

Dialogues sur/dans Buenos Aires dans la littérature argentine contemporaine

SALOMÉ DAHAN

DOCTORANTE AU SEIN DU LABORATOIRE *IMAGER (UPEC)*

salomemdahan@gmail.com

Introduction

1. Le dialogue romanesque révèle le désir des auteurs de donner à voir le monde. Il s'agit de montrer le réel tel qu'il est toujours mêlé au langage d'autrui, dans les discours humains concrets et historiques. Le narrateur y délègue sa faculté de raconter. Dans *Esthétique et théorie du roman*, Bakhtine écrit :

[T]out discours concret (énoncé) découvre toujours l'objet de son orientation comme déjà spécifié, contesté, évalué, emmitoufflé, si l'on peut dire, d'une brume légère qui l'assombrit, ou, au contraire, éclairé par les paroles étrangères à son propos. Il est entortillé, pénétré par les idées générales, les vues, les appréciations, les définitions d'autrui (Bakhtine, 1978 ; 100).

2. Pour saisir un objet, il faut chercher à l'appréhender dans l'entremaille des discours et des regards. Il est intéressant, en ce sens, d'étudier les espaces fictifs dans les dialogues des personnages. D'une part, les protagonistes évoquent les lieux qu'ils traversent : ils décrivent les architectures, les bâtiments et les paysages où se déroule l'action. D'autre part, le discours direct, qui cite une parole du personnage, donne vie au décor du roman. Emmanuelle Prak-Derrington parle d'une « fonction authentifiante » (Prak-Derrington, 2004 ; 4) du discours direct, dans la mesure où il met en place un effet de réel. Or, il est particulièrement intéressant d'aborder cette question dans le cadre de la littérature argentine contemporaine, dont l'un des lieux communs est la déambulation des personnages à travers une ville de Buenos Aires marquée par la crise, qu'ils décrivent comme un espace en ruine, en proie à la violence, à la fois étranger et familier. Ce procédé s'inscrit dans une longue tradition littéraire de représentation de la ville en Argentine.

3. La multiplication des points de vue sur l'espace dans le dialogue permet à l'imagination du lecteur de dresser une cartographie en plusieurs dimensions. Le langage des personnages, en lui-même, renseigne sur le lieu qu'ils habitent. Il les caractérise socialement, économiquement et historiquement. L'accent et le lexique espagnol diffèrent de Buenos Aires à Madrid. Au sein même de Buenos Aires, les expressions et la prosodie varient selon que les personnages sont originaires d'une *villa* (un bidonville) ou d'un quartier aisé (Palermo ou Belgrano, par exemple). Par ailleurs, à l'intérieur d'une zone géographique la langue n'est pas la même aujourd'hui qu'elle l'était au début du XIX^e siècle. Elle évolue au cours du temps. Ainsi, le contenu et la forme du parler des personnages dans les dialogues renseignent-ils sur les espaces du roman.

4. Inversement, l'espace influence fortement sur la tenue et le déroulement d'un dialogue. Sylvie Durrer écrit :

Le lieu de même que le moment sont en étroite relation avec les thèmes qui peuvent être abordés, les conduites discursives à tenir, les buts conversationnels à poursuivre. Ainsi peut-on parler de scène du balcon, de scène de lit, de propos de table, de bruits de couloirs, etc. La situation spatiale peut influencer la conduite conversationnelle ou être choisie en fonction de la conduite conversationnelle visée. Un locuteur amènera son allocutaire dans un lieu particulier afin de lui tenir certains propos. Ce lieu peut être typique ou au contraire atypique selon le comportement conversationnel visé ou tenu (Durrer, 2005 ; 62).

5. La ville offre différents lieux de sociabilité et de conversation : les restaurants, les cafés... La manière dont l'auteur dispose ces endroits influence à la fois le cours et le contenu d'une conversation. Qui plus est, la ville moderne, parce qu'elle est vaste, engendre de nombreux déplacements des personnages. Elle crée ainsi des temps morts de l'action qui sont propices au dialogue. Dans *L'invention du quotidien* publié en 1980, Michel de Certeau compare la marche dans l'espace urbain à un acte d'énonciation. « L'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation (le *speech act*) est à la langue ou aux énoncés proférés » (De Certeau, 1980 ; 5). Le marcheur actualise les possibilités de l'ordre spatial quand il choisit d'emprunter certains chemins plutôt que d'autres et qu'il invente de nouvelles possibilités lorsqu'il rencontre des obstacles. L'utilisateur prélève des fragments d'énoncé urbain et les actualise dans la marche, de la même manière que le locuteur s'approprie la langue et la réalise dans son allocution. Structure de la ville et structure du dialogue se répondent, en même temps qu'elles s'interrogent l'une et l'autre. Réfléchir aux rapports qu'entretient le

dialogue et les phénomènes de dialogisme avec l'espace urbain dans la littérature argentine contemporaine consiste à interroger la forme adoptée par le langage pour représenter le réel dans le roman, par-delà l'illusion de transparence véhiculée par le réalisme traditionnel.

6. Pour ce faire, nous nous proposons d'analyser trois romans de la production littéraire argentine contemporaine : *La prueba* publié par César Aira en 1992, *Boca de lobo* publié par Sergio Chejfec en 2009 et *Impureza* publié par Marcelo Cohen en 2007. Aira, Cohen et Chejfec sont reconnus comme les grandes figures de leur génération. Suivant en cela une tradition qui vertèbre la littérature argentine, ils s'illustrent autant comme essayistes et critiques littéraires que comme écrivains. L'œuvre de César Aira est marquée par la volonté d'un retour au récit qui n'abandonne pas l'expérimentation formelle. Il fait preuve d'une capacité à imbriquer dans la narration une réflexion très sophistiquée sur la littérature et sur l'art en général. Il compte, à ce jour, une centaine de romans. Dans la mesure où elle joue avec les stéréotypes à partir du noyau dur de la réalité argentine, c'est une littérature qui transforme les perspectives sur le réel et fait de la ville un véritable objet littéraire. Dans l'univers romanesque de Chejfec, on trouve des villes aux contours flous. De nombreux critiques insistent sur l'hermétisme de ses textes, en même temps qu'ils y voient « l'une des œuvres les plus radicales, complexes et érudites de la littérature argentine contemporaine » (Tabarovsky, 2017). Enfin, avec Cohen, le néophyte se risque à une expérience esthétique étrange : il est déterritorialisé de son quotidien par une « toponymie déroutante » (Torre, 2016) et, dans le cadre de l'œuvre étudiée ici, par la place accordée à la musique en tant que langage.
7. Nous proposons ici une réflexion sur l'imbrication entre la dimension dialogale et la dimension dialogique dans les trois romans, à travers l'étude de Buenos Aires, c'est-à-dire en nous intéressant à la diversité des discours et à la manière dont ils interagissent les uns avec les autres dans la représentation de la ville. Notre analyse se déroulera selon un « échelonnement énonciatif » (Prak-Derrington, 2004 ; 16) puisqu'elle s'intéressera dans le dialogue aux paroles de personnages, à la voix du narrateur et à celle de l'auteur, pour se tourner, enfin, vers les intertextes du récit. Nous considérerons dans un premier temps la construction de l'espace urbain dans le dialogue avec *La prueba*, puis les difficultés rencontrées par une représentation dialogale du paysage comme celle de *Boca de lobo* et cela nous amènera, en troisième partie à mettre l'accent sur la dimension dialogique de

Impureza à partir d'une lecture du tango et de la *cumbia* comme métallan-gages de la ville.

1. À l'épreuve du réel : dialogue et construction de l'espace urbain dans *La prueba* de César Aira

8. *La prueba* s'ouvre sur des paroles de personnage. Dans la partie bourgeoise du quartier de Flores à Buenos Aires, deux jeunes femmes punks invitent Marcia, une adolescente issue d'un milieu modeste à un rapport sexuel : « Querés c... ? » (Aira, 1992 ; 7). D'entrée, le discours direct parodie les codes du roman qui voudraient qu'on abrège les mots vulgaires. S'ensuit un dialogue absurde, d'une soixantaine de pages, au cours duquel Marcia refuse à plusieurs reprises d'accéder à cette proposition. Suite à cela, les personnages débattent de leurs visions du monde à travers les rues de Flores qui apparaissent comme un simulacre. Le narrateur, qui adopte avec intermittence le point de vu de Marcia, s'attarde sur l'éclairage artificiel des rues par les néons des magasins et les différents univers des personnages. Les jeunes femmes décident de s'attabler dans un établissement qui appartient à une fameuse chaîne de hamburger de Buenos Aires dans les années 1990, *Pumper Nic*, ce qui détermine le cadre de leur conversation. Les noms des deux punks, Mao et Lenin évoquent deux alternatives de la gauche révolutionnaire dans les années 1960 et le *fast food* symbolise la société de consommation néolibérale qui se consolide dans les années 1990 en Argentine, sous la présidence de Carlos Menem. Cette scène de dialogue symbolise, en même temps qu'elle l'exagère, le dialogue politique dans l'espace urbain de ces années-là. Marcia tente de comprendre les tenants et les aboutissants du nihilisme des deux punks, qui s'attellent quant à elles à mettre à mal la logique de ses réflexions. Il s'agit ici de ce que Sylvie Durrer nomme un « épisode didactique » (Durrer, 2005 ; 83) : c'est-à-dire que les deux pôles de l'interlocution (Mao et Lenin d'une part, Marcia de l'autre) ne sont pas dans une position discursive égale. Marcia souhaite acquérir un savoir que les deux punks possèdent. Elle incarne le cliché de l'adolescente naïve et intervient régulièrement par des questions. Cependant, l'issue du dialogue ne permet pas d'établir une égalité de connaissance, comme dans un épisode didactique classique. Les deux punks se prêtent difficilement à la coopération et s'amuse du personnage naïf incarné par Marcia, qui aurait dû faciliter l'apport d'information de leur part au cours du dialogue :

« - Qué boluda que sos, Marcia. (...) – (...) Sí soy boluda. (...) – (...) Sos mucho más boluda de lo que vos misma creés. Nosotras no somos “punks”. » (Aira, 1992 ; 35). Plus loin : « -Tenías razón -le dijo Lenin a su amiga-: es increíblemente boluda » (Aira, 1992 ; 36).

9. Ces moqueries ont toutefois une fonction rhétorique. Elles disqualifient la construction théorique du monde portée par le discours de la jeune adolescente. Au cours de cet échange, la vision de Marcia évolue à mesure qu'elle perd de son innocence. La performativité du dialogue en ce sens se lit dans l'espace urbain qui change d'aspect au cours de la conversation :

Quando volví en sí de esta momentánea reflexión fue como si el primer Pumper hubiera cambiado de naturaleza. No era la primera vez que tenía ese sentimiento desde que las dos chicas se habían dirigido a ella en la esquina de enfrente, menos de un cuarto de hora antes: el mundo se había transformado una y otra vez. Parecía un rasgo permanente del efecto que le producían (Aira, 1992 ; 33).

10. Le roman d'Aira mobilise la fonction herméneutique du dialogue dans la construction de l'espace urbain, c'est pourquoi celui-ci se transforme au gré de la conversation. Bakhtine écrit :

Le discours naît dans le dialogue comme sa vivante réplique et se forme dans une action dialogique mutuelle avec le mot d'autrui, à l'intérieur de l'objet. Le discours conceptualise son objet grâce au dialogue (Bakhtine, 1978 ; 103).

11. Ainsi, dans *La prueba*, le lecteur fait face à un Flores en poupées russes, réversible à l'infini, qui matérialise les évolutions du dialogue entre les personnages et la manière dont ils constituent, chacun d'entre eux des perspectives sur le monde. Cependant, dans le roman, l'échange ne parvient pas à définir ni l'amour, ni le réel. Face à l'échec de la parole dans cette scène, la deuxième partie du récit emprunte la voie de l'action, en jouant sur les clichés du mélodrame romantique : l'amour ne s'explique pas, il se manifeste à travers la preuve d'amour (“la prueba”). Symboliquement, c'est comme si, d'une certaine manière, le dialogue n'était plus possible dans l'Argentine des années 1990.

2. Un paysage à plusieurs voix : les limites de la représentation dans le dialogue chez Sergio Chejfec

12. Dans *Boca de lobo* de Sergio Chejfec, les points de vue des personnages sont mis à mal. Ils évoluent dans des paysages qui se désagrègent. La scénographie du roman est la suivante : au cœur de l'espace représenté il y

a une usine que le narrateur observe en secret. Autour se trouvent des zones en friche, à mi-chemin entre le construit urbain et la nature. Comme souvent chez l'auteur, ces marges urbaines, dénuées d'un marquage référentiel précis, sont le lieu symbolique de la désintégration des espaces connus. Ici, le dialogue est mis à mal par l'inégalité de position sociale entre les interlocuteurs. Le narrateur, d'origine bourgeoise, se remémore son histoire avec Délia, une jeune ouvrière qu'il a violée puis abandonnée. Ensemble, ils déambulent à travers la "boca de lobo" formée par les paysages nocturnes. "Boca de lobo" a ici un sens figuré. Il désigne un lieu obscur et sans issue, où il est dangereux de s'aventurer, eu égard à la menace représentée par le narrateur pour Délia. Métaphoriquement, et comme dans le conte de Perrault, *Le Petit chaperon rouge*, la jeune femme traverse la nature en proie à un loup. Le narrateur raconte :

Caminamos en silencio durante más de una hora; la noche avanzaba sin que el paisaje cambiara. Esto, que es imposible, ocurría como si fuera verdad. Y era así porque pertenecíamos a un género engañoso de las cosas: no era que el paisaje no cambiara, sino que ni a Delia y ni a mí nos importaba. Mi "paisaje" estaba a mi lado, era ella, un rostro abierto a la contemplación ajena, entregado sin inquietud, un poco confiado y otro poco indiferente a quienes fijaran la atención sobre él (Chejfec, 2009 ; 24).

13. Ici, le dialogue est compromis : l'homme et la jeune femme se promènent en silence, insensibles au paysage qui les entoure. Les personnages échouent à décrire l'espace romanesque. Délia est aliénée par le travail répétitif qu'elle fournit à l'usine, ce qui la rend indifférente aux endroits qu'elle traverse et dont elle n'a rien à dire. L'homme, quant à lui, est concentré sur le corps de la jeune femme. Or, à travers la figure d'un narrateur bourgeois, c'est le concept de *flâneur*, formulée par Charles Baudelaire en 1863 et développée par Walter Benjamin en 1982, que Chejfec met à mal. Traditionnellement, le flâneur se promène dans la ville moderne en bénéficiant de l'anonymat qu'elle lui procure pour donner libre cours à ses observations artistiques. À l'inverse ici, c'est le paysage qui devient anonyme avec la mise en échec des personnages en tant qu'instances de perception et de description des espaces. La figure du narrateur est fortement dissonante : le cliché de l'intellectuel qui s'érige en représentant des ouvriers dans un mouvement par lequel il les réduit au silence. Le narrateur impose aux lieux la représentation unique qui est la sienne :

Al rato de estar escribiendo en la oscuridad encontré que había otros efectos. Las frases aparecían y desaparecían, tal cual dije, como el paisaje a medida que avanzamos; y gracias a esta progresión acumulativa, o mejor dicho anticumula-

tiva, yo iba encontrando, en donde menos la esperaba y bajo otra forma, la naturaleza de la espera (Chejec, 2009 ; 86).

14. Ici, le paysage apparaît et disparaît au rythme de cette écriture dont il est indissociable. C'est alors qu'une deuxième voix narrative qui se présente comme lectrice du récit et fervente de littérature, entre en désaccord avec cette esthétique :

He leído muchas novelas donde los lugares desaparecen una vez que el personaje, o protagonista, los abandona. Esto, que puede ser interpretado como una regla del arte, a veces deja un sentimiento de desazón profunda, entre otras cosas porque la geografía nunca es un mero escenario y son los recorridos de las personas, aunque pertenezcan a la ficción, lo que marca el cambio y la perduración del mundo (Chejec, 2009 ; 169).

15. Dans cet extrait résonne un intertexte de Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius », qui fait référence à l'idéalisme : les choses, et en ce sens, les lieux, n'existent que dans la mesure où quelqu'un est là pour les percevoir. Borges écrit :

Es clásico el ejemplo de un umbral que perduró mientras lo visitaba un mendigo y que se perdió de vista a su muerte. A veces unos pájaros, un caballo, han salvado las ruinas de un anfiteatro (Borges, 1974 ; 440).

16. La deuxième voix narrative du texte, qui pourrait être assimilée à celle de l'auteur, attribue une épaisseur réelle aux paysages traversés par les personnages de fiction, qu'elle dote d'une existence autonome (voire même extérieure au texte). Cette idée s'oppose à la représentation véhiculée par le premier narrateur, dont le paysage s'apparente plutôt à une scène de théâtre qui n'existerait qu'en présence de spectateurs, de personnages et de leurs dialogues, sans quoi elle retournerait à l'état de décor, de carton-pâte. A travers l'opposition de ces deux voix narratives, le roman aborde le dialogisme comme inhérence du paysage : « Como se sabe el paisaje nunca tiene una sola voz, más allá del hecho de que las miradas difícilmente son iguales » (Chejec, 2009 ; 144).

17. En somme, le récit se caractérise par une situation énonciative complexe quant à la description du paysage. Comme l'écrit Emanuelle Prak-Derrington : « [D]ans le cadre du dialogue romanesque, l'échelonnement énonciatif est simulé : derrière le personnage, il y a apparemment le narrateur, mais derrière le narrateur (et le personnage), il y a, réellement, l'auteur » (Prak-Derrington, 2004 ; 7).

18. Ici, une deuxième voix narrative vient questionner la crédibilité et la fiabilité de la parole d'une première voix narrative, démasquée dans sa

dimension restrictive. Par ailleurs, le roman personnifie le paysage en lui attribuant une « voix ». Enfin, Chejfec problématise un rapport de force entre les personnages et entre les narrateurs dans le dialogue sur le paysage. Ces oppositions génèrent un inconfort dans le texte qui engendre à son tour un problème de représentation, puisqu'il interroge la possibilité même d'un dialogue entre deux interlocuteurs capables de s'accorder sur une représentation du réel. Or, en choisissant d'aborder dans le roman des thèmes ouvriers plus proches de ceux du misérabilisme argentin des années 1960 promus par le groupe de Boedo que de la réalité sociale dont il est le contemporain, l'auteur choisit de mettre en échec le réalisme social. Ainsi, le dialogisme devient l'un des aspects thématiques du texte puisque Chejfec dialogue avec la tradition de Boedo pour la remettre en question. Bakhtine écrit :

Si l'objet spécifique du genre romanesque c'est le locuteur et ce qu'il dit (mots prétendant à une signification sociale, et à une diffusion comme langage particulier du plurilinguisme), le problème central de la stylistique du roman peut être formulé comme *problème de la représentation littéraire du langage, problème de l'image du langage* (Bakhtine, 1978 ; 56).

19. Chez les trois écrivains, le travail sur la ville et le dialogue romanesque est donc liée à une réflexion sur la représentation littéraire.

3. Métalangages musicaux : le tango et la *cumbia* dans *Impureza* de Marcelo Cohen

20. Dans *Impureza* de Marcelo Cohen, les phénomènes de dialogisme se manifestent moins dans le discours direct que dans les intertextes. Bakhtine définit le plurilinguisme textuel comme « la variation interne qui fait se juxtaposer, se succéder ou se confronter plus d'une langue dans un même texte » (Bakhtine, 1978 ; 2-3). Ce procédé stylistique fait appel à des systèmes verbaux dans les limites du domaine littéraire et en dehors de lui. Or, dès ses débuts en 1973, la production narrative de Marcelo Cohen présente de nombreuses occurrences musicales. Il est fréquent dans les trames narratives de voir des chanteurs ou des musiciens, professionnels ou non et des espaces musicaux : lieux dansants ou scènes de concerts. Dans *Impureza*, l'auteur mobilise à la fois le tango apparu dans les bas-fonds de Buenos Aires au début du XIX^e siècle avant de se diffuser à la bourgeoisie dans les années 1930 et la *cumbia villera*, un genre musical dérivé de la *cumbia* colombienne et popularisé en Argentine à la fin des années 1970. La *cum-*

bia s'est répandue dans les banlieues pauvres des années 1990 comme un symbole culturel et identitaire des milieux marginaux, en tant qu'elle axe son discours sur la violence, le sexe et la misère. Ces genres musicaux possèdent ainsi leurs propres codes verbaux et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité et ils renvoient à des classes sociales et à des époques différentes de l'histoire de Buenos Aires. Dans *Impureza*, Cohen écrit : « El tango era un código poético de la buena voluntad y el valor » (Cohen, 1984 ; 54).

21. La musique apparaît dans la littérature de l'auteur comme un métalangage qui participe à l'élaboration d'une image pluridimensionnelle de la réalité. Dans un entretien donné à Ricardo Torre, Cohen explique que le récit est une sphère où la musique joue un rôle à la fois horizontal et vertical, là où le texte est limité par son horizontalité :

La conciencia continuamente hierve de multiplicidades. Entonces... entonces... Una manera de lograr eso es expandirla en plano, ¿no? Esa, por otra parte, es una ambición literaria muy relacionada con la música porque la música es vertical y horizontal al mismo tiempo, y la literatura solo funciona verticalmente, ya lo sabemos, por la metáfora, ¿no?, tampoco es una verticalidad material ¿no? No se escucha al mismo tiempo, pero hay esa sugerencia, por eso también, mi interés por la metáfora (Torre, 2016 ; 425).

22. En faisant dialoguer différents systèmes de représentation au cours du récit, l'auteur cherche à créer des espaces que le lecteur puisse non seulement visualiser mais aussi écouter. En ce sens, le roman réfléchit à la capacité des mots et des langages à représenter le réel, en proposant des impressions acoustiques au lecteur. La critique Miriam Chiani parle de territoires que l'on peut écouter ("territorios que se dejan escuchar") (Chiani, 2013 ; 2).

23. *Impureza* se déroule dans l'univers futuriste des quartiers pauvres de la banlieue de Lamarta et du bidonville de Lafiera, en périphérie d'une capitale qui n'apparaît pas nommée mais qui ressemble fortement à Buenos Aires. Le roman raconte l'enfance et la jeunesse du personnage de Neuco, aux côtés d'Abrán "Chita" Baienas, son ami devenu chanteur populaire de "merigüel" et de "melonche". Ces musiques, qui s'apparentent à la *cumbia villera*, ont rendu Abrán célèbre, tant dans les classes populaires où elles déchaînent les foules, que dans les classes supérieures qui s'amusent à vivre par procuration une violence qui n'est pas la leur. Les paroles et la manière dont elles résonnent dans les différents quartiers de Buenos Aires (Lafiera le quartier pauvre et Lennaud le quartier riche) apparaissent dans le texte :

Abrán Baienas canta: *Creen que tengo humo en la cabeza / pero mi amor se sienta conmigo en la mesa. / Y al julinfo que me manche este consuelo / de dos tiros lo dejo / cagando fuego en el suelo.* El ritmo de ese tema y su letra desdénosa agitan tanto las cortinas de tergal de una casucha de Lafiera detrás de las cuales alguien vende lo que robó la noche anterior en una farmacia, como la camisa de lino que espera sobre una cama del quartier Lennaud, donde un asesor de mercado pedalea en una bicicleta fija antes de desayunar. (Cohen, 2005 ; 19)

24. Le système de représentation de cette *cumbia villera* fictive remplit une fonction différente dans les quartiers pauvres (où elle renvoie à une réalité concrète) et dans les quartiers riches (où elle évoque une réalité distancée qui est source de divertissement).

25. Neuco découvre par ailleurs le tango, à travers Nígolo, un vieil homme de 97 ans. Ce genre musical lui paraît plus réaliste dans la mesure où il fait écho au chagrin d'amour qu'il éprouve à la mort de sa compagne, Verdey Maranzic. Comme dans d'autres romans de Marcelo Cohen, le personnage interroge l'adéquation du vocabulaire vieilli des paroles de tango avec le monde dont il est le contemporain. Il a reçu de la part d'un professeur un livre sur les mots et les choses, "Casos y cosas del idioma", à partir duquel il construit une petite archive d'expressions adaptées pour décrire le monde. Un jour où ils écoutent *Acquaforte* de Horacio Pettorossi avec Verdey, Neuco s'interroge, par exemple, sur le mot « cabaret » :

La escena de ese tango sucedía en un cabaret. Una vez que se quedaban solos, Verdey y Neuco divagaban hasta el agotamiento, y luego hasta el reposo. ¿Vos qué creés que es un cabaret? Como un bailable, pero para ricos. Puterío ya había, viste, en la época de Nígolo (Cohen, 2005 ; 72-73).

26. Comme l'illustre cet extrait, les mots figés dans les paroles de tango renvoient à une Buenos Aires du passé, qui ne correspond pas à la réalité de la ville contemporaine des personnages. C'est ce questionnement des mots et de leur capacité à représenter le réel qui met en évidence le dialogisme porté par les genres musicaux au sein du roman et la profondeur qu'il donne à la représentation de la ville, en la dotant des échos de diverses époques et de différentes classes sociales. Dans la station-service où il travaille, Neuco compare en effet le tango à une lumière zénithale jetée sur les choses :

Neuco sabe que hace un par de años su amigo el finado Nígolo, de memoria gorda, se las ingenió para colar en el aparato unas pocas piezas de poesía maníaca y música conmovedora que hoy nadie escucha salvo él. Se llaman tangos, y están entre el vértigo cenital de los ritmos contemporáneos como una luz de amanecer lluvioso en la vereda de un café (Cohen, 2005 ; 13).

27. On retrouve ici l'idée du langage musical comme éclairage du réel, dans une représentation du monde soit caractérisée comme appartenant au passé :

Un tango llega hasta el presente como la queja de un herido en una batalla monumental, antiquísima incluso para viejos como Nígolo, dolorosa para todos los bandos. (Cohen, 2005 ; 76).

28. Telle une grande bataille, le tango apparaît comme un héritage culturel que le récit prend en charge dans la représentation de la ville. Le texte joue avec les lieux communs des genres musicaux auxquels les personnages s'identifient puisqu'ils font écho à leurs propres parcours. Le roman célèbre ce dialogisme à travers l'image finale d'un tourbillon dansant qui symbolise la danseuse morte Verdey Maranzic :

Da media vuelta y echa a andar a pasos discontinuos, como si en el mismo cuerpo cargara con otro o el cuerpo le hubiera cambiado. No gira la cabeza. El remolino lo sigue. El perro también, y el viento. (Cohen, 2005 ; 113).

29. La danse du personnage principal avec le tourbillon de la danseuse défunte représente l'accord entre la musique et le récit dans la représentation textuelle.

Conclusion

30. En conclusion, la pluralité des voix qui dialoguent dans la représentation de Buenos Aires dans la littérature argentine contemporaine illustre la particularité du style littéraire de chacun des trois auteurs. Chez César Aira, l'espace urbain adopte la forme du récit. Dans *La prueba*, le quartier de Flores subit des transformations au gré de la conversation. Dans *Boca de lobo* de Sergio Chejfec, au contraire, les personnages ne sont pas une instance fiable de perception du monde. Leur aliénation rend difficile le partage de leurs impressions avec le lecteur. La voix narrative elle-même est contestée au sein du roman par une autre voix narrative qui lui reproche une vision univoque du réel dans laquelle les paysages décrits apparaissent comme des décors dénués de réalité. L'auteur souligne un dialogisme inhérent à la représentation du paysage dont il rend compte dans un rapport complexe entre les points de vue à l'œuvre dans son roman (personnages, narrateurs et auteur). Enfin, chez Marcelo Cohen, la littérature privilégie le dialogue avec les genres musicaux (le tango et la *cumbia villera*) et les systèmes de représentation du monde qu'ils constituent. Les destins des per-

sonnages reprennent par certains aspects les imaginaires véhiculés par les paroles de ces musiques. L'histoire confronte leur vocabulaire, liés à des époques et à des classes sociales de la ville avec la réalité qu'elle décrit. De ce fait, elle interroge la valeur des mots et l'adéquation de différents systèmes verbaux à la Buenos Aires qu'elle représente.

Bibliographie

AIRA César, *La prueba*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, "Colección Escritura de Hoy", 1992.

BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne* [1863], Paris, Fayard, 2010.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1978], Paris, Gallimard, « Tel », 1978.

BORGES Jorge Luis, *Obras completas (1932-1972)*, Buenos Aires, Emecé editores, 1974.

CHEJFEC Sergio, *Boca de lobo* [2000], Buenos Aires, Alfaguara, 2009.

CHIANI Miriam, "Musigramas: sobre música y literatura en la narrativa de Marcelo Cohen", in *Literatura: teoría, historia, crítica*, Universidad Nacional de Colombia, Vol. 15, n°1, 2013.

COHEN Marcelo, "Como si empezáramos de nuevo. Apuntes para un realismo inseguro", in *La Vanguardia*, Barcelona, 1984.

_____, *Impureza*, Buenos Aires, Norma, 2007.

DURRER Sylvie, *Le dialogue dans le roman*, Paris, Armand Colin, 2005.

PRAK-DERRINGTON Emanuelle, « La fausse simplicité du discours direct. Propriétés de la parole alternée dans le dialogue romanesque. », in *Cahier d'études germaniques*, Université de Provence-Aix-Marseille, 2004, p. 19-32.

TABAROVSKY Damián, « Dossier de presse de *La experiencia dramática* de Sergio Chejfec » in: COQUIL Benoît, " 'Complejizar lo existente': resistencias del sentido en la obra de Sergio Chejfec", in *Cuadernos LIRICO*, n°17, 2017.

S. DAHAN, « Dialogues sur/dans Buenos Aires... »

TORRE Ricardo, *L'œuvre de Marcelo Cohen : entre sociologie fantastique et géographie imaginaire*, Thèse, Littérature latino-américaine, Université Paris-Est, Département de langues romanes, 3 décembre 2016, 447 pages (dactyl.).

WALTER Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : Le Livre des passages* [1982], Paris, Editions du Cerf, 1997.