

Parle-t-on jamais seul ? Dialogues et dialogisme dans *Hablar solos* (2012) d'Andrés Neuman

SANDRA GONDOUIN

UNIVERSITÉ DE ROUEN NORMANDIE – ERIAC / CRIIA

sandra.gondouin@univ-rouen.fr

Introduction

1. Parle-t-on-jamais seul ? Si le titre d'Andrés Neuman, *Hablar solos*, pourrait laisser supposer que c'est le cas, l'emploi de l'infinitif fait d'emblée de cette possibilité une action non actualisée. De fait, l'ouvrage semble développer toutes les possibilités du dialogue et du dialogisme : dialogue muet, à contretemps, reporté, transposé à travers l'enregistrement audio ou l'écriture, répétition-écho, dialogue des corps, etc. L'essence même du langage fait que l'on ne parle jamais seul, encore moins en littérature où tout texte entre en dialogue avec ceux qui l'ont précédé. La littérature est, par essence, dialogique : Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et bien d'autres l'ont clairement démontré. C'est donc bien à l'un de ces jeux littéraires qu'il affectionne que semble se livrer ici l'auteur argentin, auteur de fiction, de poèmes, d'œuvres marquées par l'hybridité générique, mais également de nombreuses réflexions théoriques sur la littérature.
2. Andrés Neuman choisit dans *Hablar solos* d'intercaler trois monologues, ceux de Lito, Elena et Mario – un fils, sa mère et son père – autour du drame qui les unit et les sépare à la fois : la maladie et la mort prochaine de Mario. Sur le plan diégétique, Mario choisit d'entreprendre un voyage en camion avec son fils de dix ans, Lito, pour vivre une dernière aventure avec lui. En leur absence, Elena se lance à corps perdu dans une aventure sado-masochiste avec le médecin de Mario, Ezequiel. Au retour du père et du fils, tous trois se retrouvent très fugacement pour la dernière fois, puisque Lito est envoyé chez ses grands-parents afin de lui cacher l'internement de son père à l'hôpital et son décès. Le lecteur suit alors Elena dans son processus de deuil, tandis que résonnent encore les voix de Lito et de Mario, voix antérieures à la mort de ce dernier. Sur le plan matériel, l'objet-livre est construit par les monologues des trois personnages principaux, séparées d'une page indiquant leur nom, et ce toujours dans le même ordre : Lito,

Elena, Mario. En considérant, dans la perspective bakhtinienne, les « tours de parole » de chacun des trois personnages comme autant d'énoncés, l'ouvrage est composé de quatorze énoncés – quatre tours de parole complets, puis un cinquième marqué par l'absence de Mario. Pour plus de commodité, nous numérotions les tours de parole de 1 à 5, et les voix de personnages de A à C (A : Lito, B : Elena, C : Mario)¹. Notons que si ces trois voix se font écho autour d'un même chronotope – les derniers moments de Mario et son voyage avec Lito – elles ne coïncident pas pour autant de façon exacte dans le temps. Sur le plan narratif, les trois monologues se distinguent par des modalités d'énonciation différentes. Dans le cas de Lito, ce sont ses pensées qui sont retranscrites à travers un flux de conscience, laissant libre cours à son imagination et ses questionnements d'enfant, aux émotions qu'expriment ses soupirs, ses exclamations de joie, ses gestes et ses silences. Elena, quant à elle, compose sur son ordinateur une sorte de journal intime puis des lettres à son époux défunt. Si son monologue reflète lui aussi ses pensées, il est le fruit d'une construction littéraire éminemment réflexive. Enfin, Mario s'adresse à son fils en enregistrant ses paroles depuis sa chambre d'hôpital, dans un flux de conscience marqué par l'oralité, mais dont l'immédiateté est niée par son support même, comme l'analyse Carmen María López López : « al perseguir el propósito de la grabación, está de algún modo desvinculando la palabra oral de sus atributos inherentes: ser efímera, espontánea e irrecuperable » (López López, 2016 ; 85). Cette chercheuse, qui a très justement considéré que les voix de Mario, Lito et Elena représentaient respectivement le discours oral, mental et écrit considère ainsi que :

Andrés Neuman ha logrado en *Hablar solos* (2012) articular un discurso polifónico, una orquestación de voces donde cada uno de los personajes representa, de manera simbólica, un estadio de la reflexión y comunicación (interna o externa) en Occidente: oralidad, pensamiento y escritura (López López, 2016 ; 93).

3. Les recoupements entre les notions de « polyphonie » et de « dialogisme » ont fait l'objet de nombreux développements (Bres, Haillet, Mellet, 2005) et je retiendrai ici la distinction établie par Jacques Bres, considérant que :

Parler de polyphonie, au sens de Ducrot (1984) et de la *ScaPoLine* (Nølke et al. 2004), pour « montrer comment l'énoncé signale, dans son énonciation, la

1 Le roman se composerait ainsi comme suit : 1A, 1B, 1C / 2A, 2B, 2C / 3A, 3B, 3C / 4A, 4B, 4C / 5A, 5B. Cela permet de mieux situer les événements dans l'étude de la diégèse, même si tout est volontairement plus fluide dans le roman de Neuman.

superposition de plusieurs voix » (*ibid.*, 1984 : 183), c'est penser la production de discours en termes de mise en scène énonciative. Parler de dialogisme, c'est penser la production du discours en termes d'interaction obligée avec d'autres discours, de « réponse » à ces discours, pour employer un terme par lequel Bakhtine définissait l'énoncé (Bres, 2017 ; 3).

4. En choisissant les termes de « discours polyphonique » et d'« orchestration des voix », Carmen María López López se réfère bien à la « mise en scène énonciative » du roman d'Andrés Neuman, à la façon dont les voix des trois personnages se répondent sur le plan narratif. Pour ma part, sans oublier cet aspect fondamental qui s'articule d'ailleurs avec le caractère dialogique du roman, je souhaite analyser les interactions entre les discours des différents personnages et montrer à quel point leurs monologues se construisent de façon dialogique, comme des dialogues en absence, des échanges intérieurs permettant de rendre l'autre présent en son absence, de recréer en son for intérieur un lien communicationnel qui ne se concrétise pas par la parole dans le vécu des personnages. Je partage donc ici le constat de Jacques Bres observant : « il me semble que le monologique tend à être une catégorie vide » et se demandant « que serait un énoncé qui ne serait pas d'une certaine façon une réponse ? » (Bres, 2005 ; 8)².
5. Même en leur absence – physique ou d'attention – leurs silences, leurs non-dits, leurs mensonges avérés ou par omission, les personnages d'*Hablar solos* ne cessent de se parler, de s'interroger, de porter en eux et dans leurs monologues la présence des autres et les traces de leurs voix. Je m'attacherai donc à montrer comment Andrés Neuman semble avoir choisi d'explorer les possibilités du dialogisme au sein de ce roman, comme pour montrer que l'on ne parle jamais seul et à quel point nous sommes traversés et construits par les voix des autres et celles de la littérature.

2 « Le traitement en parallèle du dialogal et du dialogique que nous avons esquissé ne se prolonge pas par l'homologie de la distinction dialogal / monologal d'une part, et dialogique/ monologique d'autre part. À la différence de Roulet (1985) qui à partir de ces deux couples définit quatre possibilités (*cf.* note 4), il me semble que le monologique tend à être une catégorie vide : que serait un énoncé qui ne serait pas d'une certaine façon une réponse ? On sait que Bakhtine dans un premier temps distinguait le roman polyphonique de Dostoïevsky et le roman monologique de Tolstoï ; ou qu'il opposait le dialogisme de l'écriture romanesque au monologisme de l'écriture poétique. Le sémioticien est par la suite revenu sur cette analyse, considérant que le dialogisme, de différentes façons, était un trait de tout énoncé (*cf.* Todorov, 1981 ; 95-104). » (Bres, 2005 ; 8).

I. Dialogisme spatio-temporel : des dialogues en orbite autour d'un même chronotope

6. En suivant, là aussi, les pas de Bakhtine, on peut considérer que la narration d'*Hablar solos* gravite autour du chronotope³ que constitue le voyage de Mario et Lito. Un voyage pour échapper à l'ici et maintenant, s'extraire d'un quotidien où la mort rôde en renforçant les liens qui unissent père et fils. C'est également autour de ce voyage que s'établit le caractère dialogique de l'œuvre, suivant les modalités exposées par le théoricien russe :

Du point de vue du sujet et de la composition, c'est [au sein du chronotope] qu'ont lieu les rencontres [...]. Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (et c'est très important), là s'échangent des dialogues chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là se révèlent les caractères, les « idées » et les « passions » des personnages (Bakhtine, 1978 ; 387).

7. Dans *Hablar solos*, c'est bien autour du chronotope de ce voyage père-fils que se cristallisent les intrigues et les dialogues se jouant dans le roman. Le camion de l'oncle Juanjo devient même une sorte de « transespace », un noyau narratif traversé par plusieurs espaces-temps et autour duquel gravitent les dialogues et monologues des trois voix narratives du roman. Car ce camion qui éloigne ses passagers d'Elena – que l'on pourrait considérer comme le personnage central du roman, la soliste du chœur – réunit en fait les trois protagonistes à travers la narration. C'est parce qu'il est en chemin qu'Elena a la possibilité de se lancer dans une aventure avec Ezequiel, depuis son espace quotidien, certes, mais en se projetant en permanence vers le chronotope du camion voyageur :

Sigo esperando que Mario responda mi mensaje. Siento una mezcla de calor y nerviosismo. Una necesidad de rascarme fuerte todo el cuerpo, hasta arrancarme algo que no sé qué es. No me gusta que Mario atienda el teléfono mientras conduce. Así que estoy en sus manos. Él me asfixia mientras aprieta el volante. Lo va girando. Me retuerce el pescuezo. Basta. No pienso escribir más hasta recibir ese mensaje.

No pienso escribir más hasta recibir ese mensaje.

No pienso escribir más hasta recibir ese mensaje.

No pienso escribir más hasta. Por fin, por fin (22).

- 3 « De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations philosophiques et sociales, idées, analyses des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope [...] ». (Bakhtine, 1978 ; 391).

8. On remarque ici comment l'isotopie du corps traduit le lien physique, charnel, qui relie Elena à l'espace où évoluent son mari et son fils. A travers sa pensée, c'est tout son corps qui traverse / est traversé par cet espace. Prenant métaphoriquement la place du volant entre les mains de Mario, elle semble aspirer à diriger le véhicule, mais ne peut pas plus infléchir sa course qu'agir sur la réception d'un texto des voyageurs. Et pourtant, à travers une pensée magique un peu infantile, elle lie l'écriture, le destin de ses mots, son destin, à celui de Mario et Lito : une façon à la fois psychique et physique de partager leur chronotope. Le message téléphonique souligne par ailleurs un motif très présent chez Neuman : le rôle des moyens de communication modernes et la façon dont ils rapprochent les êtres, les inscrivant dans un même espace-temps mondialisé, tout en faisant écran entre eux. Ainsi, bien que les trois voix narratives du roman se croisent à travers un même chronotope, on observe entre elles de nombreux décalages émotionnels et spatio-temporels. Tandis que Lito exprime ses pensées à l'instant même où il vit cette aventure (son récit est simultanément à son expérience), celle d'Elena passe par la médiatisation de l'écriture. Le récit d'Elena est donc consécutif à l'expérience vécue et se compose dans un autre espace-temps : le jour-même, au début, puis de façon plus distendue. Quant au récit de Mario, il est encore plus éloigné du moment évoqué, puisqu'il l'enregistre *a posteriori* depuis sa chambre d'hôpital, en se remémorant non seulement son voyage avec Lito mais aussi des événements plus anciens, comme sa rencontre avec Elena, les premiers temps de leur relation, etc. Ainsi, tandis que la voix de Lito, voix de l'enfance, s'inscrit dans l'immédiat, celle d'Elena fait souvent appel à une mémoire proche et Mario plus lointaine : leur recul vis-à-vis des événements n'est donc pas le même.
9. Par ailleurs, si André Neuman compose une géographie qui joue la précision – les différentes étapes du voyage sont nommées, les paysages brièvement décrits, Mario sort même une carte pour étudier l'itinéraire du retour en 5A (156) –, il s'agit en quelque sorte d'une double illusion référentielle, au sens où l'effet de réel n'est présent que pour mieux dépeindre une géographie elle-même illusoire. En effet, les villes de Pampatoro, Mágina del Campo, Veracruz de los Aros, Sierra Juárez, Región, Comala de la Vega, Santa María de la Reina, Salto Grande, Tucumancha, Valdemancha, Tres Torres ou Puerto del Este dessinent un itinéraire imaginaire faisant écho à différentes réalités. Ces toponymes donnent forme à un espace dialogique, convoquant des images qui rentrent implicitement en dialogue avec le

monde réel, l'Amérique latine et l'Espagne, à travers l'espace et le temps, pour composer une cartographie vivante, mouvante, façonnée à la fois par le monde et par la littérature, notre imaginaire individuel et collectif. Ainsi, bien qu'aucune ville « réelle » ne semble porter le nom de Pampatoro, ni en Argentine ni ailleurs, ce patronyme fait surgir les images topiques de la Pampa – et avec elles les gauchos et toute la tradition littéraire qui leur est consacrée –, ou le souffle du Pampero, ce vent froid qui parcourt la Pampa et qui a même donné son nom à une marque de rhum assez populaire, mais aussi la silhouette des taureaux espagnols. Débarrassés de leurs extensions, Veracruz « de los Aros » ou Comala « de la Vega » nous projettent dans la géographie et l'histoire du Mexique, de même que Sierra Juárez, dont le nom fait écho à la ville frontalière de Ciudad Juárez, tristement célèbre aujourd'hui pour ses féminicides, mais portant le nom du héros républicain Benito Juárez (XIX^e). Il existe également une « Marina del Campo » au cœur de la Toscane, une église « Santa María Reina » – patronyme colonial s'il en est – et un quartier « Tres Torres » à Barcelone. Tucumancha et Salto Grande font bien évidemment penser aux provinces du Nord-Est argentin de Tucumán et Salta, mais toutes deux viennent là encore se mêler à d'autres réalités concrètes et littéraires. Les mots valises de Tucumancha ou Valdemancha ne renvoient-ils pas vers « un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme », tandis que l'adjectif « Grande » nous transporte dans le courant du Río Grande, auprès des « espaldas mojadas » et de toute la littérature s'inspirant de leurs périples ? Enfin, Puerto del Este convoque inmanquablement « Punta del Este », ville balnéaire uruguayenne à l'embouchure de l'emblématique Río de la Plata, motif littéraire s'il en est. Ce ne sont là que quelques pistes interprétatives pour souligner les réseaux de sens et les multiplicités d'images et de clichés que met en mouvement cette cartographie virtuelle, que Lito compare d'ailleurs dès le début du voyage à celle d'un jeu-vidéo intitulé *World Force Rally 3* (15-16), une autre façon de faire entrer en dialogue monde matériel, littéraire et virtuel à travers le chronotope établi.

10. Sur le plan temporel, le récit de Lito permet de retracer avec précision le déroulement du voyage père-fils : quatre longs jours de route à l'aller, jusqu'à la remise des marchandises à Salto Grande (4A), puis un seul et dernier jour (le cinquième, 5A) pour effectuer le chemin du retour, alors que Lito et son père font justement un détour par la côte pour aller voir la mer à Puerto del Este. Matériellement, cela semble parfaitement improbable. On

ne pourra cependant attribuer cette incohérence pratique à l'inattention de l'auteur, étant donné la méticulosité avec laquelle il ordonne la composition de ses œuvres. Ce décalage est d'ailleurs souligné par la sensation de Lito – « Este último día de viaje me está pareciendo el más corto » (155) – comme pour mettre la puce à l'oreille du lecteur. Il y aurait plutôt là la preuve, s'il en fallait, qu'à l'image de l'itinéraire, ce périple est métaphorique, qu'il est avant tout un voyage à travers la littérature et le ressenti des trois personnages, un dialogue entre leurs différentes réalités et leurs imaginaires, qui entrent à leurs tours en résonance avec ceux des lecteurs.

11. De fait, le voyage est lui-même un motif dialogique au niveau macro-textuel dans l'œuvre d'Andrés Neuman. D'*El viajero del siglo* (2009) à *Como viajar sin ver* (2010) en passant par *Fractura* (2018), le voyage est toujours plus qu'un voyage, et s'il n'est que transit il est moins qu'un voyage : un simple déplacement où l'on ne comprend (au sens premier du terme) ni ce que l'on voit, ni les gens que l'on rencontre, ni soi-même. Le voyage, le vrai, est toujours métaphorique et symbolique : Adelaïde de Chatellus l'a parfaitement démontré dans *El viajero del siglo* (De Chatellus, 2016) et j'ai tenté de le faire dans *Fractura* (Gondouin, 2020) en étudiant le parallèle transtextuel et structurel entre le voyage de M Watanabe vers Fukushima et vers l'épicentre de sa mémoire (Hiroshima) et la descente aux enfers de Dante. Comme dans *Fractura*, les voyages respectifs de Mario, Lito et Elena les emmènent vers la mort, celle de Mario, dans une tentative de déplacement au cœur de leurs consciences afin de tenter d'accepter l'inacceptable. Chez Lito, que ses parents tentent maladroitement et désespérément de le protéger de l'inéluctable et de la violence de la vérité, ce cheminement se fait à l'aveugle. C'est pourquoi il se cogne contre les murs du mensonge et de l'incompréhension, au point de rester sans voix narrative : son dernier énoncé (5A) s'arrête sur les derniers instants du voyage, dans le camion. Sur le plan diégétique, nous ne le retrouvons plus ensuite qu'à travers les monologues d'Elena : le lecteur n'accédera donc pas à travers le flux de ses pensées à son vécu des retrouvailles, ni à la mort de son père. Ainsi, tous les énoncés monologiques de Lito correspondent au temps du voyage. Sa voix s'efface tandis que ses parents l'envoient chez ses grands-parents maternels pour l'éloigner de la réalité, lui cacher la maladie de son père et maquiller sa mort en accident de camion. Le lecteur ne connaîtra ses réactions, ses mots et son mutisme, qu'à travers les paroles d'Elena :

Él me pregunta cómo un camión tan grande pudo haberse abollado. Yo le digo que a veces las cosas grandes son las que más se rompen.

Él me pregunta cómo Pedro está igualito que antes, si tuvo un accidente tan grave. Yo le digo que su tío lo ha arreglado muy bien en el taller.

Él me pregunta si va a poder viajar otra vez en Pedro. Yo le digo que a lo mejor más adelante.

Él me pregunta si puede irse con la pelota al parque. Yo le digo que vaya. Pero mi hijo no se mueve de la cocina. Se queda ahí, sentadito, mirándome (131).

12. Cet échange entre la mère et son fils a le souffle d'un poème en prose. Elena – et l'auteur, bien sûr, à travers elle – choisit de ne pas reproduire la forme du dialogue au style direct, celle qui aurait pu sembler la plus proche de l'expérience vécue. Elle médiatise sa parole et celle de son fils à travers le style indirect et l'anaphore des mêmes formules introductives – Él me pregunta cómo / si" / "Yo le digo que". Cela instaure une distance réflexive envers ses propres paroles et celles de Lito. En tant que narratrice autodiégétique, elle s'éloigne d'elle-même et de la scène, témoignant avec simplicité et une douleur muette des doutes de son fils, surplombant ses propres mensonges, la culpabilité qu'ils lui procurent et leur effet sur son enfant, son immobilité – « Se queda ahí, sentadito, mirándome ». En effet, Lito semble arrêté dans son mouvement : symboliquement, le faux accident de son père et de Pedro (le camion), cette disparition inexplicable, marquent pour lui la fin du voyage, l'éclatement de ce chronotope autour duquel s'était réunie la famille. Elena finira par conjurer cet « arrêt de jeu » en rendant une corporalité à Mario, en matérialisant sa photo et sa mémoire dans l'espace de la maison et pas n'importe où, bien sûr, mais bien entre les livres, comme pour poursuivre le long dialogue intertextuel qui anime Elena tout au long de l'œuvre : « Cuando te coloqué entre los libros, Lito se acercó, se quedó mirando el portarretratos y no dijo nada. Al cabo de un rato entró en su cuarto y salió con una pelota » (164). Par peur de le blesser et par pudeur, Mario et Elena ont enveloppé Lito dans un tissu de mensonges qui l'immobilise plus qu'il ne le protège, mais ses tous derniers mots – « De repente me doy cuenta. ¡Peter-bilt! » (159) – offrent un écho circulaire à l'*incipit* de l'ouvrage, à un rire de son père alors que Lito demandait pourquoi le camion s'appelait Pedro – « Odio que se ría de mí cuando le pregunto cosas » (14). Cette dernière exclamation enthousiaste de la part de Lito peut laisser penser qu'il saura mettre lui-même des mots sur les silences des adultes, se remettre du fait que la réalité ne réponde pas aux désirs humains, que ses états d'âmes ne contrôlent pas la météo, et accepter l'impuissance humaine face aux lois de la nature et à la mort.

13. Chacun de ces trois personnages possède donc sa temporalité propre, mais leurs vécus et leurs souvenirs se croisent en permanence pour se répondre en leur absence. Leurs voix se ratent, s'esquivent et se méprennent, illustrant les décalages qui s'instaurent entre ces trois-là, leur façon de s'aimer à contre-temps, comme l'exprime très bien Lito – « Mamá vuelve a llamar [...] Yo también la echo de menos. Pero no cuando ella me pregunta. Es raro eso » (115). Ainsi, tandis que chacun des monologues de Lito correspond à peu près à un jour et une nuit du voyage⁴, le temps semble s'allonger de façon croissante dans ceux d'Elena. 1B (Elena) correspond bien à la temporalité de 1A (1^e jour de voyage, Lito), mais 2B condense déjà presque tout le temps du voyage (« Mañana llegan », 64). Le récit de 3B s'effectue au lendemain de l'arrivée des voyageurs, qui est racontée en analepse, et s'ouvre sur un temps long pendant lequel Lito est envoyé chez ses grands-parents tandis que Mario est interné à l'hôpital. En 4B survient brusquement la mort de Mario, qui est là encore racontée *a posteriori*, puis s'ouvre le deuil, et le temps s'étire encore à travers la douleur et l'absence jusqu'à la dispersion des cendres. C'est ainsi que, tandis que Mario est encore vivant en 5A (5^e jour de voyage pour Lito), 5B décrit déjà une nouvelle étape pour Elena : celle de la confession de son infidélité et du renoncement, comme des étapes permettant de renouer avec la vie. A mesure que se noue la tragédie que représente pour ce trio la mort de Mario, les trois personnages tracent donc des orbites de plus en plus distinctes autour du chronotope qui les avait réunis. L'espace du camion fait place pour Elena à une alternance entre la maison désertée, désincarnée, et l'hôpital. L'espace hospitalier est dépeint comme un non-lieu où Lito n'a pas sa place, un endroit où l'on est constamment interrompu, comme l'expriment les interactions avec le personnel soignant qui entrecoupent parfois le monologue de Mario, jamais vraiment présent à soi-même, qui entre en dialogue avec tous les livres mais ne permet d'en lire aucun. L'hôpital, c'est l'espace de l'attente comme un temps suspendu, un temps de non-vie pour Elena, de « pré-mort » pour Mario :

4 Ainsi, 1A = 1^e jour de voyage, 1^e nuit. 2A = 2^e jour de voyage, 2^e nuit. 3A = 3^e jour de voyage, 3^e nuit, début du 4^e jour de voyage. 4A = 4^e jour de voyage, remise de la marchandise. 5A = 4^e nuit, 5^e jour : le retour. Cette alternance est donc claire mais pas tout à fait systématique puisque la nuit du 4^e jour se fait ainsi au début du 5A, et que l'on ne connaîtra pas la nuit du 5^e jour telle que Lito l'aura perçue.

Cuando entro en su habitación, vestida con la ropa que le gusta, peinada para él, siento que me mira con rencor. Como si mi agilidad lo ofendiera. ¿Cómo estás, mi amor?, lo saludé esta mañana. Aquí, muriéndome, ¿y tú?, me gruñó. Ayer me contestó: Tragando mierda, gracias (93).

14. Ce dialogue illustre le décalage douloureux qui s'instaure dans le couple. Tandis que la question rituelle d'Elena tente de tendre vers la vie, les réponses ironiques et crues de Mario ne s'embarrassent plus des conventions, de la fonction phatique du langage. De fait, les voix de Lito, Mario et Elena ne parviennent jamais vraiment à se rencontrer. A la fin du roman, Elena n'a toujours pas donné les enregistrements de Mario à Lito, et on ne sait pas si elle le fera. Elle-même ne s'adresse directement et sincèrement à Mario qu'après sa mort, dans des lettres qu'il ne lira jamais. Mario ne lui a pas non plus exprimé ce qu'il pensait profondément, ou en tout cas pas de façon directe, bien que certains passages de l'enregistrement adressé à Lito lui soient en fait dédiés. Leurs récits semblent évoquer une sorte de ballet à trois, dans lequel chacun danse à distance sur la même musique mais à contre-temps, avec, à l'écart sur la piste, Ezequiel comme une coordonnée extérieure qui interfère dans l'espace symbolique de la famille. On observe donc que l'expérience que Lito, Elena et Mario font du temps et de l'espace est propre à chacun et qu'ils ne parviennent pas à la partager, d'autant plus qu'à l'espace « réel » s'ajoute le monde du virtuel.

2. Dialogisme intermédial avec le monde virtuel

15. Si Lito est le seul personnage à sembler s'inscrire dans l'instant présent, son univers est aussi celui des interfaces électroniques – le téléphone, les jeux-vidéos, les réseaux sociaux –, des interfaces qui l'extraient de l'espace-temps dans lequel il évolue. La « réalité virtuelle » est d'ailleurs pour lui si prégnante qu'elle modifie sa lecture du monde, celle de l'enfance, où rien ne semble encore irréversible, pas même la mort :

Papi, digo, ¿sabías que hay un juego con un paisaje igualito a este? No me digas, contesta él. Es uno de mis preferidos, le cuento, lo más difícil es esquivar a los animales salvajes sin salirte de la carretera. Ajá, dice papá, ¿y si te sales, qué pasa? Vuelcas, contesto, y pierdes tiempo. ¿Y qué más?, pregunta papá. El pobre no entiende nada de videojuegos. Y entonces retrocedes un montón de posiciones, le explico, y tienes que adelantar todo de nuevo. [...] ¿Y eso es todo?, se pone pesadísimo papá. ¿Cómo?, contesto, ¿te parece poco? [...] Me cruzo de brazos. No pienso discutir con alguien que nunca batiría un record ni en el World 1 (16).

16. Deux logiques différentes se confrontent dans cet extrait intercalant un dialogue au style direct et les pensées de Lito, dans une mise en scène humoristique malgré la gravité du thème évoqué en toile de fond. Pour Lito, l'espace réel s'apparente à l'espace virtuel, qui lui offre même une grille de lecture du monde réel. Selon sa logique d'enfant, la réalité virtuelle et le réel peuvent se croiser, mais ce sont les règles du virtuel qui interfèrent sur le réel, et non l'inverse. Ainsi, lorsqu'il observe le paysage à travers la fenêtre du camion, Lito commente « Vacas. Si chocamos con alguna, repito la partida » (17). Il vit encore dans une sorte de pensée magique où ses états d'âme peuvent influencer la météo, où une nouvelle casquette peut faire de lui une personne différente en quelques heures. À l'inverse de Lito, Mario voit le jeu à travers le prisme de la réalité. Il essaye donc de l'amener « en douceur » à une réflexion sur la mort, soit du virtuel vers le réel, mais les jeux-vidéos, tout comme les jeux d'enfants, se construisent précisément sur l'évacuation de l'expérience de la mort dans un univers où l'on a plusieurs vies et des possibilités infinies d'entreprendre une nouvelle partie. Le lecteur, complice de la tentative didactique de Mario, esquissera sans doute un sourire devant cet échec retentissant et le décalage de son écho dans l'esprit du jeune garçon – « No pienso discutir con alguien que nunca batiría un record ni en el World 1 » (16). Tandis que Mario souhaite se placer en pédagogue, son expertise est rejetée en raison de sa méconnaissance de ce qui, pour Lito, est le vrai sujet du dialogue, car son père n'a pas su ou pu rompre le tabou de la mort. Leur échange est voué à l'échec car tous deux ne partagent pas vraiment le même espace-temps : ils évoluent à travers le même chronotope sans en faire la même expérience. Andrés Neuman propose ainsi une réflexion sur le monde virtuel à travers la vision du monde de Lito, qui établit une sorte de dialogisme intermédial avec les jeux-vidéos mais également avec la télévision :

Enciendo el televisor. Es muy pequeño. Hago zapping. En un canal está Stallone retorciéndole el brazo a un gordo enorme. La conozco. Es buenisima. En otro canal está el presidente con un montón de micrófonos. En otro la policía tira gases. En otro aparecen mujeres desnudas. Papá me dice que cambie de canal. En otro hay un partido de fútbol de no sé dónde. Los nombres de los jugadores son muy raros. En otro hay una patinadora rebotando contra el hielo en cámara lenta. Él apaga la luz. Todavía no tengo sueño. Pregunto si puedo seguir viendo un rato más la tele. Él contesta que sin sonido sí. Yo le digo que sin sonido no tiene gracia. Él me dice que con sonido tampoco (47).

17. Neuman convoque ici des images que nous connaissons tous et qui renvoient à un tout dans nos mémoires : l'intégralité, ou tout du moins une

séquence plus longue, d'un film de Sylvester Stallone, d'un discours présidentiel, d'un spectacle de patinage artistique, d'un film érotique. Ces images composent une sorte de langage commun à la mondialisation, reflétant les coordonnées du monde occidental : la politique, le sport, le sexe, le divertissement. L'anaphore – « En un canal » « En otro » répétée à cinq reprises – illustre bien l'aspect mécanique du zapping, la consommation d'images qui sont toutes mises au même niveau, extraites de leur contexte réel, réunies dans un même espace-temps (celui du visionnage), et que l'inattention du spectateur vide de sens. Ainsi, une manifestation réprimée dans la violence se fond dans la masse du divertissement, prise entre un discours politique et un film érotique. La représentation des médias de masse illustre le principe antique du pain et des jeux, à cela près que l'expérience passe par le virtuel. Le zapping est d'ailleurs un motif récurrent chez Neuman, qui interroge nos pratiques à ce sujet, dans *Fractura* (2018), par exemple. La télécommande est ici placée entre les mains d'un enfant dont l'âge ne permet pas encore un véritable rapport critique aux images qui l'assaillent et à la réalité à laquelle elles se rapportent : seul le film de Stallone, soit une représentation de fiction, fait écho pour lui à une expérience antérieure. En outre, le discours rapporté crée une complicité avec le lecteur, qui accède à un degré de compréhension en partie supérieur à celui de Lito : « Papá me dice que cambie de canal » – le lecteur adulte comprendra qu'il s'agit d'un film pornographique, Lito, peut-être pas.

18. On remarque à travers tous ces décalages le dialogisme qui s'instaure entre les trois voix narratives du roman, des voix qui se cherchent et se répondent mais depuis leur propre sphère spatio-temporelle, affrontant la réalité sans parvenir à la partager, ni à établir un véritable dialogue. Aussi le monde semi-virtuel de Lito se traduit-il pour Elena à travers la métaphore d'un langage opaque, celui des textos abrégés de son fils : « La respuesta de Lito, como de costumbre, me costó descifrarla. Todas esas abreviaturas que se suponen tan veloces, ¿no demoran el sentido del mensaje? ¿No entorpecen la comunicación? Me estoy poniendo vieja » (23). Elena est une femme de Lettres, sa réflexion profonde sur le sens des mots, de la vie, de la maladie et de la mort, s'oppose diamétralement à la quête d'efficacité et la superficialité des télécommunications modernes⁵. Elle ne partage donc pas l'es-

5 « Pongo la radio. No escucho las voces. Enciendo la televisión. No miro las imágenes. Voy de youtube al banco, de facebook a los libros, de la política al porno. La rueda del ratón tiene algo de clitoris. Hay cierto olvido en la punta del dedo. Ojeo titulares, contemplo la catástrofe del mundo a través de un cristal, me deslizo a lo largo de su superficie. Intento

pace virtuel de Lito, mais tente de s'évader et de trouver des réponses à son désarroi à travers deux autres interfaces, celles qui lui permettent un véritable dialogue : les livres et la sexualité.

3. Les deux espaces d'un « vrai » dialogue : le corps et la littérature

19. L'amour, dans *Hablar solos*, ne parvient pas à s'exprimer par la parole. Il vibre pourtant dans les silences, les gestes et les regards des personnages, comme lorsque Mario embrasse Lito pour la dernière fois, sachant qu'il ne le reverra plus, et ne parvient à lui dire que des mots banals : « te di un abrazo, un abrazo largo, y te dije que no te olvidaras de ponerte el cinturón, ya está, eso fue todo, no fui capaz de decirte otra cosa que ponte el cinturón » (148). Bien sûr, il y a derrière le symbole de la ceinture de sécurité le désir qu'a Mario de protéger son fils, de lui dire de prendre soin de lui quand il ne sera plus là. Mais surtout, le dialogue de cet instant-clé ne passe pas par les mots, mais bien par le corps :

De lo que no me olvido, mira, es del abrazo, no sé qué habrás sentido tú, bah, me refiero, si habrás sentido algo, en ese momento yo tampoco estoy seguro, lo que sé es lo que siento ahora, al recordarlo, recuerdo muy bien el calor de tu cabeza, el olor a champú, la pelusa que te baja por la nuca, esa vértebra más grande que las otras, tus hombros puntiagudos (148).

20. C'est à travers l'isotopie du corps que se traduit l'émotion. L'intensité du moment vécu passe par la force du souvenir, la précision des détails, bien que la réciprocité de l'échange reste là encore incertaine – « no sé qué habrás sentido tú ». L'amour et l'immense tendresse que ressent Mario pour son fils s'expriment pourtant par la parole, puisque tous ses mots sont enregistrés, mais une parole décalée, médiatisée et dont on ne sait si elle parviendra jamais à son destinataire. Il en va de même entre Elena et Mario. Significativement, dans le dernier énoncé du roman, Elena se souvient d'une situation de dialogue qui l'a marquée :

Me acuerdo de nuestras charlas en el hospital. No tanto por lo que nos decíamos (no hubo ninguna revelación, al menos ninguna revelación verbal), como por el milagro absurdo de hablar con alguien que se moría, que ya se iba y seguía hablando. Me acuerdo sobre todo de una conversación. Tú estabas acostado con los ojos abiertos. Yo estaba sentada junto a tu cama. De vez en cuando nos acari-

absorber la ausencia de dolor por no ser la que sufre en otros lugares, en otras noticias. ¿Obtengo algún consuelo? Sí. No. Sí. En la inercia de hacer búsquedas para averiguar qué busco, casi sin darme cuenta, tecleo: ayuda. [...] No navego. Naufrago » (98).

ciábamos. Castamente, de nuevo. Era una tarde tibia. Parecía tranquilo. Mirabas por la ventana. ¿Estás listo?, te dije. Y te apreté la mano. ¿Y tú?, me preguntaste. No me acuerdo qué te contesté (178).

21. Il apparaît clairement ici que le véritable dialogue est celui des corps : les révélations en interaction directe – et non transposées, par l’enregistrement de Mario ou les lettres posthumes d’Elena – entre Elena et Mario, comme entre Mario et Lito, mais aussi Elena et Ezequiel, ne sont jamais verbales mais physiques. Là encore, les mots se sont envolés – « No me acuerdo qué te contesté » – mais reste la sensation physique d’une caresse, de deux mains qui se serrent, et la douleur d’une absence anticipée.
22. Si cette tendresse qui unit le corps d’Elena à celui de Mario évoque l’amour *Philia*, c’est par l’*Eros* qu’elle cherche à s’évader auprès d’Ezequiel. La relation physique et passionnelle qui la lie au médecin de Mario évolue vers le sadomasochisme, comme si Elena cherchait un exutoire à travers le plaisir et la douleur, l’envie de vivre et la peur de la mort, le besoin de fuir et d’être présente à elle-même. Elena semble vouloir se punir de ne rien pouvoir faire pour sauver Mario, d’être vivante tandis qu’il se meurt et qu’elle le trompe avec son propre médecin. Le rôle ambigu d’Ezequiel est d’ailleurs souligné par son prénom biblique, évoquant l’un des prophètes d’Israël, parfois perçu par certains exégètes comme « dur, insensible, presque inhumain », et par d’autres comme un « esprit très ouvert, vaste et ferme, conscient des problèmes et des doutes du peuple auquel il s’adresse, sensible à tous les aspects de la vie autour de lui » (Paul, 2021), ce qui entre en résonance avec les mots d’Elena : « Aún no he decidido si Ezequiel es un maestro del cinismo o un monstruo de la empatía » (60). Cette relation passionnelle avec Ezequiel place Elena dans une situation de culpabilité déchirante, qui s’exprime de façon physique et, une fois encore, à travers des procédés dialogiques :

Quando le abrí la puerta, sentí una especie de mareo. No nos habíamos visto desde la visita de mis cuñados. Lo miré de arriba abajo. Con su traje a medida. Venía con el pelo un poco húmedo. Ezequiel me saludó como si apenas nos conociéramos. Pronunció mi nombre de manera neutra. Me dio la mano. La mano. Y subió al dormitorio. Al dormitorio (91).

23. La reprise-écho souligne ici l’interaction de l’énoncé répété avec d’autres énoncés antérieurs et implicites. De façon très subtile, cette simple reprise modifie entièrement le sens premier du mot choisi, sans besoin de la moindre explication. Ainsi, les énoncés « Me dio la mano » et « subió al dormitorio », placés dans une situation professionnelle de consultation

médicale à domicile, n'évoquent respectivement qu'une convention et un détail factuel. Cependant, la reprise-écho de « la mano » et « al dormitorio » traduisent le trouble d'Elena : elle vient extraire ces mots de leur contexte pour les faire rentrer en interaction avec les autres sens qu'ils ont pu revêtir dans d'autres situations, en particulier les caresses et les pratiques érotiques d'Elena et Ezequiel. On observe là une forme de dialogisme intralocutif correspondant à ce que Jacqueline Authier-Revuz désigne comme la « modalisation autonymique » (2008) soit le fait que l'énonciatrice commente les mots qu'elle utilise – ici, de façon minimale, par l'écho. Jacqueline Authier-Revuz analyse cette pratique comme « l'émergence à la surface de la parole d'une hétérogénéité ou « non-coïncidence », ou « non-un » (Authier-Revuz, 1995) constituant une « boucle réflexive » (Krieg, 1996 ; 150).

24. Or, ce procédé linguistique reflète parfaitement le caractère d'Elena, personnage éminemment « réflexif », toujours animé par la réflexion intellectuelle, l'analyse, et dont le discours se caractérise par le dialogisme et l'oxymore. Elena semble déchirée par la « non-coïncidence » : entre son désir pour Ezequiel et sa loyauté envers Mario, Eros et Thanatos, le plaisir et l'oubli qu'elle trouve dans la sexualité et l'injonction d'être une épouse et une mère modèle, notamment. En témoigne la scène du retour de voyage de Mario et Lito : anxieuse de les attendre, Elena ne peut s'empêcher d'appeler Ezequiel et lui annonce qu'elle souhaite rompre, mais leur échange téléphonique devient très vite érotique. « Él se puso a gemir con la boca pegada al auricular, yo empecé a tocarle. Entonces escuché los ruidos en la cerradura » (86). Elena se retrouve alors en pleine situation de vaudeville, épouse infidèle dont le mari survient soudainement. La symbolique sexuelle de la clé dans la serrure est évidente et souligne le rôle de Mario en tant que seul partenaire légitime d'Elena. Bien que théâtrale et comique, la scène prend des accents tragiques lorsqu'Elena ajoute – « Mientras recalentaba la comida, examiné el interior del horno y pensé en Sylvia Plath » (86). Professeure et passionnée de littérature, Elena fait de son discours une véritable mosaïque intertextuelle, un dialogue, ou plutôt en colloque, avec les ouvrages de sa bibliothèque et leurs auteurs. Son rapport intime avec les livres structure son discours et sa pensée – « Cuando un libro me dice lo que yo quería decir, siento el derecho de apropiarme de sus palabras, como si alguna vez hubieran sido mías y estuviera recuperándolas » (133). À travers la nature introspective et réflexive de ce personnage, Andrés Neuman

semble s'amuser à transformer le dialogal en dialogique selon diverses modalités, comme dans cette autre variation de modalisation autonymique :

Dijo (ayer, Ezequiel) que no había querido molestarte antes. (Molestarte.)
Que, por respeto, había preferido guardar silencio. (Respetarte. Él a mí.) ¿Nos vamos a ver?, dijo. (Vernos. Él y yo.) No sé, respondí. ¿No sabes o no quieres?, preguntó. No sé si quiero, respondí. Y le colgué (134).

25. Evoquant un échange téléphonique, la voix narrative d'Elena semble glisser du style indirect vers le style direct à mesure que la tension émotionnelle l'envahit, accentuant la présence des événements à son esprit et dans le ressenti du lecteur. En ponctuant ses propos de commentaires entre parenthèses, Elena nous rend spectateurs de l'« auto-représentation du dire en train de se faire » au sens de Jacqueline Authier-Revuz (2008) ou plutôt, de l'écrire en train d'être composé. Tandis que la première parenthèse – « (ayer, Ezequiel) » – reste purement factuelle, comme destinée à une meilleure compréhension du lecteur, les suivantes manient une ironie acérée à travers un usage de la répétition-écho qui rappelle notre citation précédente. Andrés Neuman semble ainsi poursuivre son jeu de variations stylistiques autour du dialogisme, car, cette fois, la voix narrative ne se contente de reprendre les propos d'Ezequiel que dans la seconde parenthèse – (Molestarte). Par la suite, on observe la « non-coïncidence interlocutive » (Authier-Revuz, 2008) entre les voix d'Elena et Ezequiel alors que les propos de ce dernier sont repris mais légèrement modifiés – (« por respeto » devient « Respetarte », « Nos vamos a ver », « vernos ») et s'accompagnent de brefs commentaires qui pourraient sembler redondants s'ils n'étaient pas aussi sarcastiques. Le fait qu'Elena insiste sur les deux acteurs en présence – « Él a mí » et « Él y yo » – et donc implicitement sur la nature de leurs relations (sadosochistes) souligne l'incongruité des propos d'Ezequiel à son esprit. Ces parenthèses illustrent donc la prise de distance d'Elena envers son interlocuteur, à mesure qu'elles la rapprochent du lecteur, devenu son confident. On observe bien ici ce qu'analyse Jacqueline Authier-Revuz considérant que « ce n'est jamais un discours seul mais son énonciation qui est rapportée » et que ce discours est représenté en tant qu'autre (Doquet, 2021 ; 236). L'altérité des paroles d'Ezequiel et leur réception par Elena sont ici subtilement rendues par ce procédé dialogique. En outre, la gradation de la tension émotionnelle culmine dans la dernière reprise du dialogue, à travers un parallélisme somme toute assez comique et un dénouement expéditif – « ¿No sabes o no quieres?, preguntó. No sé si

quiero, respondí. Y le colgué » (134). Comme dans la plupart des dialogues de l'ouvrage, les interlocuteurs ne sont pas en phase l'un avec l'autre, leurs propos se croisent sans se rencontrer vraiment, sans avoir le même sens dans leurs esprits respectifs. Leur dialogue n'en est pas vraiment un : il s'achève brutalement sans que les interlocuteurs se comprennent et laisse place au silence, aux non-dits, à la solitude.

Conclusion

26. En fin de compte, le dialogue, dans son acception quotidienne, se heurte dans *Hablar solos* à tous types d'obstacles soulignant les décalages entre des personnages qui parlent bien les uns avec les autres, les uns contre les autres, les uns avec les mots des autres, mais sans jamais parvenir à partager pleinement un même espace-temps. D'où, sans doute, la symbolique très forte de l'ultime cadeau de Mario à Lito : une montre-bracelet, comme une façon de partager ce temps que Lito vivra sans lui, de s'inscrire dans son espace physique à travers un objet attaché à son corps, lui tenir la main en son absence. Car, en revenant sur des thèmes qui font le substrat d'une écriture toujours réinventée – la réflexion sur le langage, la dialectique entre voyage physique et intérieur, l'amour et la sexualité, le non-dit, etc. –, c'est bien le lien à l'autre qu'Andrés Neuman interroge. Et parce que l'amour ne suffit pas et que ce lien peine à s'exprimer en paroles, les deux seuls lieux permettant aux personnages de se réunir vraiment sont le corps et la littérature. Le corps, en ce qu'il offre une communion physique et immédiate ; la littérature une communion spirituelle, mentale – « En el fondo todo libro es el *I Ching*. Vas, lo abres y ahí está, ahí estás » (56). La littérature apparaît bien en ces mots comme un lieu (« ahí »), une terre d'accueil, d'échanges et de dialogues infinis. Quant au chronotope central de l'ouvrage, celui autour duquel se croisent les trois voix narratives, ce camion traversant une géographie symbolique et littéraire, il indique à son tour que le véritable voyage ne se fait pas sur l'asphalte. Métaphore de la vie, allégorie moderne du *tempus fugit*, il symbolise une existence qui avance inéluctablement vers la mort et dont le seul sens est peut-être de ne pas y parler seuls. Car, si le dialogisme affecte « les couches profondes du sens et du style » (Bakhtine, 1978 ; 103), Andrés Neuman montre dans *Hablar solos* comment il structure également les couches profondes de l'être et du psychisme. À travers ses multiples variations dialogiques, l'au-

teur brise les tabous de la mort⁶, de la maladie, de l'espace hospitalier ou de la sexualité sadomasochiste et met en évidence des failles de la communication humaine, comme pour inviter ses lecteurs à tenter de partager pleinement un même espace-temps avec leurs proches.

Bibliographie

AUTHIER-REVUZ Jacqueline, « Boucles méta-énonciatives : le dire pris à ses mots. I. La modalisation autonymique : un mode dédoublé opacifiant de dire », 2008, s. p. En ligne : <https://l.20-bal.com/law/11201/index.html>.

_____, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

_____, VERRET Guy (Trad.), *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, L'Age d'homme, 1998.

BRES Jacques, « 3. Savoir de quoi on parle : dialogue, dialogal, dialogique ; dialogisme, polyphonie... », in *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, BRES Jacques (Dir.) Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques », 2005, p. 47-61. En ligne : <https://www.cairn-int.info/dialogisme-et-polyphonie-approches-linguistiques--9782801113646-page-47.htm>.

BRES Jacques, « Dialogisme, éléments pour l'analyse », in *Recherches en didactique des langues et des cultures*, 14.02.2017, s.p., consulté le 02 octobre 2020. En ligne : <http://journals.openedition.org/rdlc/1842>.

_____, HAILLET Pierre, MELLET Sylvie et al., *Dialogisme et polyphonie. Approches linguistiques*, De Boeck Supérieur, « Champs linguistiques »,

6 Le tabou de la mort est représenté de façon métaphorique et symbolique très forte : « Cada día, en algún momento, las puertas de las habitaciones se cierran. Todas. A la vez. Entonces una camilla metálica atraviesa el pasillo. Una camilla cubierta por sábanas. Me asomo y veo pasar esas camillas con una mezcla de horror y alivio. Espío a los auxiliares empujándolas, escucho girar las ruedas. Todos los días se llevan a alguien. Todos los días traen a un sustituto. Ese río de cadáveres aísla nuestra habitación, en la que todavía estamos a salvo. Ese río también me anuncia que, en algún momento, desde una habitación, alguien asomará la cabeza para verme caminar detrás de una camilla » (100).

2005. En ligne : <https://www.cairn.info/dialogisme-et-polyphonie-approches-linguistiques--9782801113646.htm>

DE CHATELLUS Adelaïde, *El viajero del siglo de Andrés Neuman. ¿Una novela total?*, *INTI, Revista de literatura hispánica*, n° 83-84, 2016, p. 185-200. En ligne :

<https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2823&context=inti>.

DOQUET Claire, « La Représentation du Discours Autre : principes pour une description, par Jacqueline Authier-Revuz », *Genesis*, 51, 2021, p. 236-240. En ligne : URL : <http://journals.openedition.org/genesis/5568>.

GONDOUIN Sandra, « Mutations discursives dans *Fractura* d'Andrés Neuman : entre descente aux enfers et art du kintsugi », *Pandora, Enjeux et conséquences des mutations discursives dans l'espace Espagne-Amériques*, n° 15, Université Paris 8, 2020, p.184-203. En ligne : https://etudes-romanes.univ-paris8.fr/IMG/pdf/pandora15_interactif.pdf