescente en se focalisant sur ses frères, ses maîtres et ses compagnes d'école. Il s'agit d'un texte à bien des égards conventionnel, qui ne rompt avec aucune norme préétablie. Dans un chapitre intitulé « El retrato », le portrait, la narratrice raconte une séance de photos lors de sa première communion, sans que rien dans le texte ne vienne perturber l'ordre d'une famille traditionnelle.

Nous avons vu brièvement plus haut comment la littérature autobiographique du XIX<sup>e</sup> siècle s'éloignait assez peu de son référent : c'est la même chose dans ce portrait, qui apparaît à bien des égards conventionnel, et où il y a peu de place pour l'invention personnelle. Le récit qu'il en est fait est fidèle à la vie et se rapproche de la photographie : son autobiographie ne remet rien en question, notamment parce qu'elle souligne dans cette scène du portrait qu'il s'agit d'un « retrato oficial », un portrait officiel, où tout est bien disposé, et où ne figurent que les éléments que, au sens strict, la narratrice a pu se remémorer, alors qu'il y a une part importante d'invention dans le portrait que peut faire d'elle la narratrice de *Cuadernos de infancia*. Bunge se limite aux faits purs, alors que, par exemple, dans le chapitre 25 de *Cuadernos de infancia*, il existe une dimension littéraire de récréation, totalement absente du portrait de Bunge. En effet, dans ce chapitre, le récit du portrait fait par un photographe de la première communion de la petite fille passe par le présent plus que par le passé, ce qui prouve que ce qui compte le plus pour Lange, c'est le présent de l'énonciation et non le passé du souvenir (de l'énoncé) et son récit fidèle. A cet égard, ce qui préoccupe le plus la petite fille, c'est une petite caisse qui contient un lapin blanc qui agonise ; le photographe s'interrompt régulièrement pour surveiller ce lapin, ce qui cause un grand trouble chez la narratrice :

Mientras acariciaba el conejo comencé a tener miedo y decidí acercarme a Susana para preguntarle si ella no advertía ese parecido [con Georgina] pero, en ese instante, el fotógrafo recubrió la caja y se despidió de nosotras como si quisiera hallarse a solas con esa agonía sin una queja, en que todo parecía tan agradable y tan decente. Durante toda la tarde procuré no pensar en lo sucedido, pero cuando las hermanas se quitaron sus

trajes blancos, me convencí de que no conseguiré a alivio hasta que no lo dijera en voz alta<sup>3</sup>.

Le récit de la peur qu'inspire le lapin à la narratrice est plus important que le portrait en soi-même, il s'agit ici non pas d'un portrait formel, mais d'un portrait dans lequel le réel est remis en cause, et est questionné. Ce qui compte le plus ici ce n'est pas, à l'instar de D. Bunge, le récit de la photographie officielle, mais le récit d'une crise : ce qui compte, ce n'est pas le portrait en tant que tel, c'est la narration du portrait, comme on le voit dans la dernière phrase, emblématique de toute l'œuvre. Le plus important n'est pas le souvenir traumatique mais sa verbalisation. Le monde de Norah Lange, à l'instar de cette scène de portrait est un monde en crise, dont la résolution passe par la parole : face à un énoncé en crise correspond une énonciation qui permet de résoudre le conflit : c'est la verbalisation qui permet d'apaiser la peur de la narratrice. En ce sens, sur le strict point de vue des énoncés (on pourrait généraliser cette remarque à l'ensemble du texte), *Cuadernos de infancia* est une manière de détourner la norme littéraire de l'époque, celle de l'autobiographie féminine classique, incarnée par D. Bunge.

Une autre forme de rupture, essentielle, concerne l'action et l'image des personnages eux-mêmes, dans la diégèse. Une rupture des plus efficaces pour les codes littéraires de l'espace de l'énoncé se situe lorsque la petite sœur de la narratrice, Marta, prend des bains de lune, lors de la pleine lune. Le lecteur n'en a l'explication qu'à la fin du chapitre :

Un día que buscaba un libro en el dormitorio de Marta, descubrí, entre sus cosas, un método para adquirir belleza. Algunas hojas dobladas señalaban una receta que consistía en salir, desnuda, en una noche de luna llena. Bastaba hallarse algunos minutos en contacto completo con su luz fría, para lograr una seducción irresistible. Era evidente que, al sumergirse tres veces consecutivas en ese baño de luna, ella esperaba intensificar su efecto<sup>4</sup>.

Cette image que la narratrice nous donne du corps nu de sa sœur ouvre la possibilité, de fait, d'inclure des images de femme - ou plutôt de petite fille - nue dans une autobiographie d'enfance, et de rompre avec les canons de l'époque, qui associaient la femme et l'épouse d'un côté, la mère, l'amie voire la prostituée de l'autre. Norah Lange mêle ces deux canons et ouvre son récit, de ce fait, à une modernité qu'aucun récit d'enfance n'avait tenté jusqu'à présent. Il s'agit ici, dans ce chapitre, de rompre avec le canon d'une femme soumise, dévouée, cantonnée à des stéréotypes, comme celui de la mère jouant du piano ou dans son 'cuarto de costura', dans le récit. Norah Lange inscrit de ce fait son récit dans la modernité, en rompant les codes préétablis, en les subvertissant et en érotisant le corps de la femme, voire de la petite fille, en construisant un corps de femme autonome. Ce droit à l'érotisme qui se joue la nuit, sous la lumière de la lune, revient de ce fait à transgresser un interdit et se joue donc en cachette, caché aux yeux étrangers et seul visible par la narratrice<sup>5</sup>. Il y a là, dans cette érotisation du corps de la femme, une réelle avancée, une rupture des normes traditionnelles féminines, en faisant du corps de la femme, voire de la fillette, un objet littéraire.

Une autre manière de rompre la norme de l'autobiographie canonique du XIX<sup>e</sup> siècle, dans laquelle seule comptait l'Histoire, où la narration des événements personnels était invariablement liée à un passé historique pesant, est précisément le rapport à l'Histoire qu'entretient *Cuadernos de infancia*. En effet, dans ce texte, l'Histoire est assez peu présente. Comme l'a souligné Francine Masiello<sup>6</sup>, la seule allusion au temps historique se trouve au chapitre 54 dans lequel est mentionnée une allusion à la Première Guerre Mondiale :

---

<sup>3</sup> Norah LANGE, *Obras completas*, Rosario (Argentine), Beatriz Viterbo, 2005, pp. 428-429.

<sup>4</sup> Ibidem., p. 512.

<sup>5</sup> Cf. Liliana María NAVEIRA, *Jean Rhys y Norah Lange. La escritura del exilio como fantasma del desarraigo*, Buenos Aires, Ed. Martín, 2004, col. La Pecera, p. 172 et *passim*.

<sup>6</sup> Francine MASIELLO, *Entre civilización y barbarie. Mujeres, Nación, y cultura literaria en la Argentina moderna*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997, p. 198.

Durante los pocos meses que permanecemos en Mendoza después de la muerte de mi padre, los episodios de la guerra del 14 poseyeron, para nosotros, la inconsistencia de una realidad lejana, y al instalarnos en Buenos Aires, vivimos tan apartadas de cuanto acontecía en el mundo que hasta llegamos a olvidarnos de su existencia<sup>7</sup>.

De la sorte, nous pouvons dire que le temps de l'Histoire est moins important que celui du récit, dans la mesure où le temps strictement référentiel compte pour quantité négligeable, voire inconsistante. Ce qui compte le plus, c'est la peur de la guerre qui vient mettre en péril le fragile équilibre familial : le temps familial, le temps de la vie, celui de l'existence personnelle (aïon) est plus important que le temps historique (kronos), ce qui ne fait pas pencher le récit vers une autobiographie canonique, mais plutôt comme un récit de vie désincarné, et qui lui donne sa dimension proprement esthétique et littéraire. Comme le souligne Sylvia Molloy :

*Cuadernos* no contiene fechas y como para agravar aún más esta carencia de hitos temporales, tampoco menciona sucesos ocurridos fuera del estrecho círculo familiar que permitirían insertar el texto en un contexto histórico; [un movimiento que] aumenta el efecto de desconexión que opera en todo el texto<sup>8</sup>.

En effet, pour Norah Lange dans *Cuadernos de infancia*, rapport au temps, c'est le rapport à l'écriture : plus que le temps vécu de l'énoncé, ce qui compte, c'est le temps de l'énonciation et de l'écriture. De la même manière que le roman proustien met en scène un narrateur qui devient écrivain, *Cuadernos de infancia* 'affranchit de la norme patriarcale de l'autobiographie du XIX<sup>e</sup> siècle en mettant en scène une petite fille, la narratrice, déguisée en homme à la fin du roman et qui tient des discours de toute sorte, lancés au vent. En d'autres termes, elle fait abstraction du temps pour crier à son entourage, ceci pouvant être lu comme une métaphore de l'écriture : écrire pour ne pas oublier, ou pour ne pas s'oublier semble être le thème de cette autobiographie.

Il en va de même avec le traitement de l'espace dans *Cuadernos de infancia*. A cet égard, le texte est constitué en deux blocs, deux espaces principaux. Le premier, celui de Mendoza vers laquelle la narratrice va vivre avec sa famille (abstraction faite de l'espace transitoire de l'hôtel par lequel s'ouvre le récit) et celui de la rue Tronador, après le décès du père (s'ajoute à cela l'espace de la Norvège, dont sont originaires la narratrice et l'auteure, et l'espace du globe terrestre, dans le bureau du père). Exception faite de ces allusions, on peut dire à cet égard que l'espace référentiel est peu présent dans *Cuadernos de infancia*. Ce qui compte le plus dans ce texte, à rebours des autobiographies du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est, non pas l'espace référentiel ou l'espace interne de l'œuvre, mais l'espace littéraire à proprement parler, l'espace littéraire tel que le concevait Genette dans *Figures II* :

La bibliothèque : voilà bien le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature. La littérature tout entière présentée, je veux dire rendue présente, totalement contemporaine d'elle-même, parcourable, réversible, vertigineuse, secrètement infinie. On peut en dire ce que Proust, dans son *Contre Sainte-Beuve*, écrivait du château de Germantes : « le temps y a pris la forme de l'espace<sup>9</sup> ». ».

A cet égard, l'espace proprement dit, non plus l'espace référentiel, mais celui du livre, doit mériter toute l'attention du lecteur. Au chapitre 11, la narratrice raconte qu'elle découpe des mots dans le journal et dit qu'elle prête plus attention aux mots eux-mêmes, au signifiant qu'au signifié : « las recortaba,

<sup>7</sup> Norah LANGE, *op. cit.*, p. 490-491. Nous soulignons.

<sup>8</sup> Sylvia MOLLOY, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México, El colegio de México - Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 171-172.

<sup>9</sup> Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 48.

únicamente, para buscar en ellas esa resonancia, un poco difícil, de las palabras menos usuales<sup>10</sup> ». La fragmentation est la caractéristique principale de cet espace littéraire, aux antipodes des grands récits comme *Recuerdos de provincia*, de Sarmiento. La fragmentation est liée aux avant-gardes comme l'ultraïsme ou le surréalisme et est la caractéristique principale de cet espace littéraire de Norah Lange, rompant ainsi la norme en vigueur, puisque la narratrice parle de « satisfacción estética ». L'esthétique du collage est à la base de *Cuadernos de infancia*.

Un autre fragment intéressant dans le texte est le fragment 20, dans lequel la narratrice dit qu'elle récupère des morceaux de terre plate et écrit sur eux, ce que l'on peut lire comme une métaphore de tout le livre. Ce qui compte ici ce n'est donc pas l'espace physique, celui des morceaux de terre, mais l'espace énonciatif auquel il est associé. Il y a là une thématisation de la forme, ce que les autobiographies du XIX<sup>e</sup> ne prenaient bien sûr pas en ligne de mire. Ce chapitre 20 peut ainsi être lu comme une métaphore des *Cuadernos* et désigne l'autobiographie elle-même :

Cuando pienso en la casa de Mendoza, más que los árboles, más que el paisaje, vienen a mi encuentro esos pedazos de tierra colocados sobre el camino, como grandes hojas inmóviles que el viento no consigue arrastrar, y que el recuerdo los apila, otra vez, al lado de algún banco, detrás de un árbol, para que su dureza no perjudique la caligrafía más desgarrada y dulce<sup>11</sup>.

En ce sens, *Cuadernos de infancia* thématise la forme littéraire dans laquelle elle s'écrit et s'inscrit en faux contre les récits autobiographiques du XIX<sup>e</sup> siècle : alors que ceux-ci mettaient l'Histoire en scène pour mieux la figer, *Cuadernos de infancia* s'inscrit dans la modernité en rompant la norme en vigueur, annonçant à mon sens cette remarque de Barthes :

La fonction du récit n'est pas de « représenter », elle est de constituer un spectacle qui nous reste encore très énigmatique, mais qui ne saurait être d'ordre mimétique [...]. « Ce qui se passe » dans le récit n'est, du point de vue référentiel (réel), à la lettre : rien, « ce qui arrive », c'est le langage tout seul, l'aventure du langage, dont la venue ne cesse jamais d'être fêtée<sup>12</sup>.

L'espace de la littérature et de l'écriture et l'espace des *Cuadernos* sont, de ce fait, plus important que l'espace référentiel, celui de Mendoza puis de Buenos Aires, à la rue Tronador. *Cuadernos de infancia* replace, de ce fait, le support au cœur du texte, à savoir la page d'écriture.

La rupture de la norme canonique de l'autobiographie du XIX<sup>e</sup> n'est pas seulement visible dans la diégèse, le traitement de l'espace ou du temps, elle l'est aussi dans la manière de raconter le récit, à savoir le traitement de l'énonciation et de la focalisation dans *Cuadernos de infancia*.

A priori, *Cuadernos de infancia* est un récit homodiégétique consacré à la famille de la narratrice : elle parle très peu d'elle-même ; le récit tend ainsi à devenir plutôt autodiégétique à mesure que l'enfant grandit : la narratrice sélectionne et commente les épisodes biographiques en fonction de leurs retentissements dans sa propre vie.

Il est à noter que la narratrice de *Cuadernos de infancia* n'est pas le personnage principal : c'est sa famille et pas elle le centre de l'histoire, sauf sur la fin : elle parle d'abord des autres, et ensuite d'elle-même. Il s'agit de comprendre l'autre, et surtout, de se comprendre à son contact.

Le récit est focalisé sur les perceptions de la narratrice, qui raconte les événements selon son point de vue, ou plutôt le point de vue qui était le sien lorsqu'elle a vécu les événements. Il s'agit donc d'une focalisation

---

<sup>10</sup> Norah LANGE, *op. cit.*, p. 397.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 416.

<sup>12</sup> Roland BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits, Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, tome 2, p. 864-865.

interne sur la petite fille qui raconte les événements dont elle a été le témoin.

Néanmoins, pour le sujet qui nous occupe, on note plusieurs infractions à la norme établie dès le début par la narratrice, à savoir la focalisation interne : cette norme là est bouleversée à plusieurs moments du récit. L'exemple qui vient à l'esprit est de même nature que la narration de la mort de Bergotte, dans *A la recherche du temps perdu*. Alors que le code de narration est celui de la focalisation interne sur le narrateur de la *Recherche*, Marcel raconte les dernières pensées de Bergotte lorsque celui-ci meurt devant la vue de Delft. En toute logique narratologique, cette narration est impossible puisque seul Bergotte a pu la vivre : le narrateur franchit ici un pas dans la rupture de la focalisation.

Il en va de même dans *Cuadernos de infancia*, qui n'est pas totalement focalisé sur le récit des pensées de la petite fille, ce qui fait tendre cette autobiographie vers la fiction. A savoir : la narratrice raconte parfois des événements qui se trouvent en dehors de ses connaissances : les possibilités de perception de la narratrice ne sont pas réduites à son seul champ de perception et l'on se trouve de ce fait en focalisation zéro. Un des nombreux exemples de cette infraction au code de focalisation se situe au chapitre 38, lors que la narratrice raconte les pleurs de sa mère lorsque celle-ci fait ses adieux à l'institutrice, Miss Whiteside. La scène a lieu dans le cabinet de couture de la mère et la narratrice dit : *A los ocho días cerró sus valijas. La madre se despidió en su cuarto porque era la hora de dar el pecho a Esthercita, y al dirigirnos a la terraza, algunas lágrimas rodaron, lentamente, sobre su pecho desnudo*<sup>13</sup> ».

La petite fille n'a pas vu ces larmes et, quand bien même cela serait possible, il est très improbable que la mère en ait fait le récit à sa fille : ces larmes sont soit le produit de son imagination, soit une indication pour la focalisation zéro, à savoir une rupture dans la norme de la focalisation interne qui gouverne le texte.

Un exemple peut-être plus probant est celui de la mort du jeune homme au cerf-volant, au chapitre 66 :

Una tarde—ya de nuevo en la cama—, construyó un enorme barrilete verde. Después de pegar una cantidad de papeles hexagonales con un engrudo espeso, se echó súbitamente, hacia atrás, cerró los ojos y dijo que se ahogaba porque las ventanas eran demasiado estrechas. Cuando apartaron el barrilete que abarcaba casi todo el lecho, ya había muerto<sup>14</sup>.

Le récit en tant que tel par la narratrice adulte est impossible, puisqu'il n'est pas fait état de témoins qui auraient pu attester des dernières phrases du garçon au cerf-volant : la focalisation ici n'est donc plus interne mais zéro, nous ne sommes plus dans l'autobiographie mais dans l'autofiction. La 'transgression' de la focalisation est donc mue ici par l'impossibilité du souvenir. Un narrateur autodiégétique ou homodiégétique, dans un contrat d'autobiographie (pour reprendre les théories de Lejeune), n'est pas tenu de produire des preuves, puisque nous sommes dans un contrat de vraisemblance. Dès lors que le personnage-narrateur raconte une histoire à laquelle il n'a pu assister, il devient suspect, en sortant du code de focalisation interne qui caractérise l'autobiographie, il passe donc du récit factuel au récit fictionnel. *Cuadernos de infancia*, on le voit par cet exemple, comporte des infractions au code de focalisation, une transgression de la norme initialement posée, ce qui en fait, résolument, un texte autofictionnel, lui ajoute une dimension proprement littéraire et non simplement autobiographique<sup>15</sup> : l'autofiction est en effet le meilleur

---

<sup>13</sup> Norah LANGE, *op. cit.*, p. 456.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 515-516. Voir à ce sujet : Inka Marter, *Recuerdo y voz. La narrativa de Norah Lange en sus contextos*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrads an der Philosophischen, Fakultät der Universität zu Köln, 2010, p. 52.

<sup>15</sup> Il est à cet égard troublant que la seule biographie établie sur Norah Lange reprenne, sans les citer, des phrases de *Cuadernos de infancia* en leur donnant une valeur factuelle, et sans même s'interroger sur leur statut potentiellement fictionnel et littéraire. Il existe certes des bribes d'autobiographie dans ce livre, mais le lire comme un strict récit factuel relève à mon avis du contre-sens. Cf. María Esther DE MIGUEL, *Norah Lange: Una biografía*, Buenos Aires, Planeta, 1991.

moyen pour l'autobiographie d'atteindre le statut de littérature. Comme le souligne Marie Darrieusecq : « L'aspect indécidable de l'autofiction cesse dès qu'un événement factuellement invraisemblable intervient dans le récit : elle se transforme alors en roman à la première personne<sup>16</sup> », ce qui est le cas avec les infractions au code de la focalisation, comme dans l'épisode du garçon au cerf-volant. Toute autobiographie est reconstruction a posteriori, donc fiction de soi : « Une autobiographie est encore plus truquée qu'un roman »<sup>17</sup> .

Pour conclure, on peut se demander dans quelle mesure *Cuadernos de infancia* , dans sa diégèse, dans le traitement du temps, de l'espace et de l'énonciation, une rupture constante avec la norme en vigueur au XIX<sup>e</sup> siècle et au début XX<sup>e</sup>. Le travail sur la norme et la volonté de rompre les différents codes établis n'est certes pas propre à *Cuadernos de infancia* : on peut se demander avec Barthes dans quelle mesure la rupture avec la norme est l'essence même de la littérature, la définition même du fait littéraire : « La langue est fasciste. (...) . Il ne reste qu' à tricher avec la langue, qu' à tricher la langue. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d' entendre la langue hors-pouvoir, dans la splendeur d' une révolution permanente du langage, je l' appelle pour ma part : *littérature* »<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> Marie DARRIEUSECQ, « L' autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, septembre 1996, p. 378.

<sup>17</sup> Serge DOUBROVSKY, *Le livre brisé*, Paris, Grasset, 1989, p. 150.

<sup>18</sup> Roland BARTHES, « Leçon », *op. cit.*, tome V, p. 433.