

## **L'archipel et l'autoroute : continuité et discontinuité dans *PR3 Aguirre* (2018), de Marta Aponte Alsina**

**JULIA DE ÍPOLA**

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE / CRIIA

juliadeipola@gmail.com

1. Pourquoi la parution de *Jan Karski*, de Yannick Haenel, en 2009 déclencha-t-elle un scandale dont Claude Lanzmann fut le co-protagoniste, alors que *PR3 Aguirre*, de la Portoricaine Marta Aponte Alsina, publié en 2018, reçut un très bon accueil critique par les élites locales<sup>1</sup> ? De ce rapprochement sans doute arbitraire de deux ouvrages séparés par un océan, par des histoires incommensurables et par des contextes de réception fort distincts, est cependant naïvement née l'interrogation qui traverse ce travail. Or, c'est peut-être sous le prisme de cette comparaison improbable entre deux textes dont l'environnement de production et de réception apparaît comme éminemment différent que peut se faire jour la problématique proprement littéraire transversale aux deux ouvrages : celle du rapport entre fiction et écriture de l'histoire.
  2. Dans *Fait et fiction Pour une frontière*, Françoise Lavocat souligne la singularité des questions suscitées lorsque le brouillage – prétendument généralisé, ce qu'elle conteste<sup>2</sup> – des frontières se joue sous la forme d'un entrecroisement entre histoire et fiction. Si certaines de ces hybridations sont bien reçues pour leur valeur pédagogique, qui passerait par une capacité à transmettre un savoir de façon ludique, ou par le pouvoir de redonner la parole aux vaincus – forme de révisionnisme valorisée notamment dans le monde anglo-saxon – (113), d'autres se verraient discréditées et donneraient lieu à des controverses symptomatiques, *in fine*, de la non neutralité
- 1 Les comptes-rendus et les entretiens autour de *PR3 Aguirre* soulignent le caractère « incontournable » (Othoniel Rosa, voir <https://tinyurl.com/muxzaeu9>), « contemporain et urgent » (Fonseca, voir <https://tinyurl.com/tvrhp8mc>) de l'ouvrage, son pouvoir de « conjuration » (Sotomayor, voir <https://tinyurl.com/z8hyexu8>) et mettent unanimement en valeur son rôle fondamental dans la construction de la mémoire de l'île.
  - 2 Françoise Lavocat dit souscrire elle-même à un « différentialisme modéré » (2016 ;12) entre faits et fiction.

du matériau historique. À ce propos, l'histoire de la Shoah, et le risque corollaire de négationnisme, apparaissent comme le parangon ultime du type de matière appelant à l'établissement d'une limite à la représentation, au fictionnalisable. Il semblerait, *a priori*, que cette limite n'opère pas de la même façon dans la littérature sur l'esclavage dans l'espace caribéenne.

3. C'est peut-être en partant de la mauvaise réception de *Jan Karski* que l'on peut prendre de la distance par rapport à la bonne réception de *PR3 Aguirre*. À l'inverse, l'analyse du roman de Marta Aponte, objet de ce travail, peut contribuer à déceler certaines des tensions à l'œuvre dans la littérature ultracontemporaine, latino-américaine et globale, dans son rapport au vrai et au passé.
4. En Amérique latine, les études sur la « nueva novela histórica » voient le jour dès les années 1980 et s'intéressent tout d'abord à la littérature produite à partir du milieu du XX<sup>e</sup> siècle (voir Ángel Rama, 1981 ; Seymour Menton, 1993), déjà marquée par une remise en cause de du discours historique totalisant à travers la fiction. À l'échelle régionale, la réflexion a, de même, été marquée par l'entrée en scène, à partir des années 1970, des témoignages littéraires ; à la sortie des régimes dictatoriaux, ces témoignages prirent la forme d'ouvrages hybrides mettant en scène l'expérience subjective du passé. Ainsi, dans *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005), ouvrage devenu une autorité en la matière, Beatriz Sarlo s'interrogeait sur la tendance à hisser le témoin au statut de détenteur d'un récit fondamentalement « vrai ». Le traitement puriste du témoignage, qui l'érige en « icône de la Vérité » (23), n'était pas, de son point de vue, sans poser problème, dès lors que l'expérience ne saurait être instituée comme preuve incontestable, parce que « l'attentat des dictatures contre le caractère sacré de la vie ne transpose pas ce caractère au discours de témoignage à propos des faits en question » (84). Ce découplage de la figure de la victime par rapport à l'énonciation incontestable de la vérité historique venait mettre sur la table la tension entre adhésion politique ou affective et rigueur historique installée par cette nouvelle littérature.
5. Marina Gálvez de Acero (2006) inscrit la littérature de témoignage des années 1980 dans le domaine plus large des « romans historiques ». À la différence de Sarlo, elle voit en ces œuvres et, plus largement, ce qu'elle appelle le corpus du « roman historique post-moderne », un rapport avant

tout marginal à la vérité. Le romancier post-moderne, pour elle, abandonne, précisément, sa prétention à devenir historien – celle manifestée jadis par les auteurs romantiques – pour apparaître sous les traits d'une figure bien plus marginale à l'égard de l'établissement d'une quelconque vérité, mais capable, néanmoins, de mettre l'histoire au défi depuis cette marge.

6. Si, au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, l'usage du document dans ces littératures et la contestation toujours plus radicale de la frontière entre histoire et fiction a pu être décrite comme caractéristique de la postmodernité (Arfuch, 2002 ; 18), des voix comme celle de Margarita Mateo Palmer ont fait valoir une singularité de l'espace caribéenne, « marginal en la marginalidad » (2005 ; 126), où la méfiance vis-à-vis de l'historiographie serait monnaie courante et posséderait sa propre tradition de longue date. En ce sens, il conviendrait d'interroger, d'une part, la façon dont *PR3 Aguirre* entre en résonance avec les débats régionaux et l'originalité de son traitement d'une problématique qui, à en croire Mateo Palmer, ne serait pas nouvelle pour les Caraïbes.

7. Et cet isolement de l'espace caribéenne se situe précisément au cœur de l'œuvre de Marta Aponte. Dans *PR3 Aguirre*, l'autrice tente de récupérer l'histoire perdue du village d'Aguirre, *company town*, né à l'heure de l'apogée de l'industrie sucrière, depuis sa fondation en 1899 jusqu'à la fermeture de la centrale, au début des années 1990. L'ouvrage, dont le titre renvoie au nom de l'autoroute par laquelle on accède au village, se compose d'un prologue, de deux grandes parties et d'un épilogue. Dans une première partie narrative, x Aponte retrace la biographie des grands patrons bostoniens autrefois détenteurs des capitaux de la compagnie sucrière. Elle les restitue grâce aux mémoires des membres de ces familles ainsi qu'à ses propres recherches – elle se rend elle-même à Boston. Dans la deuxième partie, elle se penche vers les ruines du village et s'intéresse à ses habitants, c'est-à-dire les anciens travailleurs de la centrale. Elle mène des entretiens, étudie les articles de presse de l'époque – qu'elle reproduit souvent dans le corps du texte –, mais inclut aussi des passages plus poétiques, voire plus ésotériques, où différentes voix, souvent anonymes, rendent compte d'un rapport douloureux à ce territoire souillé d'Aguirre. Ainsi, Aponte cherche à mettre en lumière le rapport entre l'implantation du capitalisme nord-américain et les formes d'exploitation, voire d'esclavagisme – souvent oubliées, ou niées – développées sur l'île. Lors d'un entretien qu'elle a mené avec

Julio Ramos pour la revue *Caracol*, elle parle de l'« espace du livre » comme « archive », dans une affirmation forte du rôle de la littérature dans la production de la vérité historique (2019). En même temps, Aponte revendique, dès le prologue, son recours à l'imagination afin de compléter les vides d'une histoire dont la documentation s'avère, de fait, quantitativement déséquilibrée : « Las páginas que siguen se mueven entre lo documental y lo imaginativo, e incluso lo testimonial como no podría hacerlo una historia rigurosamente académica » (p. 14).

8. La question posée relève de à la fois de la continuité et la discontinuité entre le documentaire et l'imaginaire dans *PR3 Aguirre*, et des implications de cette tension sur la visée herméneutique et la fonction politique de l'ouvrage. Suffit-il à Aponte de déclarer, assez vaguement de surcroît, un usage de la fiction, pour que son œuvre se trouve *de facto* à l'abri de tout reproche à propos du traitement opéré de la matière historique ? Quel type de « vérité » se dégage, en somme, d'un ouvrage présenté d'emblée comme – en partie – fictionnel ?
9. Dans *PR3 Aguirre*, l'objet même du récit – l'espace de l'île, celui de la centrale abandonnée – paraît se loger au fondement de la poétique régissant l'œuvre. Nous formulons l'hypothèse, ici, que la volonté de réparer une mémoire fragmentaire, de rassembler les ruines d'un village abandonné, de bâtir une mémoire de l'archipel, déploie dans l'ouvrage une poétique de la continuité traduite par un brouillage des frontières entre l'écriture documentaire et l'écriture fictionnelle. Or, cette même poétique rendrait, en fin de compte, le statut herméneutique de l'œuvre foncièrement indécidable.
10. Nous nous attarderons dans un premier temps sur l'effort de Aponte au moment de mener à bien une enquête sur cet espace géographiquement fragmenté – l'archipel –, dont l'histoire présente un certain nombre de lacunes, afin de dégager la manière dont celui-ci semble, à première vue, transparaître dans son écriture. Nous nous concentrerons ensuite sur la tentative par l'autrice de réécrire cette histoire, de combler ces vides, pour comprendre, finalement, comment elle privilégie une poétique de la continuité – un effacement des limites de la carte imaginaire d'Aguirre, et de Puerto Rico, qu'elle s'efforce de tracer tout au long de l'ouvrage.

## 1. Enquêter sur l'archipel

---

### 1.1. L'ÉCRIVAIN-ENQUÊTEUR

11. Marta Aponte construit sa propre posture auctoriale (Meizoz, 2007) sur le modèle d'une écrivain-enquêtrice (Klein, 2022). La première personne du singulier est très présente, et assumée comme telle, dans l'œuvre ; peut-être même davantage dans la première partie, là où l'autrice-narratrice se rend dans une ville qu'elle connaît à peine. Son regard apparaît de ce fait comme un filtre plus épais dans l'appréhension du réel. Ainsi, s'attarde-t-elle longuement, par exemple, sur sa visite chez Alice Lothrop, la veuve d'un des grands barons de l'industrie sucrière :

El domingo de mi viaje a Boston, me detuve unos minutos frente a su última casa, la que compró cuando se casó su hijo menor. Yo había pasado dos veces frente a esa casa, que constaba en mis apuntes como uno de los destinos del viaje. La primera vez, el primer día, mi primera tarde en la ciudad, me urgía llegar al archivo del Ateneo, que se encuentra en lo más alto de la larga y escarpada calle Beacon. [...] Ese día anduve frente a la casa sin saberlo. Hoy, cuando escribo la primera versión de este pasaje, recupero una casa animada que me vio pasar con alguno de sus ocho ojos abiertos (p. 33).

12. La première personne apparaît ici assez clairement placée au premier plan : elle insiste, par un « yo » emphatique en début de phrase, sur son propre itinéraire, et fait part au lecteur de détails assez anecdotiques de son voyage. En même temps, l'immeuble n'est présenté, comme la maison d'Alice Lothrop, que lorsque l'écrivain le reconnaît comme tel : seule la narratrice, au centre du fragment, est à même de donner à l'objet toute son entité. À la fin de ce passage, elle se met en scène en train d'écrire le texte – la première personne prend le dessus, la figure de l'autrice devient centrale, au point où ce serait la maison qui l'aurait vu passer, elle, actant donc l'inversion des positionnements et confirmant ainsi le protagonisme du « je » dans cette scène.
13. L'attitude de l'autrice se révèle assez différente dans la deuxième partie : elle semble, cette fois-ci, se mettre volontairement en retrait et laisser parler les témoins et les documents, comme si elle était ici mue par une volonté de redonner la parole à ces personnages oubliés par l'histoire. Lorsqu'elle rencontre Claudio, l'un des habitants du village, les marques d'énonciation émergent surtout au début, lorsqu'elle arrive sur le lieu de l'enquête, et passent ensuite au second plan :

Una mañana de enero llegamos a la plaza principal de Aguirre (p. 231)

En el campo de golf de Aguirre, me dijo Claudio aquel día de nuestra entrevista, hay almácigos que eran viejos cuando él era niño (p. 232).

14. En même temps, ce désir de laisser la parole au document semble répondre à une volonté de le mettre en exergue du fait de sa rareté. En effet, Marta Aponte explique avoir peiné pour accéder aux archives du village ; c'est une enquête où l'objet central se dérobe souvent à l'écrivaine, qui doit avoir recours à des sources plus *mainstream*, comme Wikipedia. La mise en scène de cette recherche plus artisanale dit alors la précarité des outils permettant de traiter cet objet – une légitimation d'une méthodologie, elle aussi, par moments, précaire ? –, mais s'inscrit aussi en porte-à-faux par rapport à la prétention affichée par Aponte de se constituer en contre-historienne. Les archives sur Aguirre sont rares ; de sorte que lorsqu'elles apparaissent elles font l'objet d'une valorisation particulière : le déséquilibre numérique devient un argument pour la méthodologie sinueuse de l'écrivaine.

## 1.2. GÉOGRAPHIE DISCONTINUE ET FRAGMENTS D'ARCHIVE

15. Les deux parties de l'enquête, et de l'œuvre, se présentent comme le reflet de deux territoires aux devenir fort distincts. L'espace du livre reproduit, en miniature, l'espace géographique – les titres de parties (« Boston » et « Las Islas ») sont, symptomatiquement, des toponymes –, faisant du livre une sorte de carte-diptyque. De la même façon, la deuxième partie, « Las Islas », composée de 27 séquences narratives, semble avoir un titre à la fois thématique et rhématique : les sections constituent aussi des îlots, à l'image de la géographie portoricaine – celle d'un archipel –, voire de l'apparence, fragmentaire aussi, de la mémoire d'Aguirre.
16. Cette image du livre comme carte apparaît à la fois dans le prologue et dans l'épilogue ; d'une certaine façon, elle encadre le texte. Dans le prologue, Aponte imagine une série de livres futurs sur le village d'Aguirre, elle en trace même le plan : il s'agit d'une carte proprement littéraire, proposée dès les premières pages ; une carte imaginaire aussi, dans la mesure où ces livres n'existent pas encore. Ensuite, dans l'épilogue, l'autrice reconnaît ne pouvoir épuiser, par son œuvre, la réalité d'Aguirre, à travers la formule suivante : « No es posible abarcar ni en un mapa ni en un libro la realidad múltiple de un espacio transitado », où elle met clairement en parallèle le livre

et la carte. Le titre de cet épilogue, « Epílogo con mapa », parle de lui-même – le syntagme semble presque réversible, dans la mesure où *PR3 Aguirre* se présente aussi comme une carte avec épilogue, une carte littéraire. L'écriture littéraire d'Aponte se trouve donc, nous le voyons, d'emblée marquée par sa matière narrative. Dans la mesure où celle-ci renvoie à un espace insulaire (et à son lien avec un espace autre, Boston, dont l'île est coupée), la problématique de la discontinuité traverse son identité même.

17. Le corrélat de cette géographie discontinue se trouve dans une fragmentarité historique et mémorielle, correspondance que la narratrice s'efforce de tisser tout au long de son récit. Comme nous l'avons suggéré plus haut, un déséquilibre saillant se dessine, en termes quantitatifs, entre les documents qui rendent compte de l'histoire des Bostoniens et ceux ayant trait au village d'Aguirre et ses habitants. L'autrice ne manque pas de le remarquer, dès le prologue :

... se acentúa un gran contraste: la abundante documentación de los hechos de las familias relacionadas con Boston, a diferencia de la ausencia relativa de escritura [...] acerca de los señores criollos, pero, sobre todo, de los trabajadores y trabajadoras. Quién sabe si el deseo de escribir brotó de esa desigualdad (p. 15)

18. Ainsi, n'a-t-elle pas beaucoup de mal à trouver un portrait d'Alice Lothrop – s'agissant d'une femme de la haute société états-unienne, on a fait son portrait pendant sa jeunesse. Sa mère, par ailleurs, a écrit des mémoires d'une extension considérable, qui permettent de faire un récit linéaire, bien fourni, de l'histoire de la famille. Rien de semblable, bien sûr, à propos des habitants d'Aguirre. Les documents relatifs au *company town* sont épars et les traces sur les habitants eux-mêmes, rares. Tout fonctionne comme si cette différence de classe, de statut, était à l'origine d'une distinction presque ontologique, du moins sur le plan mémoriel. Lorsqu'il s'agit d'Aguirre, la narratrice doit consulter les archives portoricaines, comme on le voit dans la référence de la note 18 : « Estos datos y los siguientes pueden consultarse en el archivo digital de PARES. El nombre del documento es: "El territorio de Salinas se transforma en barrio de Guayama" ». *Archivo Histórico Nacional*, Ultramar, 5067, Exp. 28.

19. Les archives de presse, notamment celles relatives à la grève ouvrière autour de laquelle tourne la majeure partie de la seconde section, sont reproduites en l'état, peut-être moins en raison de leur contenu – à peine lisible – que de leur matérialité, leur aspect, leur statut même d'archive, qui

tient en lui-même lieu de mémoire, devient gage de l'existence de cette réalité atomisée, émietée – discontinue.

20. C'est donc animée par sa volonté de réparer cette histoire fragmentaire, de rééquilibrer, en quelque sorte, le jeu, que Aponte propose une nouvelle façon de cartographier l'île – une œuvre-document à même de rendre compte de tout ce qui ne transparait pas dans l'histoire officielle. Elle-même reconnaît, dès le prologue, que sa volonté d'écrire est peut-être née de la disparité quantitative de textes sur Aguirre et sur Boston. Le projet devient donc celui d'écrire une nouvelle histoire, tracer une nouvelle carte : comment s'y prendre ? Et quelle en est sa physionomie ?

## **2. Retracer et réécrire : la poétique de la continuité**

### **2.1. UN REGARD RENOUVELÉ SUR LE PAYSAGE**

21. Le projet de Marta Aponte naît d'une détermination à représenter autrement ; cela implique, tout d'abord, de porter un regard renouvelé sur la réalité portoricaine, en particulier sur son paysage. Ainsi, le prologue s'ouvre avec le récit d'un retour sur l'île après un séjour à l'étranger, propice à une mise à distance ; on pourrait même parler d'*ostranenie* schklovskienne (1991 ; 55) dans la mesure où il s'agit d'une défamiliarisation opérée au moyen de la littérature. Ainsi réfléchit-elle à son propre rapport au paysage :

Cuando regresé a la carretera después de una larga estación fuera de la isla, me acercaba a la luz de aquí con una mirada de inviernos crudos teñida de tópicos literarios. [...] Las lecturas descubren paisajes nuevos en los sitios vistos, sin que por ellos desaparezcán las imágenes primeras (p. 11).

22. En effet, les noms eux-mêmes, donc la matière langagière de ce paysage, deviennent étrangers dès lors que l'on prend quelque distance : « Guayama, Jobos, salinas, PR3: fuera del territorio de la isla, incluso a breve distancia de la localidad que señalan, poco significan esos nombres » (9). Cela est assez clair aux yeux des lecteurs non-portoricains de l'œuvre, pour lesquels le titre, *PR3 Aguirre*, apparaît de prime abord cryptique.
23. La réflexion sur les noms, synonyme d'une réflexion sur le langage, se fait au moyen de procédés proprement littéraires. Cela devient particulière-

ment prégnant dans certains brefs passages où, à un niveau micro-textuel, le langage poétique met au premier plan des tensions historico-politiques. On l'observe dans la réflexion sur le village de Villodas Cimarrona :

Un firmante de la solicitud dejó su nombre como topónimo. Al día de hoy se conserva en Villodas Cimarrona, un sector próximo a la carretera 3. [...] Forma un oxímoron la proximidad del nombre del dueño de esclavos y el apelativo de la esclava fugitiva (p. 182)

24. C'est l'oxymore, donc, qui devient l'outil apte à penser les contradictions, l'ironie historique du nom de ce village portant à la fois le nom du maître et de l'esclave.
25. Aponte s'arrête sur les transformations du paysage local occasionnée par l'arrivée de compagnies comme Applied Energy Systems, qui se présentent pourtant comme des championnes des énergies propres : « Compañías con nombres como Applied Energy Systems, que se presentan como productoras de energía limpia, dejan en el paisaje un cenicero. Se distorsionan las cosas y sus nombres; el veneno se pinta de verde » (p. 228).
26. Dans cet exemple, l'occultation de la véritable nature de Applied energy systems est rendue par une métaphore assez poétique, où l'allitération entre « veneno » et « verde » crée une sorte d'écho qui dit à la fois l'identité et la mutation.

## 2.2. DU DOUBLE CHANGEMENT D'ÉCHELLE AU COMPLEMENT DES VIDES

27. La transformation du regard par le biais de la littérature s'accompagne d'un changement d'échelle. À l'attention portée au micro-textuel répond une préoccupation particulière pour l'échelle locale. Le changement d'échelle se joue tout d'abord, bien évidemment, sur le plan géographique : Aponte s'intéresse à un tout petit village presque disparu. Si elle se penche sur Boston, c'est pour tracer la cartographie de cet espace qu'elle le fait, et non pas l'inverse ; elle montre la possibilité de repenser Porto Rico à partir d'Aguirre, de l'ultra-local. Mais ce changement d'échelle a aussi un versant historique. Cela devient particulièrement sensible avec le récit de la grève des travailleurs de 1942 qui intervient dans la seconde partie de l'ouvrage. Aponte cherche dans les pages de *El Imperial* la trace de faits jamais commémorés, jamais intégrés, en tant qu'événement, à la mémoire d'un peuple (elle parle d'une « desmemoria »), dans le but de leur rendre leur poids :

El sentido de la huelga, que llegó a movilizar más de 11000 trabajadores, y lo que el movimiento huelgario amplió significó en momentos críticos, cuando se movilizaba para una gran guerra global, no ha sido objeto de conmemoraciones. Esa desmemoria, esa tachadura, entristece, pero es inevitable, e incluso libera espacios que de otra manera languidecerían en el limbo de las conmemoraciones oficiales, que se cumplen sin saber qué significan, con hastío (p. 222)

28. La narratrice insiste sur le nombre de personnes mobilisées et sur l'importance de la grève pour le mouvement des travailleurs de l'époque. Ces événements ont lieu alors que le monde, rappelle-t-elle, « se movilizaba para una gran guerra global », à savoir la Seconde guerre mondiale. Elle décrit aussi cette mobilisation ouvrière comme une « guerra chica » (p. 208) – expression qui exprime à la fois le contrepoint avec la « grande » guerre et la volonté de rendre à la première la transcendance qu'elle eut pour l'histoire de l'île.
29. Cette attention à l'échelle locale permet donc, en fin de compte, de mettre en lumière des dimensions voilées de l'histoire de l'île. Marta Aponte insiste sur cette méconnaissance (« en esa zona hay huellas de la historia mundial de varios siglos, pero el mundo no lo sabe », p. 9) et s'en prend à une écriture de l'Histoire qui aurait eu tendance à nuancer, à édulcorer les horreurs de l'esclavagisme, puisque « la casi centenaria versión de una esclavitud misericordiosa, de un blanqueamiento sin prejuicios hacia el mestizaje, predominó en la historiografía insular hasta un siglo después de la abolición de la esclavitud en 1873 » (p. 187).
30. Et s'il reste quelques reportages, quelques témoignages, dit-elle, c'est surtout la littérature qui vient combler ces vides. Les passages en italique dans le texte suggèrent un écart par rapport à l'écriture documentaire, une prééminence de l'imagination de l'autrice qui vient compléter, romancer même. Ainsi, par exemple, le récit met en scène le petit Samuel Lothrop, l'enfant d'Alice Bacon et d'Arthur Kirkland Lothrop, et ses fantasmes racistes, notamment sur le meurtre d'un jeune indigène habitant dans l'hacienda de Lothrop où travaille sa mère : « Samuel Kirkland Lothrop el niño Sammy, un demonio blanco con nariz de rancho viejo, hostigaba a los prietos de Montesoria. [...] Lo mataré y lo enterraré, pensó Samuel, es un indígena peligroso » (p. 192)
31. Les pensées du « niño Sammy », qui apparaissent comme le symptôme visible de la teneur du rapport colonial prévalant sur l'île, sont ren-

dues par le biais d'un discours direct qui apparaît nécessairement comme une élaboration littéraire.

32. Comment comprendre l'inclusion de cette scène ? La réflexion de Laurence Giavarini à propos de la controverse autour de Jan Karski, évoquée en introduction, jette une lumière intéressante sur ce point. Giavarini distingue deux problématiques différentes cristallisées dans l'affaire. L'une concerne le rôle de la littérature dans la production de la vérité historique – sur laquelle nous reviendrons – ; l'autre porte spécifiquement sur la place que l'on accorde, ou devrait accorder, au témoin au sein de ce système. x Giavarini cherche à démêler le sens des accusations portées contre Jan Karski par Annette Wieviorka et Claude Lanzmann. Giavarini fait remarquer que ce qui sous-tend de pareilles crispations repose sur le présupposé qu'il y a une « vérité » du témoin et que celui-ci constitue une figure que l'on ne peut remettre en question, sans courir le risque de tomber dans le, ou se voir accuser de, négationnisme. Or, comme le montre la riposte de Lanzmann par elle-même<sup>3</sup>, il ne fait pas de doute que tout genre d'écrit résulte d'une construction – témoignage compris. Ce travail du personnage de l'enfant serait donc un exemple des moyens qu'a la littérature, l'écriture fictionnelle, ou fictionnalisée, de venir restituer les silences historiques, de donner à voir une atmosphère, un mode de vie, des types de rapports qui, dans les archives, demeurent cachés. Il permettrait de jeter ainsi en lumière certains aspects obscurcies de l'histoire d'Aguirre, tout en mettant en évidence sa propre imposture et, par là-même, celle de tout discours historique.

33. À ce propos, la fictionnalité de ce passage est-elle si clairement indiquée ? La transformation dans la matérialité du texte (Ruffel 2012 ; 18) induite par le passage à l'italique suggérerait le changement de registre référentiel. Pourtant, rien ne nous dit, *a priori*, que les passages en italique correspondent, de fait, aux fragments fictionnels – c'est là, en tout cas, la conclusion à laquelle arrive le lecteur expérimenté ou avisé. Ce choix graphique opère-t-il comme marqueur de discontinuité satisfaisant entre le documentaire et l'imaginaire dans l'ouvrage ? Ou contribue-t-il, au contraire, à produire un brouillage des frontières entre écriture documen-

3 Giavarini note que celle-ci est très révélatrice : le Rapport Karski de 2010 donne à voir des archives de la production de *Shoah*, qui exhibent la fabrication même du film de Lanzmann, la construction artificielle d'un objet culturel, « qui est le travail de fabrication du témoignage comme fabrication de l'énoncé de vérité ».

taire et écriture fictionnelle ? Il y a bel et bien des « faits » cités dans ces passages en italique, comme le montre la référence aux chroniques de Charles Walker au sujet de l'esclavage. Par ailleurs, la première partie, sur la biographie des Bostoniens, inclut déjà de l'invention à partir des mémoires des membres des familles : puisqu'une narratrice externe, figure de l'autrice, reprend à son compte ses propres lectures de ces mémoires et présente une histoire bien ficelée, il devient, là aussi, impossible de savoir ce qui relève du fait et ce qui relève de l'invention – la continuité entre l'un et l'autre semble donc primer.

### 2.3. PACTE DE LECTURE ET POÉTIQUE DE LA CONTINUITÉ

34. Ce n'est pas un hasard si c'est bien l'autoroute, PR3, qui reste la figure fondatrice de l'ouvrage – bien plus que l'image de l'île, de l'archipel. Elle renvoie à une image du continu : il s'agit là une ligne, une droite, surtout si l'on pense à la façon dont on la cartographierait. Le titre de l'ouvrage, en ce dans cette perspective, constitue une clef de lecture au sens fort ; il invite à lire les fragments du texte dans leur continuité.
35. Le prologue, quant à lui, s'intitule « Paisajes en movimiento » : il véhicule aussi une idée de mouvement continu, donc de flux. Le paysage se trouve en mouvement parce que l'on roule, continument, sur l'autoroute, et cette fluidité devient le paramètre d'appréhension de toute l'île, mais aussi le livre lui-même, défini à la fin du prologue comme « un desfile de paysages en movimiento » (p. 14).
36. À propos de l'autoroute, Aponte indique :

La carretera es línea y puntada. Puede leerse de este a oeste, o de oeste a este, como los compases de una hoja de música; o en dos direcciones, como las letras de los lomos de los libros, que tienen una orientación distinta según el lenguaje de sus páginas. Puede leerse de afuera hacia adentro, del presente hacia atrás (p. 12)
37. Il y a donc bien des pointillés dans cette autoroute, mais la lecture linéaire, celle de la fluidité, se trouve mise en avant : l'autoroute, et donc le livre, fait preuve d'une forme de souplesse, de malléabilité.
38. Ainsi, le pacte de lecture de *PR3 Aguirre* qui s'instaure dans ce prologue est particulièrement équivoque. Si l'on regarde les trois citations, nous constatons l'utilisation de formulations assez vagues :

En algún caso, la intención documental se ha desviado por parajes de ficción...” (p. 14)

En general, la lectura de documentos no se centró en una transcripción literal y objetiva...

... las entrevistas con puertorriqueñas y puertorriqueños incluidas en la segunda parte del libro, que también contiene algunos fragmentos cortos, intrusiones de voces imaginarias, comentarios de la autora, como si hablaran no ya los documentos, sino la carencia de documentos (p. 14)

39. Aponte assume sans doute le fait de recourir à la fiction, mais alors même qu'elle explicite ce choix, les limites de ce qui, dans le texte, relève du documentaire et cela est le fait de l'invention, de l'imagination, ne sont pas claires. Plus encore, elle semble contourner les problèmes posés par son recours à l'imagination lorsqu'elle déclare : « No censuré ni provocué esas ficciones que los documentos sugieren » (p. 14). Que veut dire que les documents « suggèrent » des fictions ? N'est-ce pas une façon de se dédouaner de toute responsabilité en semant l'idée d'une continuité entre le factuel et le fictionnel inhérente au document, mais aucunement explicitée, prouvée ?
40. L'épilogue vient confirmer la valeur pour l'autrice du sens de la cohésion : lors d'un dernier trajet à travers l'autoroute PR3, elle insiste sur le contraste entre la continuité du paysage et les barbelés, les clôtures qui s'y dessinent par moments, et mettent en place une « gramática del miedo » à laquelle s'opposerait donc la poétique de la continuité instaurée dans et par l'ouvrage. C'est donc bien une conception de la communauté nationale, aux couleurs presque politiques, qui se joue dans cette recherche d'unité.
41. Ainsi, Aponte manifeste-t-elle une ambition déclarée d'intervenir dans l'arène publique, dans le débat socio-historique, mais procède-t-elle avec une ambiguïté fondamentale dans le traitement de l'information, qui situe finalement l'œuvre dans les limbes herméneutiques. Cette carte fantasmée, dont on ne peut donc appréhender les limites, les rebords, en quelque sorte, se dédessine, s'efface, de l'intérieur.
42. Nous avons vu la façon dont Giavarini décelait les présupposés sous-tendant les crispations autour du roman Jan Karski ; or, soulignons-le, la chercheuse ne considère pas pour autant Yannick Haenel exempt de responsabilité dans l'affaire. La reconnaissance, dans la note au début de l'ouvrage, de la part d'invention présente dans le roman ne saurait suffire pour exclure ce dernier d'un « système de la vérité » (Giavarini 2018 ; 79). Dans

*PR3 Aguirre*, l'ambiguïté du traitement de la matière du récit n'en paraît que saillante. Qu'est-ce qui « sauve », donc, l'ouvrage d'Aponte aux yeux de la réception ? En partie, sans doute, la marginalité du sujet traité, beaucoup moins à fleur de peau dans l'épicentre de l'institution littéraire que dans le cas de Haenel. Les descendants de Samuel Lothrop ne liront sans doute pas les quelques lignes consacrées à leur aïeul dans le roman d'Aponte ; la transcendance du personnage pour l'Histoire mondiale est sans doute bien moindre que celle de Roosevelt ou de Karski lui-même. Mais semble jouer ici aussi, pourrions-nous avancer, le type de discours que l'ouvrage tient par rapport à cette Histoire. Là où Jan Karski souillait, à en croire les déclarations de Lanzmann, l'image du 32<sup>e</sup> président états-unien, et celle du héros Karski lui-même, dénonçant une complicité du monde entier, et en particulier des Alliés, dans le génocide du peuple Juif – geste qui viendrait en plus, en quelque sorte, déplacer l'attention par rapport à la barbarie nazie –, l'ouvrage d'Aponte confirme une vision manichéenne, mais confortable, d'un monde scindé entre « méchants » et « gentils ». Ainsi, il en appelle au pathos du lecteur qui, séduit par l'argument affectif, condamne l'esclavagisme, accepte la culpabilité fictionnelle du petit héritier Lothrop – entre autres –, et avec celle-ci le brouillage définitif du documentaire et de l'imaginaire dans le roman.

## Conclusion

---

43. Nous avons donc vu que si la mise en récit de l'histoire et la géographie d'Aguirre semble se présenter comme celle d'un espace fragmenté, discontinu, une poétique de la continuité est finalement au fondement de l'ouvrage. Nous nous trouvons alors confrontés à une forme d'écriture dont la préoccupation même pour la restitution de la mémoire d'un village spolié, pour le comblement des vides historiques, pour la revendication de la dignité d'une communauté, finit par brouiller les limites entre le documentaire et l'imaginaire. Elle efface, ainsi, les contours du document qu'elle voudrait, en même temps, incarner. L'acceptation par le lecteur – dont témoigne la bonne réception de l'ouvrage – de ce brouillage semble répondre, au moins en partie, à la visée décoloniale de l'ouvrage, au traitement novateur d'une problématique jugée importante, qui permet d'éclipser la problématique littéraire qui s'y joue par une économie affective qui prend, dès le prologue, le dessus.

44. Concluons par cette citation : « Que la crueldad contra los esclavos predominaba sobre el instinto protector de algunos que no dejaban de asomarse diariamente a un mundo insoportable, no hay que ponerlo en duda » (p. 186).
45. Il y a donc bien, à en croire Aponte elle-même, des faits historiques que l'on ne saurait – y compris en littérature ? – remettre en question. Reste à savoir quels sont donc, exactement, les paramètres de cette logique du fictionnalisable à géométrie variable.

## **Bibliographie**

---

- APONTE ALSINA Marta, *PR3 Aguirre*, Cayey, Sopa de Letras, 2018.
- ARFUCH Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- FARGE Arlette, *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989.
- GÁLVEZ DE ACERO Marina, « Los modelos de la novela histórica: de la 'verdad' de la historia a la historia como ficción », *Cahiers du CRICCAL*, vol. 34, 2006, p. 167-175.
- GIAVARINI Laurence, « Histoire, littérature, vérité. La littérature comme geste historiographique », *RHMC*, n° 65, vol. 2, 2018.
- KLEIN Paula, « Escritoras-investigadoras: *Chicas muertas* de Selva Almada y *Aparecida* de Marta Dillon », *Crisol*, n° 27, 2023.
- LAVOCAT Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Seuil, 2016.
- MATEO PALMER Margarita, « Literatura latinoamericana y posmodernismo: una visión cubana », *Temas*, n°3, avril-juin 2005, p. 123-134.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.

J. de ÍPOLA, « L'archipel et l'autoroute...»

MENTON Seymour, *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1993.

RAMA Ángel, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha, 1964-1980*, Mexico, Siglo XXI, 1981.

SARLO Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

SHKLOVSKI Victor, « El arte como artificio », in TODOROV Tzvetan (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Mexico, Siglo XXI, 1991.