

Récits migrants argentins : Juan José Saer, Jorge Consiglio, Patricio Pron

PÉNÉLOPE LAURENT

SORBONNE UNIVERSITÉ CRIMIC

penelope.laurent@sorbonne-universite.fr

"De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal"
"En el extranjero", La mayor, Juan José Saer

Introduction

1. La langue, cette « maison natale » de la littérature, se charge d'une forme d'étrangeté par l'expérience du voyage. C'est une lapalissade que de dire que l'Argentine est une terre de migrations et que sa littérature se construit sur cet imaginaire. Nous proposons tout de même d'analyser trois récits courts argentins qui évoquent la question de la migration dans des aspects variés et à des époques différentes pour tenter de comprendre ce que la migration thématique peut construire d'un point de vue textuel. « El viajero », récit-poème de Saer (*La mayor*, publié en 1976), assume une forme de réparation à un voyageur anglais en clin d'œil à l'apport décisif des voyageurs anglais dans la constitution d'une littérature nationale ; « Diagonal Sur » de Jorge Consiglio (*Villa del Parque*, publié en 2016) déplace l'héritage d'une identité nationale, peuplée de *gauchos*, fantasmée par le personnage de Jorge Luis Borges dans « El Sur », vers l'œuvre de Borges lui-même, devenu icône de l'identité nationale au XXI^e siècle ; enfin, « Oh, invierno, sé benigno » de Patricio Pron (*Lo que está y no se usa nos fulminará*, publié en 2018) permet d'évoquer la question migratoire en dehors de la question argentine, avec un formulaire d'immigration qu'un personnage né en RDA doit remplir avant d'atterrir aux États-Unis d'Amérique. Saer,

Consiglio, Pron : trois écrivains argentins aux origines variées (respectivement syro-libanaises, italiennes et allemandes), dont les préoccupations sont sans doute, et dans une certaine mesure, révélatrices de leur expérience et de leur époque. Si Saer (né en 1937, ayant vécu en France de 1968 jusqu'à sa mort en 2005) se penche encore sur les primo-arrivants et, indirectement, sur les origines de la fondation d'une littérature nationale, il semble que pour Consiglio (né en 1962), la tradition soit déjà bien implantée après Borges, tandis que pour le mobile Patricio Pron (né en 1975, qui a vécu en Allemagne et vit actuellement en Espagne), la référence à l'Argentine soit loin d'être indispensable, la migration étant désormais un phénomène individuel mais aussi globalisé. La construction d'un imaginaire tant individuel que collectif influe sur l'appréhension de la question de la migration, au carrefour de l'identité intime et de la construction nationale. Nous proposons de réfléchir à comment chacun de ces textes brefs se construit comme un « récit migrant » qui thématise autant qu'il met en branle une forme de mobilité textuelle (générique, intra et intertextuelle).

1. Récit-poème migrant du voyageur anglais

2. « El viajero » est un texte de Juan José Saer, publié dans le recueil *La mayor* (1976) dont il se détache par ses qualités formelles. Sa particularité : être, dans un livre de récits courts, une sorte de récit-poème, dont les phrases, pas toujours complètes, sont disposées à la façon de strophes ou de paragraphes. Les groupes de mots sont séparés, à l'intérieur de ces strophes, par des blancs typographiques. À chaque début de strophe, le mot commence par une lettre en majuscule mais il n'y a aucun point ni aucune virgule, et, à l'intérieur des strophes, les retours à la ligne sont indiqués par des alinéas sans majuscule. La musicalité de cet ensemble fragmentaire de 9 pages et 40 strophes est très prégnante. Visuellement, l'impression est forte : le texte est comme un récit troué, tant à l'intérieur des strophes qu'entre elles. Nous verrons que les sens qui se dégagent du texte vont précisément dans cette voie, qui est celle de la dissémination et de la répétition par fragmentation.
3. La dimension narrative n'est pas absente : le texte raconte l'histoire de Jeremy Blackwood, voyageur anglais qui se perd et meurt dans la pampa. Nous avons affaire à un type de migration un peu particulier : on comprend

qu'il s'agit d'un voyageur venant pour le compte d'une compagnie londonienne, et, bien qu'aucune information temporelle précise ne soit indiquée, le lecteur puise dans l'imaginaire collectif argentin pour reconstituer un contexte historique plausible dans les blancs du texte, celui des voyageurs anglais venus explorer l'Argentine dans une visée commerciale ou scientifique d'abord (1820-1835), puis pour y faire des affaires¹. Cette migration est donc envisagée comme temporaire et, dans ce cas, motivée essentiellement par la dimension commerciale ; si nous ignorons le motif exact de la venue de Jeremy Blackwood dans la pampa, nous pouvons toutefois imaginer que la compagnie anglaise qu'il représente est celle des chemins de fer (ou d'un autre intérêt économique) puisqu'il doit établir les quatre points cardinaux. L'absence d'information, ces « trous » du texte, non plus typographiques mais informationnels, est ainsi comblée par le jeu avec l'imaginaire collectif de ce type de migration. Adolfo Prieto, professeur de Juan José Saer à Rosario, a écrit un essai (publié en 1996, 20 ans après *La mayor*) dans lequel il démontre que la littérature nationale argentine (Alberdi, Echeverría, Sarmiento et Mármol) a émergé grâce aux récits des voyageurs anglais. C'est lui, par ailleurs, le destinataire de la dédicace du livre : « A ADOLFO PRIETO *pasos de un peregrino son errantes* » (Saer, 1998 ; 7). Le lecteur aura reconnu le vers de Góngora qui sert ici de lien complice, amical et intellectuel, autant que de témoignage de modestie, dans la plus pure tradition de l'épigraphe et de la dédicace : Saer est ce pèlerin errant qui semble trouver comme points d'arrimage l'amitié intellectuelle et l'intertextualité.

4. Cette dernière peut d'ailleurs être convoquée à l'intérieur du texte au bout de cinq pages, lorsqu'apparaît, pour la première fois, le nom du personnage : Blackwood. Outre le fait qu'il y ait chez Saer un certain nombre de personnages au patronyme de couleur (le Docteur Weiss dans *Las nubes*, Bianco dans *La ocasión*, lui-même étant d'ailleurs roux comme Jeremy Blackwood) ou contenant (et commençant par) la lettre W (Washington Noriega, Weiss, Wenceslao, Walter Bueno, Waldo, Willi), Blackwood fait appel à notre réseau intertextuel, également imprégné d'un imaginaire en noir et blanc : on pense, bien sûr, à Edgar Allan Poe². Dans le récit satirique

1 Juan José Saer a lui-même écrit sur les voyageurs anglais dans la partie « Otoño » de son essai *El río sin orillas* (publié en 1991).

2 Maryse Ducreu-Petit a démontré, dans *E. A. Poe. Le livre des bords* (Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995), le passage « au noir et blanc » dans l'œuvre d'Edgar Allan Poe.

« Comment s'écrit un article à la Blackwood », la narratrice retranscrit les conseils donnés par ce M. Blackwood : il conviendrait d'écrire en noir sur blanc, de découper littéralement d'autres articles et de se mettre dans une situation inédite périlleuse. S'il est sans conteste ironique dans le récit de Poe, ce découpage textuel, et littéralement intertextuel, n'est pas sans faire penser à notre texte, dont nous avons dit qu'il apparaît comme « troué », ce qui signifie aussi qu'il donne l'impression d'avoir été découpé et « collé » avec une partie seulement des mots. Et la situation inédite ne fait pas ici référence à l'instance narrative mais au personnage qui se retrouve, comme nous allons le voir, dans une situation d'étrangeté, perdu dans la pampa qui l'absorbe. La voix poétique (ou voix « poético-narrative »), en s'énonçant, va réparer l'absence d'écriture de ce voyageur anglais qui déroge à la règle puisqu'il ne rentrera pas au pays pour raconter son voyage, voyage conçu comme porteur de la civilisation hégémonique européenne. Mais il existe un autre lien dans le récit de Poe qui fait penser au texte de Saer, puisque M. Blackwood convoque une citation de Cervantès (qui vient sans doute de la tradition orale, prolongeant ainsi les jeux intertextuels de l'intérieur) :

Ven muerte tan escondida,
Que non te sienta venir,
Porque el plazer del morir
No me torne a dar la vida (Poe, 1887 ; 118)

5. Si l'on met cette citation au regard de la situation de Jeremy Blackwood, perdu dans la pampa et au bord du délire, elle peut sembler bien ironique, dans la mesure où le voyageur anglais est confronté à sa mort à venir et n'en éprouve aucun plaisir ; le grotesque du texte de Poe s'oppose au ton, mélancolique, adopté par Saer. Il ne s'agit donc pas du tout d'écrire un texte « à la Blackwood », mais d'évoquer poétiquement la mémoire de Jeremy Blackwood.
6. Le voyageur, perdu, au milieu de l'immensité, sait qu'il ne s'en sortira pas. Le premier geste évoqué dans le texte est « Rompió el reloj » (Saer, 1998 ; 193) et il dissémine les éclats de verre sur les restes de cendres mouillées. Cette brisure qui ouvre le texte, suivie d'une dissémination, est métaphoriquement celle du texte, comme si la voix poétique adoptait une empathie textuelle pour raconter l'effondrement de l'homme face à sa finitude dans l'espace infini. La protection du verre sur le grand cadran n'existe plus et à partir de ce moment l'espace de la pampa, « el gran horizonte circular » (Saer, 1998 ; 194), va également dissoudre la notion de temporalité

dans un brouillage, plus ou moins progressif (le feu a été allumé il y a deux nuits, l'homme est accroupi un moment, puis apparaissent deux gérondifis, ne disant que de l'endochronie). Et c'est Big Ben qui apparaît comme image de référence du passé, verticalité en contrepoint à l'espace présent de la pampa qui lui donne l'impression de ne pas avancer. Le voyageur perdu est perplexe mais ne laisse rien paraître. Il s'est familiarisé avec la plaine depuis que son cheval est tombé dans un trou, cinq jours auparavant. La construction syntaxique n'est pas complète, mais on peut tenter de recréer des phrases. Par exemple,

se había familiarizado tanto con [la llanura] [...] que el hecho de vagabundear por ella [...] de dar vueltas en redondo [...] de estar perdido en la llanura [...] no parecían producir en él ningún sentimiento³ (Saer, 1998 ; 194).

7. Ce dernier syntagme verbal n'est pas nécessairement celui associé aux syntagmes précédents, il peut aussi être associé à « unos pájaros negros rígidos altos en el cielo » (Saer, 1998 ; 194) dont le texte dit qu'ils migrent, oiseaux de mauvais augure et doubles inversés de celui dont on découvrira plus tard qu'il se nomme Blackwood (en anglais, « black » : noir, comme eux ; mais sur terre, comme les bois, « wood »). Mais on comprend que la retenue toute britannique du voyageur laisse place à une perplexité en demi-teinte, un demi-sourire se dessine étrangement sur son visage, nué d'une couronne de cheveux roux. On devine que la montre cassée est une métonymie du « grand horizon circulaire » et que le geste infantile de saupoudrer de verre brisé la cendre du foyer est une façon pour le voyageur anglais d'exprimer sa colère contre une plaine apparemment immuable, comme pour faire rentrer la métonymie en elle-même. Ce geste finira par l'absorber, lui, dans la pampa. Le *pajonal* lui arrive d'ailleurs déjà à la hauteur des hanches (« Le llegaba a la altura de las caderas », Saer, 1998 ; 196) comme si la plaine, qualifiée d'océan par Humboldt et par les voyageurs anglais, allait l'engloutir :

un hombre podía tenderse y desaparecer (Saer, 1998 ; 196)

8. Il commence à imaginer le pire. Et c'est le retour du même. La plaine monotone, qui donne le vertige, est décrite par une répétition de mots, d'ex-

3 Pour des raisons pratiques, nous ne tenterons pas de reproduire ici les blancs typographiques qui traversent « El viajero » lorsque nous en citerons des passages. Une analyse plus poussée (de leur place, de leur récurrence, de leur longueur, etc.) pourrait faire l'objet d'une étude intéressante.

pressions (« el horizonte gris parejo monótono », Saer, 1998 ; 196), ou ce sont les mots de Jeremy lui-même qui se répètent (« razonable y gentil », « me he dado vuelta », Saer, 1998 ; 197) pour signifier que le voyageur tourne en rond dans la solitude du désert. Il se raccroche alors à quelques maigres certitudes : à son nom, à la « Compañía », aux points cardinaux. Le temps devient incommensurable (« incalculable », Saer, 1998 ; 197). Les plantes font des bruits secs qui claquent derrière lui, se répètent, forment un écho qui ne le quitte plus, obsédants. La voix poétique est hétérogène, elle inclut des paroles du personnage. Et elle-même, comme les bruits secs des plantes de la plaine, elle répète les mêmes mots, reprend des mots du début (« los cabellos rojos color zanahoria », le verbe « jadear », le mot « llovizna », etc.), reproduisant le délire obsédant du personnage qui tentait jusque-là de garder une contenance. Des fils se tendent et se nouent depuis le début du texte comme pour emmêler le personnage dans ce lieu emmêlé qu'est le *pajonal*. De fait, ce qu'il avait imaginé se produit, la prédiction se fait auto-réalisatrice : « Se dejó caer hacia adelante sobre los pajonales que se abrieron y se cerraron como un látigo » (Saer, 1998 ; 199).

9. Le *pajonal* devient un fouet et les bruits secs (« chasquidos »), prennent sens. Le voyageur s'endort et son rêve se déploie dans la variété de ses désirs : Londres, des chevaux qui avancent, de la vie aux fenêtres et dans les tavernes, de la viande et du poisson, des légumes, des femmes qui se prostituent, des enfants et de la musique. Mais le retour à la réalité fait disparaître son sourire. La voix poétique reprend les termes de la première strophe, bouclant la boucle du poème sur la forme circulaire de la montre et de l'horizon. Un glissement s'opère, le texte passant de l'invocation religieuse, protestante, de Jeremy (qui semble confondre mission commerciale et religieuse juste avant sa mort, « Llegaré al saladero porque la Compañía me eligió digno honrado predestinado », Saer, 1998 ; 200), à la mémoire éternelle des voyageurs anglais (Saer, 1998 ; 201) :

Gloria

A los viajeros ingleses y sobre todo

Gloria

A Jeremías Blackwood que no dejó ni rastro de su viaje

10. La voix poétique, qui s'exprime en espagnol contrairement au voyageur qui ne parle qu'anglais (« sin hablar otra cosa que inglés », Saer, 1998 ;

194 ; « Se paró y miró el horizonte el pajonal no sabía que se llamaba así », 195), va s'emparer de Jeremy et l'hispaniser en « Jeremías » à la fin du texte de la même façon que la plaine va l'engloutir. Cette absorption du corps étranger et cette assimilation est une réponse tout à la fois au projet hégémonique anglais et à la disparition du personnage, en guise de réparation. La voix poétique s'empare linguistiquement et symboliquement du voyageur étranger, annihilant son projet « civilisateur » hégémonique tout en offrant une trace mémorielle à celui qui n'en aura laissé aucune.

11. Quelques traits caractéristiques se détachent donc de ce texte « migrant », qui thématise autant qu'il formalise la problématique de la migration en lien avec celle de la perte : les sens du texte se construisent par fragmentation, répétition et déplacement ; la pampa, surface plane à perte de vue et à l'horizon illusoirement illimité, se figure textuellement par un texte troué, nouvelle version du labyrinthe circulaire dont la circonférence serait partout et le centre nulle part ; l'intertextualité peut renforcer cette sensation de perte dans l'espace illimité. Car derrière Saer, il y a Góngora, Prieto et Poe, et derrière Poe il y a Cervantès, derrière qui l'on trouve la tradition orale, tandis que derrière Prieto il y a la littérature nationale argentine autant que les voyageurs anglais, etc. Les migrations sont donc sémiotiques, dans et entre les textes, et c'est la dissémination des signes (le noir du texte) dans l'espace indéterminé (le blanc du texte) qui permet au lecteur de s'y mouvoir.
12. Et du point de vue de l'idéologie du texte saérien, on peut dire que la migration est ici envisagée comme assimilation et absorption ponctuelle de l'altérité (Jeremy devenant Jeremías), comme inversion de l'hégémonie « civilisatrice » (entre l'Europe et le Nouveau Monde), comme émergence du national grâce au point de vue de l'altérité (les voyageurs anglais à l'origine de la littérature argentine), enfin comme ambivalence narrative et poétique (absorber l'autre et offrir une réparation à son oubli).

2. La diagonale du fou

13. « El Sur », considéré par Borges comme son meilleur récit (« es acaso mi mejor cuento », Borges, 2011 ; 122), pose la question de la tradition argentine et du rôle de la littérature dans la conformation d'un imaginaire collectif, qui a changé successivement de valeur, autour des *gauchos* et de la

pampa. Le conflit final de Dahlmann avec le *compadrito*, pris à tort par le bibliothécaire pour un *gaucho* (bibliothécaire qui se laisse aveugler, littéralement, par la littérature et les mythes de l'identité nationale), révèle un conflit (réel ou fantasmé) autant social qu'identitaire (lignée *criolla* ou européenne). Borges, à son tour, est devenu la principale référence littéraire argentine, si bien que c'est désormais son œuvre qui semble un point d'ancrage incontournable dans l'imaginaire collectif argentin, débordant largement le cadre purement littéraire. C'est le cas pour « Diagonal Sur », récit court de Jorge Consiglio qui réécrit « El Sur » (*Villa del Parque*, 2016) en s'interrogeant sur la tradition argentine au XXI^e siècle. Nous avons ici affaire à un cas de migration thématique et intertextuelle qui parodie autant qu'il rend hommage.

14. Il s'agit de l'histoire d'un homme, Anatol, petit fils d'immigré (sans doute polonais) qui fait fortune dans l'immobilier au début du XXI^e siècle, comme son aïeul avait réussi socialement, passant rapidement d'artisan ébéniste à patron d'une entreprise de menuiserie dans la première moitié du XX^e siècle. Ils partagent une pilosité accrue des sourcils qui intervient vers l'âge de 45-50 ans et qui « change le regard ». Se passionnant pour les échecs, Anatol se prend pour un célèbre joueur autrichien du XIX^e siècle en refaisant une partie historique de 1866 et, voulant partager son enthousiasme avec son collègue avocat d'origine hongroise de l'étage inférieur, il tombe dans l'escalier, perd la vue et finit au sanatorium dans les beaux quartiers du Nord de la capitale. À son réveil, la convalescence sera longue et douloureuse ; on l'endort avec un médicament contre l'épilepsie pour éviter de l'entendre geindre. Un rêve l'obsède : un homme des années 50, qui est à la fois lui-même et un autre, caresse un chat dans un café de la rue Brasil. Mais ce rêve disparaît lorsqu'il reprend sa vie quotidienne. Sa femme lui propose de passer un week-end sur la côte et, un vendredi matin, alors qu'il est à bord de sa voiture et qu'il se déplace vers le Sud dans une scène déréalisante, surgit l'incident à hauteur de Rivadavia (et le narrateur de « El Sur » affirmait de façon péremptoire : « Nadie ignora que el Sur empieza del otro lado de Rivadavia », Borges, 2011 ; 214). Anatol intercepte une autre voiture, le chauffeur, qui a le même visage qu'un infirmier du sanatorium, l'invite à se battre avec lui et Anatol « entiende que la batalla que está a punto de librar es tan necesaria como insensata » (Consiglio, 2016 ; 15). Tout lecteur de littérature argentine aura compris que la trame est celle de « El Sur » mais adaptée à une époque contemporaine de l'écriture de Consi-

glio, qui utilise le fameux présent de l'indicatif de la fin de « El Sur » pour le généraliser à l'ensemble de son récit.

15. Chez Borges, le récit de la migration et de l'identité nationale s'orientait vers un voyage dans le temps (vers le passé, un passé fantasmé) plus que dans l'espace de la plaine. Le passé et sa composante de récréation fictionnelle coloraient le présent, peut-être vécu dans le rêve ou le délire de Dahlmann. Chez Consiglio, il n'y a pas de voyage mais seulement une amorce de voyage qui s'achève sur l'avenue Rivadavia, soit à peine au Sud (en réalité en plein centre de Buenos Aires) et il n'y a nul voyage dans le temps mais une forme insidieuse de contrôle du passé sur le présent. Insidieuse, car l'époque postmoderne semble refuser les attaches du passé. Effectivement, Anatol ne semble relié à son grand-père que par trois traits distinctifs : sa pilosité faciale, son urgence à faire des affaires et la dimension « exotique » de son prénom (Anatol signifiant « Orient » en grec) qu'il utilise comme la marque de son agence immobilière, préférant son prénom au nom de famille, Zakowicz, qu'il efface ainsi d'un coup de gomme, car il sait que son prénom peut faire vendre plus de biens dans les quartiers à la mode. Le texte insiste avec humour sur la contemporanéité d'Anatol à son époque :

entiende como nadie el secreto de su época, su esencia voluble. El logo de su empresa, por ejemplo, está diseñado sobre la base de un ex libris danés del siglo XIX intervenido con letra Garamond. (Consiglio, 2016 ; 10)

16. Toutes les références aux livres, présentes dans l'univers borgésien, ont ici disparu, car le monde d'Anatol est un monde d'images. L'ironie de notre époque présentiste⁴ veut donc qu'un ex-libris serve de publicité dans une esthétique de bric-à-brac très post-moderne à un homme qui fait des affaires dans le monde impitoyable de l'immobilier des beaux quartiers de Buenos Aires. Il considère d'ailleurs que ses origines, auxquelles il doit son prénom, ne forment qu'une tradition que l'on peut mépriser (« absurdo romántico », Consiglio, 2016 ; 10). Mais ce déraciné de l'ère moderne va subir une forme de déréalisation (le monde lui semblera aérien, léger, ténu) provoquant l'incident qui l'obligera à mettre le pied sur l'asphalte et à aller se battre, lui qui vit dans une tour.

4 J'emprunte la terminologie du « présentisme » à l'historien François Hartog, mode d'expérience du temps qu'il définit dans *Régimes d'historicité* (Paris, Seuil, 2012).

17. Le présentisme est une illusion d'Anatol qui ne décrypte pas les signes qui lui viennent du passé et qui vont décider de son destin sous la forme de « mythologies capricieuses » comme celles que son grand-père inventait, entre « tradition et sacrifice » (Consiglio, 2016 ; 10), ce même destin décrit par Borges comme « aveugle pour les fautes » mais aussi « implacable à la moindre distraction » (Borges, 2011 ; 212). Or, la pilosité faciale des Zakowicz est ce qui change leur regard et lorsqu'il chutera, Anatol deviendra aveugle « comme une taupe ». Anatol est aveugle et ne sait pas lire les indices que lui envoie son destin. Son nouveau bureau dans l'un des édifices les plus prestigieux de Buenos Aires, sur la Diagonale Nord, n'est décoré que d'un seul tableau, une reproduction (réalisée par un des artistes les plus cotés du moment) d'un daguerréotype de son grand-père : « Representa la cara de un hombre ni viejo ni joven, con barba y gesto inexpresivo » (Consiglio, 2016 ; 11).
18. C'est, presque mot pour mot, la description du daguerréotype admiré par Dahlmann qui configure sa mythologie familiale (« el daguerrotipo de un hombre inexpresivo y barbado », Borges, 2011 ; 211). Sans le savoir, Anatol se place sous l'égide de Borges, comme si Dahlmann et lui, cousins de fiction, partageaient le même aïeul.
19. Et le texte nous explique que c'est ce bureau qui modifie la conduite d'Anatol et la suite des événements : à partir de là, les clins d'œil à Borges se font de plus en plus évidents et nombreux. La cécité légendaire de Borges et celle temporaire de Dahlmann trouvent un écho dans l'accident d'Anatol, et cela est renforcé par toutes les allusions au regard dans le récit : tandis que la productivité de son activité décroît, Anatol se perd dans la contemplation des tours lui faisant face ; lui qui, tel un héros tragique, se caractérisera bientôt par sa cécité, a une épouse répondant au doux et oculaire prénom d'Iris. Il se découvre une passion commune avec son collègue du huitième étage, celle des échecs, thématique qui parcourt l'œuvre de Borges pour figurer, notamment dans son fameux double sonnet « Ajedrez », le destin qui dirige chacun dans un vertige étourdissant, et qui nous rappelle celui de l'intertextualité (derrière Consiglio, il y a Borges, derrière lequel il y a Hernández, etc.).
20. La figure du double s'invite également dans le récit, d'abord sous la forme du génie des échecs, l'autrichien du XIX^e siècle, Steinitz : le narrateur dit que notre personnage croit savoir décoder le processus logique du

oueur, « como si un hombre más inteligente habitara su cerebro » (Consiglio, 2016 ; 12), dans un clin d'œil de Consiglio au maître génial des lettres argentines. Et c'est ce sentiment de duplicité, provoquant terreur et euphorie, comme une expression nouménique face au divin, qui va précipiter la chute d'Anatol. Les mots pour décrire l'agonie sont les mêmes que chez Borges (« a punto de morir », Consiglio, 2016 ; 13 / Borges, 2011 ; 213). La convalescence du malade prend les mêmes traits que ceux de Dahlmann : fièvre, soif intense, douleurs à en pleurer. Mais le traitement est différent, on lui donne du « clonazepam », mot dans lequel on entend le « clone », ce double qui ressurgit, et c'est bien sûr Dahlmann, le personnage de Borges, qui apparaît dans ses rêves qui l'obsèdent : un homme des années 50, qui est tout à la fois lui et un autre, caresse un chat dans un café de la rue Brasil.

21. Il semblerait que la littérature argentine, elle-même élevée au rang de tradition, infuse l'imaginaire collectif des hommes les moins lettrés de notre époque présentiste. Et l'auteur semble nous dire que si les origines sont diverses (polonaises, hongroises) voire phagocytées (tel l'ex-libris), elles n'en sont pas moins agissantes. L'épisode qui suit est celui de l'incident, provoqué par une distraction (celle du destin implacable, de Borges) précisément liée à cette impression de flottement, de déracinement agréable et soporifique : « [el Kia] rueda casi sin rozar el asfalto », « [Anatol] cruza un tipo casi sin cara » (comme celui du daguerréotype), « todo fluye », « el mundo es leve, aéreo », « en un limbo de calma » (Consiglio, 2016 ; 14). Mais la bulle explose et Anatol ouvre enfin grand les yeux : il reconnaît un infirmier du sanatorium qui fait penser au *compadrito* de Borges, avec son visage aux traits d'indien. La phrase finale suspend le temps avec un accent tout borgésien : le lecteur peut penser que tout cela n'a eu lieu que dans la tête d'un Anatol sous « clonazepam » rêvant d'une fin glorieuse. Mais la parodie touche ce baroud d'honneur : les *compadritos* jouant du couteau ont été remplacés par des automobilistes qui estiment avoir la plus grosse voiture et un droit systématique de priorité sur les autres.

22. Il reste tout de même quelques énigmes, notamment concernant le titre du récit et celui du recueil. « Diagonal Sur » est bien sûr une façon de faire apparaître le mot « Sur » qui résonne en tout lecteur argentin, même en celui qui aurait un souvenir très vague du récit borgésien. Mais dans le récit, Anatol, au faite de sa réussite sociale, installe son bureau sur la Diagonal Norte et non pas sur la Diagonal Sur. C'est bien sûr une localisation liée au pouvoir, économique (au cœur du *Microcentro*) et politique (les deux

avenues partent de la Casa Rosada, d'où part aussi Rivadavia), et la symétrie, chère au cœur de Borges⁵, de la Diagonal Sur, fait basculer Anatol dans une autre dimension alors qu'il s'apprête à entrer dans des quartiers un peu moins huppés. On peut également interpréter la Diagonal Sur en prenant un peu de distance : sur l'atlas, la ligne allant de la Pologne à l'Argentine peut figurer une diagonale Sud. Et la diagonale, c'est bien sûr, aux échecs, le parcours emprunté par le fou ; toute ressemblance avec Anatol n'est pas entièrement fortuite. Enfin, le titre du recueil semblerait n'avoir d'autre explication, selon l'écrivain lui-même, que d'être le quartier de jeunesse de Jorge Consiglio. Ce choix de titre peut paraître assez peu fondé mais, en plaçant en tête du livre un quartier appartenant à la mémoire intime, Jorge Consiglio semble établir un point d'ancrage, un enracinement portègne, qui n'est pas incompatible avec l'idée de mobilité textuelle, « Diagonal Sur » ouvrant le recueil sur la question de l'identité nationale en lien avec les migrations. Villa del Parque, en tant qu'espace désigné dans cette zone liminale qu'est le paratexte, apparaît ainsi autant comme un point de départ qu'un point d'arrivée.

23. « Diagonal Sur » est donc bien une réécriture de « El Sur », gommant au passage le mythe de l'identité nationale des *gauchos* sur le parchemin textuel pour proposer un autre mythe, plus littéraire encore, celui de Borges, père tutélaire et influence à laquelle même les plus ignares (comme Anatol) ne peuvent échapper. Anatol, en niant ses origines, se fait rattraper par la tradition argentine la plus cosmopolite. À cet égard, il faut préciser que la parodie ne s'applique pas véritablement au texte borgésien ; c'est plutôt une critique de la société consumériste à travers un hommage. On peut se demander si cette réécriture, qui fait « migrer » des expressions entières de l'hypotexte borgésien, et publiée en 2016, n'est pas à lire comme un pied de nez à María Kodama qui a attaqué en justice l'écrivain Pablo Katchadjian pour son *Aleph engordado* (publié en 300 malheureux exemplaires), faisant mine de ne rien comprendre à l'intertextualité, ni même à celle professée par son écrivain de mari qui n'avait pas hésité à revisiter le *Martín Fierro* en son temps (dans « El fin »), autre Bible de l'identité argentine, au lieu de se réjouir que le récit des origines est toujours brouillé, toujours à écrire, comme les origines sont toujours multiples dans un pays fondé sur le brassage des cultures. Tout comme les mythes de l'identité

5 « A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. » (Borges, « El Sur », *Ficciones*, p. 213)

nationale, Borges n'est pas intouchable et il y a fort à parier qu'il se serait amusé de cette expérimentation littéraire.

3. Punk, vos papiers !

24. Le deuxième récit court de *Lo que está y no se usa nos fulminará* (2018) de Patricio Pron, intitulé « Oh, invierno, sé benigno » se construit à partir des sept questions, de A à G, d'un formulaire d'entrée sur le territoire des États-Unis d'Amérique, des services d'immigration. Les réponses prennent la forme d'un récit, quelque peu morcelé au départ, et qui finissent par acquérir une forte cohérence, dénonçant l'absurdité, non seulement du questionnaire d'immigration mais aussi des deux grands systèmes issus de la Guerre Froide. Chaque question semble déclencher la production d'un souvenir chez le narrateur et cette succession de souvenirs va former un récit qui mêle répression politique, drame familial et contrebande de 33 tours de musique punk dans la RDA, peu de temps avant la chute du mur.
25. À la question A du questionnaire d'immigration concernant une possible maladie contagieuse, le narrateur répond par un récit d'enfance : avec son petit frère (décédé, depuis lors) et des amis, ils avaient découvert que des agents la police communiste avaient exécuté un couple et qu'ils avaient maquillé cet assassinat en faisant croire à un accident de voiture. La rapidité avec laquelle la police était partie, oubliant les cartouches sur les lieux du crime, donna l'impression aux enfants qu'ils étaient atteints d'une maladie contagieuse. Dès cette première question, le lecteur perçoit l'ironie des réponses à venir : si l'autorité pose la question de la justice et de la morale, c'est le citoyen qui la retourne contre une forme d'autoritarisme. Et, effectivement, à la question B concernant l'éventualité d'un crime, d'un délit ou d'une dépravation morale, le narrateur explique avoir été passé à tabac par la police pendant sa jeunesse, suite à une dispute concernant l'achat d'un disque et qu'il estime être un coup monté de la police. C'est ainsi, dans ce régime autoritaire, que la police adopte un comportement délictueux et inique. La réponse à la question C poursuit dans cette veine la série de motifs absurdes pour lesquels le narrateur se fait arrêter par la *Volkspolizei* à Weimar. Un élément nouveau est apporté : on découvre qu'il était généralement relâché par déférence pour son père ou l'un de ses amis, suggérant

que le père avait une voix au chapitre de la police. Et les agents de police de faire remarquer qu'avant 1945, ils se seraient comportés autrement avec lui, établissant de cette façon une continuité historique et personnelle avec le régime nazi. La question C portait sur une participation éventuelle à des faits d'espionnage, de terrorisme, de génocide, ou à des persécutions entre 1933 et 1945 dans l'Allemagne nazie. L'ironie de la réponse se trouve, comme nous l'avons vu, dans le rapport entretenu entre autorité et répression ; mais elle se trouvait également dans la question : qui affirmerait dans un questionnaire d'immigration, avoir participé à un génocide ou à un acte de terrorisme ou de torture ? Il semblerait que la question de la part des autorités américaines induise une forme d'ironie de la part du narrateur qui désire sans doute refaire sa vie sur le sol américain.

26. La question D concerne la possibilité d'une fraude ou d'un faux témoignage afin d'entrer ou de travailler aux États-Unis et ayant conduit à une exclusion du territoire. Avec cette question, qui change de registre et se déplace précisément sur le terrain migratoire, le récit semble se déporter vers le frère du narrateur, décédé depuis lors, comme nous l'apprenait la réponse à la question A. Le frère souhaitait devenir instituteur hors de la RDA, mais l'administration l'obligea à faire son service militaire avant de commencer ses études. Lors de ses affaires de contrebande, le narrateur découvrira plus tard auprès d'un punk ayant fait son service militaire avec son frère que celui-ci n'est nullement décédé d'un arrêt cardiaque mais qu'il a été torturé à mort pour avoir raconté l'histoire vécue par les enfants (racontée dans la réponse à la question A). C'est donc un crime déguisé en accident, en miroir à celui observé par les enfants. Et le narrateur de nous poser, plus ou moins ingénument, cette question : « ¿Mencioné ya que mi padre era el jefe de la Volkspolizei en la localidad de Unterweid? » (Pron, 2018 ; 31)

27. Avec ce déplacement vers le drame familial et avec cette information essentielle que le narrateur avait, jusqu'alors, à peine escamotée, nous découvrons que les deux frères n'ont pas seulement fait la découverte de l'iniquité du régime autoritaire de RDA, mais aussi celle de la compromission du père de famille incarnant l'autorité morale. On peut voir dans le comportement du personnage-narrateur (qui fait tout pour se retrouver au commissariat puis évolue dans le milieu de la contrebande entre RDA et RFA) un désir de transgression, un défi lancé au père, un mouvement pendulaire et obstiné qui exigerait la vérité sur fond de musique punk.

28. La réponse à la question E du questionnaire évoque un épisode antérieur à l'assassinat du frère : à la question de savoir si le voyageur aurait retenu un enfant dont il n'aurait pas la garde, le narrateur répond que son frère, pris de pitié pour le chien d'un ami agonisant après être tombé dans un piège, l'aurait achevé avec l'arme réglementaire de leur père, non sans avoir observé auparavant une forme d'orgueil dans le regard du chien. Cette question interroge la portée morale de l'utilisation d'une arme. Et c'est ce chien qui avait découvert le sang du couple tué à coups de balles et avait mis les enfants sur la piste de l'assassinat. Il est donc ironique que ce soit l'arme du chef de police qui ait achevé ce chien, intimement lié à la découverte faite par les deux frères.
29. La réponse à la question F est sans doute celle qui s'inscrit de la façon la moins évidente dans ce récit-liste : après avoir fait l'amour, la femme qui partage les draps du narrateur-personnage lui demande, dans un regard très intense, s'il n'a pas senti une boule au niveau de sa poitrine. Il comprend qu'à l'instar des lumières qui indiquent « Aquí » y « Ahora » sur la piste d'atterrissage, il se doit d'être présent et de faire preuve de compréhension. La question était liée au visa et à un possible refus préalable. Il faut aller chercher la réponse à la question F dans la réponse à la question G. Ce refus préalable (non pas d'un visa mais d'un passage de frontière) concerne le frère du narrateur : la veille du départ pour le service militaire, le narrateur et son frère s'étaient juré de s'échapper de RDA. Et ni l'un ni l'autre ne le fit. On comprend que c'est cette culpabilité qui hante le narrateur, et c'est aussi elle qui a ressurgi avec l'annonce de la tumeur de l'amante du narrateur. Et l'on devine que le regard de cette femme a sans doute rappelé au narrateur le regard du chien qui avait marqué son frère, pris de pitié face à une mort certaine et douloureuse, qui devait également faire écho à la sienne sans qu'il pût le savoir (question E). Tous ces fils de la culpabilité, de la pitié, de la mort et du regard se croisent de façon très habile, et semblent former un réseau de sens et d'évocations qui se densifient avec l'avancée narrative du récit-liste.
30. Et à cette dernière question (G), portant sur l'utilisation d'une immunité particulière, le narrateur répond par le récit de sa dernière arrestation par la police de Berlin Ouest, où personne ne connaissait son père et où son « immunité » particulière ne pouvait pas fonctionner. Un appel téléphonique interrompt heureusement le passage à tabac : on venait d'ouvrir le mur, promesse d'une liberté immédiate. Mais la fin des frontières allait

aussi signifier la ruine du narrateur et de son trafic de contrebande de disques de punk, expliquant ainsi son désir d'une migration toujours plus loin à l'Ouest. Le narrateur, atterrissant sans doute sur la piste d'un aéroport américain, termine son récit de façon ironique en reprenant les deux termes « clignotants » de la question F : « esto es algo que tienen que saber las autoridades de los Estados Unidos de América, por todas las razones posibles y aquí y ahora » (Pron, 2018 ; 36)

31. On peut se douter que ce récit ne sera lu par aucun officier d'aucun service d'immigration des États-Unis d'Amérique, mais il constitue une réponse tant au régime autoritaire de l'URSS et de la RDA qu'au protectionnisme américain, absurde et hypocrite. L'ironie qui se déploie dans les réponses en lien aux questions du document d'immigration fait apparaître la question du rapport à l'autorité et de l'autoritarisme, comme pour souligner qu'immigrer c'est se soumettre à un rapport d'autorité (lois américaines) ou se soustraire à l'autoritarisme (mouvements pendulaires entre l'Est et l'Ouest de la contrebande). L'accumulation des réponses construit un ensemble de fils, au maillage de plus en plus complexe, procédant par réticularité, à partir d'évocations *a priori* assez ponctuelles et décousues, jusqu'à proposer un texte très cohérent. La mobilité textuelle est ainsi autant le travail de ce texte construit à la façon d'un récit-liste pendant une traversée que celui de la lecture qui déploie des compétences associatives et interprétatives.

Conclusion

32. Nous avons pu observer quelques cas de textes qui problématisent la thématique migrante en lien avec la perte et la naissance de la littérature nationale (Saer), puis l'héritage effacé et l'identité nationale (Consiglio et Borges), et enfin l'autorité et l'autoritarisme à l'époque contemporaine (Pron). Les trois cas font apparaître des modalités propres et différenciées de la migration (commerciale, ponctuelle et transgénérationnelle, illégale puis légale) avec des tonalités diverses (poétique, tragi-comique et ironique), mais ils interrogent tous les trois le rapport à l'autre. Cet « autre » est phagocyté et assimilé, voire nationalisé (Jeremy Blackwood chez Saer), intégré puis sous influence (Anatol Zakowicz chez Consiglio), enfin réprimé puis mis à nu (le narrateur-personnage de Pron qui fait passer l'Ouest dans

l'Est avec son petit commerce de contrebande, puis qui passe lui-même de l'Est à l'Ouest).

33. L'altérité est ainsi envisagée de diverses façons, comme source d'hégémonie (hégémonie finalement inversée chez Saer ; hégémonie rendue absurde chez Pron) ou tout simplement niée par Anatol qui efface ses origines dans une forme d'aveuglement conduisant à la fatalité de la répétition (la réécriture par Consiglio). Dans ce questionnement sur la migration et sur l'altérité, la littérature offre un récit qui peut être le lieu d'une réparation symbolique (Saer), celui d'une critique de notre société consumériste à la mémoire courte (Consiglio), enfin le lieu d'un témoignage à charge contre l'autoritarisme à tout crin (Pron).
34. Si le texte de Saer se construit par fragmentation, dissémination et déplacement poétique, celui de Consiglio réécrit l'hypotexte borgésien parfois littéralement tandis que celui de Pron s'unifie par réticularité. Ces processus sémiotiques font ainsi émerger une mobilité intra et intertextuelle de ce qu'on a appelé le « texte migrant » et qui semble plaider pour l'ouverture des frontières, mentales, cartographiées, génériques et littéraires.

Bibliographie

BORGES Jorge Luis, *Ficciones*, Barcelona, Debolsillo, 2011.

CONSIGLIO Jorge, *Villa del Parque*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2016.

DUCREU-PETIT Maryse, *E.A. Poe. Le livre des bords*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1995.

POE Edgar Allan, *Derniers contes*, traduit de l'anglais par Félix Rabbe, Paris, Albert Savine, 1887.

PRIETO Adolfo, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

PRON Patricio, *Lo que está y no se usa nos fulminará*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

P LAURENT, « Récits migrants argentins... »

SAER Juan José, *La mayor*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina/Seix Barral, 1998.