



HAL
open science

Distanciation et contemporanéité dans "Historia del llanto. Un testimonio" d'Alan Pauls

Carla Fernandes

► **To cite this version:**

Carla Fernandes. Distanciation et contemporanéité dans "Historia del llanto. Un testimonio" d'Alan Pauls. Presses Universitaires de Bordeaux. Echos d'Alan Pauls, , 2018, MPI/Littéralité, 979-10-300-0263-8. hal-04408185

HAL Id: hal-04408185

<https://hal.science/hal-04408185v1>

Submitted on 21 Jan 2024

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.

Texte publié dans l'ouvrage *Echos d'Alan Pauls* sous la direction de Raphaël Estève, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2018, p. 157-173.

Distanciation et contemporanéité dans

Historia del llanto. Un testimonio d'Alan Pauls

Carla Fernandes, AMERIBER

Historia del llanto. Un testimonio (2007) happe le lecteur et la lecture, pour bref que soit le roman, en révèle toute la complexité. Celle-ci tient à la fois à l'époque évoquée, celle que les années 60-70 englobent dans leur constellation temporelle, et au style intense de Pauls. L'analyse se centre ici sur la première pièce de la trilogie constituée par un second opus, *Historia del pelo* (2010) et un troisième, *Historia del dinero* (2013) qui sont rythmiquement publiés à trois ans d'intervalle¹. Dès sa sortie en 2007, *Historia del llanto. Un testimonio* a fait l'objet de compte rendus divers et de déclarations de son auteur. Alan Pauls, à son tour, ne semble pas indifférent à ce qui a pu surprendre les lecteurs de son roman fleuve *El pasado* (2003) : l'absence du contexte historique et politique dans lequel se déroule l'histoire de Rimini et Sofia. Plus qu'un paradoxe, cette absence est un véritable tour de force narratif, qui fait éclore le récit de la seule intériorité des personnages. Dans *Historia del llanto. Un testimonio*, l'intime est présent par le biais du protagoniste doté d'une sensibilité extrême et les années 60-70 sont aussi présentes que mises à distance. Nous centrerons notre analyse sur ces procédés de distanciation, favorisés par l'articulation de l'intime et du politique, et qui mettent en jeu la notion de contemporanéité.

¹ Cf. Silvina Frieria, "Alan Pauls analiza *Historia del llanto*, su nueva novela. Me interesa el llanto como logotipo de la sensibilidad", *Página 12* [En ligne], 2007, [Page consultée le 13/01/2017], disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8673-2007-12-18.html>

Cf. Jorgelina Núñez, "Se busca un lector incómodo", *Revista Clarín* [En ligne], 2010, [Page consultée le 13/01/2017], Disponible sur : <http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/17/-02182313.htm>

Sujet générationnel et témoignage segmenté

La force motrice des mots du titre *Historia del llanto*, titre auquel Alan Pauls dit avoir pensé après avoir vu le film de David Cronenberg, *A history of violence* (2005), est accrue par leur association avec celui du sous-titre générique, *Un testimonio*. Les points communs entre histoire, Histoire et témoignage n'oblitérent pas un contrat de lecture et des horizons d'attente différents. Le protagoniste, tour à tour mais non linéairement, enfant, adolescent, jeune adulte n'est pas identifié et le récit d'apprentissage sentimental et politique dont il est le sujet acquiert ainsi une valeur générationnelle. On suit le protagoniste enfant à différents âges, évoqués de façon floue et imprécise² : 4 ans, (p. 7), 5 ou 6 ans (p. 22), 6 ou 7ans (p. 35), 13 ans en 1973 au moment de la chute d'Allende (p. 84), il avait cessé de pleurer 7 ans auparavant donc à l'âge de 6 ans (p. 87), 14 ans (p. 115-116). Ce décompte des âges du personnage permet aussi de comprendre que le récit englobe une partie des années 60. Claudia Gilman, entre autres chercheurs qui réfléchissent dernièrement sur cette époque, s'interroge sur la pertinence de séparer les années 60 et 70, dans la mesure où elles constituent un cycle très court, caractérisé par des ruptures et des changements radicaux et violents, un passé très immédiat déterminé par la convergence multiple de «coyunturas políticas, expectativas sociales, mandatos intelectuales, programas estéticos³». Cette convergence d'éléments présents en filigrane dans *Historia del llanto. Un testimonio*, selon un mécanisme de distanciation, fait basculer le récit de l'histoire des idées vers une forme d'histoire de la sensibilité.

On suit ainsi le protagoniste, doté d'une sensibilité exacerbée pour la douleur et les larmes qui l'accompagnent, selon les détours du témoignage fragmenté d'une troisième personne. Le récit est pluri-sensoriel, construit comme une synesthésie en grand format, qui fait apparaître, les uns après les autres, les différents sens de la perception. Ils sont ici cités dans l'ordre de leur première apparition. La vue, tout d'abord, dans l'intérêt pour les aventures de Superman, super héros, dont il retient la souffrance et se sent proche. Le toucher, ensuite, qui est associé au rituel de plonger au fond de la piscine, où il se rend le week-end avec son père (p. 14-15). Ses doigts écorchés, trace physique de sa sensibilité, sont une constante au long du roman. Vue et toucher sont analogiquement reliés, de même qu'ils

² «Tiene cuatro años o eso le han dicho», *Historia del llanto – Un testimonio*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 7.

³ Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, p. 36.

relient entre elles deux pratiques rituelles de l'enfance : «Ese mismo ardor, ese mismo adelgazamiento de la membrana que debería separar el interior del exterior, es lo que siente cuando Superman, en las páginas de la revista recién comprada, va sucumbiendo al resplandor criminal de las piedras malas. [...] El daño no es instantáneo. Tiene su lentitud. Lo que él reconoce como ardor en la serie de la piel y la pileta no es sino el modo en que resuena en él la agonía del hombre de acero a lo largo de los cuadritos que la despliegan⁴». L'analogie insiste sur la douleur, source d'identification de l'enfant avec le super héros. Puis, l'ouïe⁵ fait l'objet d'un passage humoristique consacré à un gag de «envenenamiento auricular⁶» avant de renvoyer à la capacité d'écoute et de compassion de l'enfant : «Pero ¿él qué es: la boca o el oído? ¿Los labios que susurran las palabras de muerte o la cavidad que las recibe? Ya a los cinco, seis años, él es el confidente. A diferencia de los músicos prodigio, que tienen oído absoluto, él es un oído absoluto⁷». Cette séquence relie l'ouïe et la capacité d'écoute, à l'émotion et aux larmes plus particulièrement associées à la présence du père. L'odorat, enfin, est en lien avec la perception visuelle ambiguë du voisin militaire-*Comandante Silvia*, qui touche les doigts écorchés de l'enfant. La description visuelle et olfactive du voisin militaire est précédée de longs et importants passages consacrés à l'uniforme et à l'omniprésence des militaires dans le quotidien⁸. Lors d'une sortie exceptionnelle au parc que la mère propose à l'enfant, le militaire prend l'ascenseur en même temps qu'eux : «Es el vecino, el vecino militar. Se disculpa y entra y con él, envolviéndolo, entra una nube helada de perfume, una de esas fragancias baratas (...)»⁹. La sensation désagréable est renforcée par l'aspect incongru que donne à l'uniforme sa doublure décousue (p. 77) et la nausée va se matérialiser par les vomissements de l'enfant.

Cette pluri-sensorialité tisse entre eux les différents micro-récits, caractérise la perception des événements et en produit une représentation hallucinée. Face à la complexité de la décennie qu'il met en récit, Alan Pauls explique que les larmes, les cheveux et l'argent autour desquels se construit la trilogie «son tres elementos con una resonancia personal y que corresponden al imaginario de esos años. (...) esos fósiles podían reconstruir alucinatoriamente la época: el llanto es la sensibilidad –la primera novela es una especie de

⁴ *Historia del llanto. Un testimonio, op. cit.*, p. 15.

⁵ *Historia del llanto. Un testimonio, op. cit.*, p. 22-23.

⁶ *Ibid.*, p. 21-22.

⁷ *Historia del llanto. Un testimonio, op. cit.*, p. 22.

⁸ A partir de p. 66.

⁹ *Ibid.*, p. 75.

educación sensible-¹⁰». Dans les entretiens cités en note, le romancier n'a de cesse de rappeler la difficulté à représenter une époque, théâtre de clivages et de conflits, qui ont précédé l'instauration de la dictature militaire¹¹. Ces faits historiques dramatiques créent une responsabilité supplémentaire quant à la façon d'orienter esthétiquement et politiquement le récit. Alan Pauls fait alors le choix d'une mise à distance¹² de l'époque, réalisée depuis la sensibilité, qui constitue à la fois un prisme pour la représentation et un seuil depuis lequel revenir aux événements depuis la perspective émotionnelle et imaginaire qui l'a aussi construite.

La narration n'est que partiellement conforme au système habituel du témoignage, cette fois hétérodiégétique. C'est sous forme elliptique, fragmentaire, partielle que le témoignage, dont le narrateur est le dépositaire, est intégré à l'histoire. Alan Pauls déclare :

Ante el derrumbe de sus creencias más profundas, el protagonista revisa y cuestiona su educación ideológica-sentimental. Historia del llanto es un testimonio indirecto en dos sentidos. "No es el testificante el que habla ante el lector, sino que su testimonio ha sido transcrito o referido por otro, y el que da el testimonio no estuvo verdaderamente allí donde tendría que haber estado para que su relato sea de primera mano", explica Pauls en la entrevista con Página/12. Ese otro que refiere la historia sugiere mucho más de lo que cuenta; procesa por el tamiz de su perspectiva lo relevante o irrelevante, omite "fragmentos" –que en el texto se plasma bajo la forma de corchetes con puntos suspensivos– de lo que ese chico-adolescente-joven testimonia¹³.

Le témoignage segmenté participe de la construction du parcours individuel, familial et générationnel mais aussi de la mise à distance critique de cette époque. Sur le plan temporel, il permet de créer un système d'oscillation entre le récit simultané et le récit rétrospectif dans une pratique de la discordance, qui éclaire les mues du personnage. Selon Philippe Lejeune,

¹⁰ «el pelo es la imagen, la manera de señalar la identidad, y el dinero es la economía.», Jorgelina Núñez, «Se busca un lector incómodo», *Revista Clarín* [En ligne], 2010, [Page consultée le 13/01/2017], Disponible sur : http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/04/17/_02182313.htm

¹¹ A partir du milieu du roman, et par le biais métonymique de l'uniforme, la présence militaire est extrêmement importante.

¹² «Los 70 son el paradigma absoluto de lo real como combustible, es lo que quema y aniquila. La prédica en favor de la distancia que hay en *Historia del llanto* y esa estrategia de posposición en relación con la frase tienen que ver con la experiencia de los 70. Dicho esto, debo reconocer que hay algo en mi programa como escritor que tiende a producir distancia. De alguna manera la distancia, como la extrañeza y la perplejidad son mis valores estéticos y formales. Soy una especie de brechtiano militante porque sigo pensando que producir distancia es producir pensamiento, posición, inspiración, es promover una cierta invención en el otro.», Silvina Frieri, «Alan Pauls analiza *Historia del llanto*, su nueva novela. Me interesa el llanto como logotipo de la sensibilidad», *Página 12* [En ligne], 2007, [Page consultée le 13/01/2017], disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8673-2007-12-18.html>

¹³ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8673-2007-12-18.html> [Page consultée le 13/01/2017].

« Les figures de la 3^{ème} personne fournissent une gamme de solutions où c'est la distanciation qui est mise en avant, mais toujours pour exprimer une articulation (une tension) entre l'identité et la différence¹⁴ ». Par ce biais, *Historia del llanto. Un testimonio* tient du récit ironique de l'enfance, du roman familial et national et allie histoire de l'émotion, histoire politique et le récit littéraire qui les tisse.

***Représentation médiatisée : de l'intime au politique**

À chaque époque sa sensibilité et si cette problématique est centrale dans les choix narratifs et stylistiques de *Historia del llanto. Un testimonio*, c'est dans *Historia del pelo* qu'elle est explicite : «El pelo es su riqueza, su oro, su lingote. El resto quizá sea pura sensibilidad de época, o simple oportunismo. El país cruje. Si queda en él algún lugar para los lacios, no queda sin duda en rubio, color burgués, color cipayo por excelencia. Quedará a lo sumo en morocho, negro azabache, el modelo criollo o de suburbios, que a veces va acompañado de un bigote cepillo y vuelve con todo de la mano del fogón, la peña, la asamblea sindical, la militancia radicalizada¹⁵». Et lorsque, selon cette même logique socio-politique, le protagoniste adopte la coiffure afro, la fonction politique du corps est mise en avant : «A fin de cuentas, no es por ellos que ha renunciado a ser lacio. No son ellos los que explican tanto denuedo. Es la época. Decirlo es fácil, pero ¿hacerlo? Porque ¿qué es la época? ¿A qué se reduce, cuánto dura una época sin mentir o evaporarse si no cristaliza en un nombre propio, un estilo personal, un cuerpo marcado por señas particulares y por huellas?¹⁶»

Dans la question rhétorique résonne la distance d'avec le temps calendaire. Les ouvrages historiques et politiques sur les années 60 et 70 argentines abondent à commencer par ceux sur le Péronisme, sur les mobilisations sociales, la constitution de groupes qui prônent la lutte armée tels que Montoneros et le Partido Revolucionario del Pueblo (PRT) et

¹⁴ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 39. Il analyse le récit d'enfance ironique à partir de l'œuvre de Vallès et dégage l'articulation systématique de quatre éléments parmi lesquels l'emploi du « présent de narration » : « figure qui introduit une perturbation apparente dans la distinction entre histoire et discours et entre antériorité et simultanéité ». Plus loin, il ajoute « la figure du présent de narration consiste en une ellipse momentanée de toute marque de temps. », *ibid.*, p. 14 et p. 16.

¹⁵ *Historia del pelo*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 23.

¹⁶ *Ibid.*, p. 26-27.

son bras armé, Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP) pour ne citer que quelques aspects qui sont transversalement évoqués dans *Historia del llanto. Un testimonio*. La première allusion politique apparaît dans la séquence du *cantautor de protesta* : “No es más que un concierto, pero para él, formado como tantos en la dialéctica de la masa y la célula, la plaza y el sótano, el puñado de hombres y mujeres al que se reduce la audiencia con la que se reencuentra esa noche el cantautor de protesta¹⁷...”. C’est aussi autour de ce personnage que va naître la curiosité du protagoniste quant au militantisme de son père :

le pregunta cómo es que el cantautor en persona lo ha invitado al concierto, por qué, en calidad de qué (...) su padre exhala un largo suspiro y él entiende exactamente lo que hay que entender: que se trata de “una historia larga”, “complicada”, “imposible de resumir”, de la que en los minutos que siguen su padre, sin embargo, con un arte que él nunca dejará de admirar, a tal punto le parece específico, se las arregla para hacer aflorar, en medio de un relato que multiplica los rodeos, las marchas y contramarchas, los puntos suspensivos, una serie de términos inquietantes, “aguantadero”, “línea clandestina de teléfono”, “pasaporte falso”, Ezeiza”, que quedan flotando en él como boyas fosforescentes, vestigios de un incalculable mundo sumergido que él ya no puede sacarse de la cabeza. Si al menos hablara claro [...] Es justamente el carácter vago de su relato, la imprecisión en la que deja que se diluyan las fechas y los hechos, las zonas confusas que no sólo no parece evitar sino que hasta fomenta, es todo eso, que él nunca sabe si atribuir a una memoria despreocupada, que desdeña los pormenores, o simplemente al cálculo, lo que le da que pensar¹⁸.

Alan Pauls n’utilise pas le procédé de la transmission d’une mémoire familiale autour de cette époque troublée. Bien au contraire, le protagoniste enfant, adolescent, jeune adulte va puiser dans un fonds de références communes (BD de Superman, série télévisée de science-fiction) pour reconstruire ce récit générationnel. En effet, la lecture de bandes dessinées de Superman, puis de *La causa peronista*, parmi d’autres organes de la presse de la guérilla¹⁹ montonera ou du Partido Revolucionario del Pueblo-Ejército Revolucionario del Pueblo, comme *Estrella Roja* ou *El combatiente*, la série *Le envahisseurs* et les images télévisées du coup d’État au Chili servent d’intermédiaire à la représentation de l’époque. Cette entremise place le récit dans un rapport exclusivement diégétique avec le réel, faisant naître sa représentation d’autres représentations et d’autres discours tels qu’ils sont perçus et vécus par le protagoniste.

La lecture constitue pour Alan Pauls le lien entre *La vida descalzo* (2006) et *Historia del llanto. Un testimonio* : «*Historia del llanto* para mí empieza con el final de *La vida*

¹⁷ *Historia del llanto, op. cit.*, p. 38.

¹⁸ *Ibid.*, p. 41-42.

¹⁹ *Historia del llanto, op. cit.*, p. 120.

descalzo, que termina con una pequeña escena en la que el niño, de vacaciones, se enferma, no puede ir a la playa, se queda en la casa y descubre la pasión de leer. *Historia del llanto* es la historia de un lector que termina fascinándose con la prensa guerrillera de los años 70, que lee esos textos como si fueran la gran novela de aventuras de la Argentina²⁰. L'articulation de l'intime et du politique passe par l'activité de lecture et fait de celle-ci un substitut de l'action militante, qui fascine le protagoniste enfant et adolescent durant ces années politisées à l'extrême. Les bandes dessinées de Superman, super héros²¹ né dans les États-Unis des années 30, politiquement identifié à des valeurs conservatrices de droite, précèdent la lecture des journaux des groupes armés argentins des années 60-70 parmi lesquels *La causa peronista*. Ils forment un lecteur et, en théorie, un militant progressiste précoce. Ce procédé permet d'ancrer la représentation d'un certain nombre d'événements reconnaissables de l'époque dans la perception de l'enfant-adolescent, lecteur ébloui et exalté, et d'en proposer une version particulière.

De Superman, l'enfant retient les faiblesses non le superpouvoir «la posibilidad de que el hombre de acero muera²²» et il est sensible à sa souffrance. L'identification ne fonctionne pas, la sensibilité est le véritable héroïsme. Superman est du côté du Bien, de la Bonté de valeurs morales positives, qui apparaissent dans le roman sous la forme de concepts écrits avec des majuscules. «Lo Feliz», «Lo Bueno», évoqués dans la séquence initiale consacrée à Superman, sont opposés à «Lo Cerca» :

[...] Descree de la dicha, como por otra parte de cualquier emoción que haga que quien la atraviesa no necesite nada. Por algún motivo se siente cerca del dolor, o desde muy temprano ha sentido la relación profunda que hay entre la cercanía, cualquier sea, y el dolor: todo lo que hay de álgido en el hecho de que entre dos cosas, de golpe, la distancia se acorte, desaparezca en el aire, los intervalos se eliminen. Ahí él brilla, brilla como nadie, ahí el encuentra un lugar. A Lo Feliz y Lo Bueno, él, si pudiera, les opondría esto: Lo Cerca.²³

Il s'agit là d'un concept essentiel à la prise en compte des enjeux de la représentation et de la contemporanéité dans le roman. Dans son essai, Umberto Eco insiste sur le fait que Superman est un héros de bande dessinée avec des traits atemporels de héros mythique mais

²⁰ Silvina Frieria, «Alan Pauls analiza *Historia del llanto*, su nueva novela. Me interesa el llanto como logotipo de la sensibilidad», *Página 12* [En ligne], 2007, [Page consultée le 13/01/2017], disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8673-2007-12-18.html>

²¹ Cf. Umberto Eco, *De superman au surhomme*, Paris, Livre de Poche, 1995, p. 24-40.

²² *Historia del llanto*, op. cit., p. 8-12.

²³ *Ibid.*, p. 20.

en même temps, ses aventures sont insérées dans une situation romanesque qui porte la marque du contemporain²⁴. Comme pour nombre d'autres motifs du roman, Superman va réapparaître sporadiquement associé avec le mécanisme narratif de ses aventures (p. 65) mais surtout avec la répulsion que le port de l'uniforme provoque chez le protagoniste, (p. 65, 69, 115). Il remet ainsi en cause «el costado disfraz, el costado máscara, la promesa o más bien la evidencia de doble vida que encierran, ya sean uniformes de curas, policías, militares, cajeras de supermercados, alumnos de escuela²⁵.» À partir de ce développement, le récit jusqu'à sa fin va prendre en compte la présence militaire dans le quotidien. Par le biais métonymique de son déguisement de Superman, qu'il redécouvre sur des photos prises par le grand-père, est évoquée la façon dont, enfant, il percevait les militaires (p. 69) croisés dans la rue. Leur aspect absolument parfait les rend irréels. Cette irréalité va être la base d'une analogie, inquiétante, avec *Les envahisseurs* :

Alza los ojos, ve lo que pasa (...) Baja los ojos al nivel del triciclo y ve a los militares venir juntos, tan al unísono que su andar parece ensayado. Ejecutan. Están siempre en misión. Hay un factor zombi en la limpieza mecánica de sus gestos, la falta de titubeo, la determinación con que se mueven. (...) ¿Quiénes son? ¿De dónde vienen? Más que de un hogar, con sus livings calefaccionados, sus dormitorios a medio hacer, sus baños todavía empañados por el vapor de una ducha, más que de una oficina, con sus sillones giratorios, sus cortinas de baquelita, sus pisos alfombrados, se los imagina veinte minutos antes y los ve emergiendo de las cápsulas vidriadas en las que han hibernado toda la noche y que se abren de golpe, activadas quién sabe por qué cerebro central, con un chasquido que se prolonga en una exhalación, muy parecido al que años después harán los ómnibus de línea (...)²⁶.

L'omniprésence des militaires est ainsi placée sur le même niveau que l'intrusion des extra-terrestres, à forme humaine, de la série de science-fiction produite aux États-Unis et diffusée dans les années 1967-68. Pas même l'uniforme ne permet de distinguer un militaire d'un civil, ou mieux, des guérilleros qu'ils combattent. Le regard scrutateur de l'enfant détecte aussi les anomalies de l'uniforme et du comportement du voisin militaire-*Comandante Silvia*. Nous reviendrons ultérieurement sur ce personnage autour duquel se construit la moitié du roman.

« Toute image est un récit » affirmait Roland Barthes et Pauls organise plusieurs séquences narratives essentielles autour de photos²⁷ ou d'images de la télévision. C'est le cas

²⁴ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, op. cit., p. 27.

²⁵ *Historia del llanto*, op. cit., p. 65.

²⁶ *Historia del llanto*, op. cit., p. 71-72.

²⁷ Comme celle de la femme exécutée dans un des numéros de *La causa peronista* qui permet au protagoniste de reconnaître le voisin militaire sous les traits de la *Comandante Silvia* (p. 121-123).

pour le 11 septembre 1973. Après la mort de Che Guevara, en octobre 1967 en Bolivie, la chute du président socialiste Salvador Allende, le 11 septembre 1973, constitue pour le Cône sud le tournant sanglant et tragique, qui vient sonner le glas de l'effervescence et des espoirs révolutionnaires des années 60. C'est précisément l'événement que choisit Pauls pour marquer un avant et un après dans la vie émotionnelle du protagoniste, précocement politisé et d'une sensibilité extrême :

El 11 de setiembre de 1973, de visita en casa de un amigo dos años mayor [...] sale del cuarto de su amigo para buscar una ración de budín marmolado que lo pierde y cuando vuelve [...] lo sorprende sentado en el borde de la cama, llorando sin consuelo frente a la pantalla del televisor blanco y negro donde el Palacio de la Moneda de Santiago echa humo por todas las ventanas, cuatro veces bombardeado, a lo largo del día, por escuadrones de aviones y helicópteros de la Fuerza Aérea, mientras la voz compungida de un locutor de noticiero repite el rumor según el cual Allende- el todavía presidente Allende [...] –se habría suicidado, después de resistir en el interior del Palacio con sus colaboradores más cercanos, disparándose en la boca con el fusil AK-47, que alguna vez le regaló Fidel Castro. Lo ve llorar, y antes de que entienda con todas las letras por qué llora, antes de conectar todo lo que sabe de las convicciones políticas de su amigo, muy parecidas a las suyas (...) -antes de conectar todo lo que sabe de su amigo con las imágenes que ve, que evidencian hasta qué punto sus convicciones políticas acaban de sufrir una herida de muerte, siente una ola de envidia que le corta literalmente el aliento. Él también quisiera llorar. Daría todo lo que tiene por llorar, pero no puede. Ahí, parado en el cuarto de su amigo, mientras convoca a las apuradas las tragedias, todas virtuales, en las que confía para recibir la bendición de una congoja instantánea, se da cuenta de que no llorará²⁸.

Dans cette *Historia del llanto* que retrace la fiction, en guise de témoignage des années 60-70, les images télévisées de la chute et de la mort d'Allende marquent pour le jeune protagoniste, la séparation entre la politique et l'émotion, présentées comme indissociables pour la génération progressiste précédente, celle du père, du chanteur engagé²⁹ ou de l'oligarque torturé. Grâce à son affectivité exponentielle, l'enfant a pu faire la fierté de son père et conserver son affection complice dans un jeu antagonique entre la proximité et l'éloignement : «esa capacidad extraordinaria que tiene de llorar ante el menor estímulo, dolor

²⁸ Alan Pauls, *Historia del llanto. Un testimonio*, op. cit., p. 83-84.

²⁹ Cette séquence s'étend dans le roman de la page 36 à 54, puis l'épisode fait l'objet de rappels éparés. Elle a été analysée, en particulier, par Gersende Camenen, « Alan Pauls, L'écriture ou l'arène de l'intime » <http://www.raison-publique.fr/article539.html>. [Page consultée le 13/01/2017].

físico, frustración, tristeza, la desgracia ajena, incluso el espectáculo fortuito que le presentan en la calle mendigos o personas mutiladas, tiene la impresión de que sólo la pone en práctica, incluso de que la posee, así, lisa y llanamente, cuando su padre está cerca. Lejos, en otros contextos [...] hay que infligirle un daño inhumano para arrancarle una lágrima³⁰”. Cette sensibilité peut être lue comme un signe de précocité autant que de mimétisme d’une croissance en phase avec l’environnement adulte. L’arrivée de l’adolescence est marquée par un éloignement, spatial, physique, émotionnel d’avec le père et par la décision de ne plus verser de larmes³¹. Au moment de cet événement politique révélateur de la fin des espoirs révolutionnaires qu’est la chute d’Allende, le capital de sensibilité disponible pour le politique semble avoir été épuisé. Mais en même temps, c’est sur le terrain de l’intime que le protagoniste va agir en décidant de rompre avec sa fiancée chilienne de droite : “La ve llorar incluso cuando no la ve, cuando ella falta a clase sin aviso y alguien [...] le dice que dicen que ya no come ni duerme [...] y que sus padres, pensando en matar dos pájaros de un tiro, ya especulan con volverse a Santiago, donde le Palacio de la Moneda ha dejado de humear y una hiena en uniforme, bigotes y anteojos ahumados manda fusilar gente sentada en el mismo sillón de donde eyectaron a Allende³².” C’est là un exemple paradigmatique d’articulation de l’intime et du politique.

Les larmes du protagoniste coulent, en revanche, lorsqu’il reconnaît sous les traits de la *Comandante Silvia* le voisin militaire, à qui sa mère l’avait confié à plusieurs reprises. L’article de *La causa peronista* rend un vibrant hommage posthume à son action et à son courage : “Lee: infancia en la provincia de Tucumán, madre maestra, padre empleado de correo, visita de Evita y deslumbramiento, Revolución Libertadora y caída de Perón, padres presos, tío en la resistencia, mudanza a Buenos Aires, encuentro con Cooke, la clásica biografía de la que está llamada a vencer o a morir³³”. Il est intéressant de voir que les éléments familiaux et nationaux qui déterminent l’engagement politique de cette militante du PRT-ERP, dont le mot d’ordre est “a vencer o a morir”, sont simplement juxtaposés les uns aux autres. Leur enchaînement justifie l’engagement d’une vie et un destin, qui arrache des larmes au protagoniste : “-y en un momento la luz es tan pobre, las palabras parpadean tanto, que cierra los ojos y sigue leyendo como imagina que leen los ciegos, rozando las frases con las yemas de sus dedos, hasta que un golpecito frío en el dorso de la mano, uno y después

³⁰ *Historia del llanto – Un testimonio*, op. cit., p. 30.

³¹ *Ibid.*, p. 87-91.

³² *Ibid.*, p. 94.

³³ *Ibid.*, p. 122.

otro, y otro, lo obligan a detenerse. Abre los ojos. ¿Llueve? No: llora. Lloro en la ciudad como llueve en su corazón. [...]»³⁴ Plus loin, le récit insiste sur la double révélation : «Descubre al mismo tiempo quién es y que ha muerto»³⁵. À la toute fin de cette séquence, est signifiée la distance qui sépare le protagoniste enfant-adolescent du conflit politique de l'époque, symbolisé par la *comandante Silvia* : «Ya no llora. Siente una congoja seca, áspera, como si una espátula lo raspara por dentro. Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo, no lo será nunca. Haga lo que haga, piense lo que piense, es una condena que lo acompañará siempre»³⁶. Toute responsabilité est ainsi écartée. La fiction établit une nouvelle linéarité temporelle, qui en allant du passé composé, au présent, au futur défie la logique de la succession calendaire pour mieux dire l'antagonisme, l'anachronisme et peut-être l'impossible réconciliation³⁷.

***La contemporanéité**

Il s'avère impossible de séparer l'œuvre critique et théorique d'Alan Pauls de son œuvre fictive. *Historia del llanto. Un testimonio* ne fait pas exception à cette règle. La question de la contemporanéité, présente dans le passage ci-dessous, proche de la fin du roman, l'est aussi à son début dans la place privilégiée qui est accordé à *Lo Cerca*, parmi l'ensemble des concepts énumérés, et encore dans le passage consacré à la duplicité des militaires cachés sous leur uniforme et comparés à des envahisseurs extraterrestres, dont la forme humaine facilite l'intrusion dans la vie quotidienne. L'évocation de leur colère, comme celle des Envahisseurs, lorsqu'ils sont démasqués (cf. p. 72) conduit à une affirmation de la primauté de la fiction sur la réalité : «¿Cuánto tarda en darse cuenta de que en él es al revés, de que ya en ese él que viendo venir a los alienígenas mira a la mujer que lo cuida y mantiene el pie quieto en el pedal, quieto hasta que se le acalambra, primero está la ficción y después la realidad, pálida, lejanísima»³⁸» La citation renvoie à la fonction médiatrice d'autres textes ou d'autres images dans la représentation proposée des années 60-70. Mais elle constitue aussi le

³⁴ *Historias del llanto, op. cit.*, p. 122-123.

³⁵ *Ibid.*, p. 123.

³⁶ *Ibid.*, p. 124.

³⁷ La séquence de l'oligarque torturé pose un certain nombre de problèmes non résolus un demi-siècle après les événements, entre autres, la question de l'impunité, voir p. 58.

³⁸ *Historias del llanto, op. cit.*, p. 73.

début d'une affirmation esthétique et poétique, placé sous l'autorité de Manuel Puig, qui rend parfaitement compte du travail d'écriture de Pauls : ³⁹

El escritor Manuel Puig, que no soportaba que lo real estuviera tan lejos, que llegaba a lo real acelerando, acortando camino por la vía de la ficción, su verdadero y único intermezzo. Él, la ficción, la usa al revés, para mantener lo real a distancia, para interponer algo entre él y lo real, algo de otro orden, algo, si es posible, que sea en sí mismo otro orden. De ahí todo, o casi todo: leer antes incluso de saber leer, dibujar sin saber todavía cómo se maneja el lápiz, escribir ignorando el alfabeto. Todo sea por no estar cerca. (p. 73)

Alan Pauls intitule précisément "Inventar la contemporaneidad" un texte liminaire qui accompagne l'édition critique de *El beso de la mujer araña* publiée dans la collection Archivos⁴⁰. Il évoque «el vértigo de la contemporaneidad» et considère que : «*El beso de la mujer araña* es la gran novela argentina contemporánea sobre la contemporaneidad. (...) La contemporaneidad no es una condición natural o cronológica, sino una ilusión óptica productora de sentido⁴¹». L'idée provient du séminaire de Roland Barthes, dont les notes ont été publiées sous le titre de *Comment vivre ensemble*, et qui reprennent ses cours au Collège de France où il occupe la chaire de Sémiologie littéraire, à partir de janvier 1977. Selon Barthes, le vivre ensemble est un fait spatial mais aussi temporel ; «vivre dans le même temps que » pose le problème de la contemporanéité. De qui suis-je le contemporain ? Le calendrier ne répond pas bien ... On peut devenir contemporain maintenant, affirme-t-il, en donnant l'exemple d'un « jeu chronologique », d'une contemporanéité possible entre Marx, Mallarmé, Nietzsche et Freud. La préface de l'édition espagnole de ce séminaire est réalisée par Alan Pauls en 2003. Après un développement sur l'anachronisme, Pauls cite précisément ce passage de Barthes et le commente : «el anacronismo pone en escena, junto con el de la Historia, el problema de la contemporaneidad: es decir, el problema de cómo vivir juntos en el tiempo⁴²». Barthes pose la question et Alan Pauls la reprend en insistant sur «el carácter profundamente *imaginario* de la contemporaneidad»: «sólo la relación con el propio cuerpo, dice Barthes, es igual de imaginaria. Principio de inactualidad, el anacronismo barthesiano *monta* –en el sentido más cinematográfico del término –un estado subjetivo del presente [...]

³⁹ *Historia del llanto, op. cit.*, p. 73.

⁴⁰ "Inventar la contemporaneidad", "Liminar", en Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (edición crítica a cargo de José Amícola et Jorge Panesi, España, Sudamericana, col. Archivos, 2002. www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/.../liminar_42.pdf)

⁴¹ *Ibid.*, p. XVI.

⁴² Alan Pauls, «Prefacio» a la edición en español de *Cómo vivir juntos* por Roland Barthes, Notas de cursos y seminarios en el Collège de France 1976-1977, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003, p. 20.

con una polvorienta experiencia histórica [...] para inventar una forma de contemporaneidad aberrante, no histórica, intempestiva⁴³.»

Placé sous le double signe de Puig, un auteur de référence dit Pauls dans l'art d'articuler l'intime et le politique, et de Roland Barthes, le roman *Historia del llanto. Un testimonio* semble dire qu'Alan Pauls ne peut et ne veut pas être contemporain, au sens de Barthes. Il ne veut pas davantage d'un montage entre les années 60-70 et celles de son présent d'écriture. La forme si particulière de cette première histoire de la trilogie choisit donc résolument la voie de la distanciation.

*

Avec le premier volet de ses trois *Histoires*, Alan Pauls pose en termes autant littéraires qu'anthropologiques le problème politique de la crise des idéaux et des projets clivés des désormais mythiques années 60 et 70. En termes littéraires, le roman résulte de la somme de deux antagonismes en mouvement : d'une part, les errements des anciennes militances, représentés par des personnages ou des situations stéréotypés, et mis à distance par le souvenir raconté ou par l'activité jouissive de la lecture remémorée de bandes dessinées de Superman et de textes politiques et militants ; d'autre part, l'évocation de l'omniprésence militaire dans l'espace et dans le temps de l'histoire. En termes anthropologiques, Alan Pauls, passé maître dans l'art de dépeindre l'intériorité et l'intime, s'empare des vices et des vertus de l'émotion. Il fait des larmes, le prisme depuis lequel se construit le récit tout en montrant, avec une distance parfois parodique, combien l'émotion et son histoire sont parties prenantes de l'histoire politique argentine de l'époque. Le contexte temporel prévaut néanmoins sur le contexte spatial et sur les frontières nationales. Lorsque dans *Le culte de l'émotion*, Michel Lacroix évoque l'hédonisme inhérent aux années 70 et rappelle que « le culte de l'émotion et le culte du corps sont les deux faces d'une même révolution⁴⁴ », on pense à un des liens entre *Historia del llanto. Un testimonio* et *Historia del pelo*. Michel Lacroix insiste sur l'impact qu'a eu en 1973 la publication de l'ouvrage d'Edgar Morin, *Le paradigme perdu. La nature*

⁴³ *Ibid.*, p. 20-21.

⁴⁴ Michel Lacroix, *Le culte de l'émotion*, Paris, Flammarion, 2001, p. 36, cf. p. 78-79.

humaine, qui affirme que l'homme est un être d'émotion : « Comme il a été récemment établi, le sourire, le rire et les larmes nous sont innés [...]. Il s'agit d'un trait profond, constitutif de la nature humaine, et sur lequel les cultures vont broder leurs sémiotiques diverses, sans jamais en annuler les significations anthropologiques premières. Nous ne saurons dire si sourire, rire ou larmes ont émergé avant *sapiens*, mais ce qui est probablement propre à *sapiens*, c'est l'intensité et l'instabilité que prennent la gaieté et la tristesse⁴⁵ ». *Historia del llanto. Un testimonio* contient aussi intuitivement cette dimension-là, ces différents fils intimes et politiques, particuliers et communs à une époque, qui se tissent dans sa trame. Et chemin faisant, la littérature de Pauls démontre sa capacité à s'inscrire, à distance, dans la représentation de l'histoire chaotique du 20^{ème} siècle.

Bibliographie

Gersende Camenen, « Alan Pauls, L'écriture ou l'arène de l'intime » <http://www.raison-publique.fr/article539.html>

Elena Donato, «La traducción como invención de la contemporaneidad. Sobre *El pasado* de Alan Pauls», <http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=16> Centro de Estudios de literatura argentina. Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Boletín 12 (Diciembre 2005)

Umberto Eco, *De superman au surhomme*, Paris, Livre de Poche, 1995, 224 p.

Silvina Frieria, «Alan Pauls analiza *Historia del llanto*, su nueva novela. Me interesa el llanto como logotipo de la sensibilidad», *Página 12*, [En ligne], 2007, disponible sur : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-8673-2007-12-18.html>

Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, 430 p

Michel Lacroix, *Le culte de l'émotion*, Paris, Flammarion, 2001, 188 p.

Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, 332 p.

Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973, 246 p.

⁴⁵ Edgar Morin, *Le paradigme perdu : la nature humaine*, Paris, Seuil, 1973, p. 126.

Jorgelina Núñez, «Se busca un lector incómodo»,

http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/04/17/_-02182313.htm

Alan Pauls, “Prefacio” a la edición en español, Barthes, *Como vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

Alan Pauls, “Inventar la contemporaneidad. Liminar”, en Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (edición crítica a cargo de José Amícola et Jorge Panesi, España, Sudamericana, col. Archivos, 2002. www2.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/.../liminar_42.pdf

Carla Fernandes

Agrégée d’espagnol. Professeur des universités (Amérique latine) à l’université Bordeaux Montaigne. Membre d’AMERIBER (EA 3656). Co-directrice de la revue *Caravelle*. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, Presses Universitaires du Mirail. Directrice de la collection MPI aux Presses Universitaires de Bordeaux. Est l’auteur des dossiers de revues et des ouvrages suivants :

Un siglo de Augusto Roa Bastos, Madrid, Universidad Alcalá de Henares, 2018, https://www.unebook.es/es/ebook/un-siglo-de-augusto-roa-bastos-1917-2017_E0002650386 ;

D’oublis et d’abandons, notes sur l’Amérique latine. Carla Fernandes (éd.), Binges, Éditions Orbis Tertius, 2017, 264 p. ;

Elena Poniatowska ou la littérature qui monte de la rue, Carla Fernandes, revue en ligne Gradiva, Pau, 2017, http://gradiva.univ-pau.fr/live/publications/lise/reflexion_feminin ;

El hacedor de Jorge Luis Borges : des textes à l’œuvre, sous la direction de Carla Fernandes, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2015, 201 p. ;

Écritures du mal. La boîte de Pandore, (Paris, PUF, 2010, 186 p.) ;

« Présentation » et co-coordination du dossier « Cinémas du réel en Amérique latine (XXI^e siècle) » avec Emmanuel Larraz, *Caravelle*, (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Toulouse, n° 92, septembre 2009, p. 7-198) ;

Fronteras de la literatura paraguaya. La obra de Renée Ferrer, (Asunción, Editorial Arandurã, 2006, 285 p.) ;

« Présentation » et coordination du dossier « La France et les cinémas d’Amérique latine », *Caravelle*, (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien, Toulouse, n° 83, décembre 2004, p. 7-145) ;

Augusto Roa Bastos : écriture et oralité, (Préface Milagros Ezquerro, Paris, éd. L’Harmattan, 2001, 270 p).