

---

## Pouvoir et limites des mots de l'histoire dans *En esta dulce tierra* d'Andrés Rivera

99

Marina Letourneur  
Le Mans Université

**RÉSUMÉ.** L'étude du roman *En esta dulce tierra* publié en 1984, qui ouvre le cycle « historique » de l'écrivain argentin Andrés Rivera (1928-2016), va nous permettre de montrer dans quelle mesure les questionnements qu'il soulève autour de l'histoire, les mots choisis pour l'écrire et ce qu'on en retient le rapprochent de la métafiction historiographique. Dans un premier temps, nous nous arrêterons sur la notion d'histoire officielle qui suscite la méfiance des Argentins et de Rivera vis-à-vis des mots des historiens et donc de l'écriture de l'histoire. Nous observerons, dans un deuxième temps, comment l'intrigue mais aussi la construction du récit de Rivera se font métaphore de la difficulté de rendre compte de l'histoire.

**MOTS-CLÉS :** Argentine, histoire officielle, révisionnisme, métafiction historiographique, Andrés Rivera

**ABSTRACT.** The study of the novel *En esta dulce tierra*, published in 1984, which opens the 'historical' cycle of the Argentinian writer Andrés Rivera (1928-2016), will enable us to show the questions it raises about history, the words chosen to write it and what we learn from it bring it closer to historiographic metafiction. We will examine the notion of official history, which arouses the mistrust of Argentines and Rivera towards the historians' words and, therefore, the writing of history. Secondly, we will show how the plot and construction of Rivera's narrative become a metaphor for the difficulty of the writing of history.

**KEYWORDS:** Argentina, Official History, Historical Revisionism, Historiographic Metafiction, Andrés Rivera



Cet article est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international. ISSN : 2260-7838. <http://savoirsenprisme.univ-reims.fr>

## Introduction

Le roman historique a connu un tel regain d'intérêt dans les années 1980-90 en Amérique latine que des critiques ont étudié le phénomène, observé ses nouvelles formes et parlé de « nouveau roman historique » (Aínsa, 1991 et 2003 ; Menton, 1992), ou encore de « métafiction historiographique » (Hutcheon, 1988 ; Pulgarín, 1995). Ce besoin des écrivains de s'intéresser au passé du continent ou de leur pays s'expliquait, notamment, par un mouvement de repli et de recherche d'identité conjoint à une volonté de déconstruire l'histoire dite officielle (Aínsa, 2003). Cette volonté s'est accrue en Argentine, après le traumatisme de la dernière dictature militaire (1976-1983), comme le montre le film *La historia oficial* de Luis Puenzo sorti en 1985, soit un an après la publication de *En esta dulce tierra* de Rivera. Tandis que ce dernier affirme que ce sont « les vainqueurs qui écrivent l'histoire » (Speranza, 1992), dans le film l'élève Costa remet en question l'histoire argentine qu'on lui enseigne et va plus loin en affirmant que ce sont « les assassins qui écrivent l'histoire » (Puenzo, Bortnik, 1985)<sup>1</sup>.

L'intrigue du roman ironiquement intitulé *En esta dulce tierra* se déroule dans une Argentine gouvernée d'une main de fer par Juan Manuel de Rosas (1829-1852). Le parallèle entre la dictature de 1976 et le régime de Rosas n'est pas nouveau. En effet, dans son roman *Respiración artificial* (1980), R. Piglia l'avait déjà fait pour évoquer cette période très douloureuse et déplorer une histoire qui semble se répéter. Nous souhaitons montrer ici dans quelle mesure les questionnements que soulève le roman de Rivera concernant l'histoire, les mots choisis pour l'écrire et ce qu'on en retient le rapprochent de la métafiction historiographique. Dans un premier temps, nous aborderons cette notion d'« histoire officielle » afin d'expliquer la méfiance des Argentins et de Rivera vis-à-vis des mots des historiens et donc de l'écriture de l'histoire. Nous observerons, dans un deuxième temps, comment la construction du récit de Rivera se fait métaphore de la difficulté de rendre compte de l'histoire.

## La méfiance envers les mots de l'histoire

Après le choc provoqué par la violence de la dictature, les artistes et intellectuels argentins ont voulu raconter, représenter sous différentes formes cet épisode traumatisant de leur histoire afin qu'il reste dans les mémoires. Fernando Reati souligne que :

Face à une transformation radicale du monde connu, l'obsession de la mémoire surgit, accompagnée d'interrogations sur ce qui s'est passé et d'énigmes sur l'avenir. [...] Dans le cas particulier de l'expérience argentine, au besoin de mémoire s'ajoute la crainte que d'autres écrivent une version de l'histoire différente de celle propre

1 « *La historia la escriben los asesinos* ». Nous avons traduit toutes les citations.

à chacun, qui pourrait être imposée comme histoire officielle (Reati, 1992 : 164)<sup>2</sup>.

Enseignée à l'école notamment, l'histoire officielle est souvent décriée pour son manque de nuances et sa volonté de mettre en avant les épisodes glorieux et les héros de la nation<sup>3</sup>. En Argentine, pendant très longtemps, c'est l'histoire libérale développée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par Bartolomé Mitre (homme d'État mais aussi homme de lettres) qui a été considérée comme l'histoire officielle du pays. L'objectif de Mitre était de proposer une interprétation de l'histoire nationale qui, sous l'influence du nationalisme libéral, serve de base à la construction de l'État et de la Nation. Son histoire de l'Argentine est perçue par ses détracteurs comme une justification de l'action politique des libéraux, dont faisait partie Sarmiento qui lui succéda à la présidence. Ainsi, des épisodes et figures de l'histoire furent mis en avant : La Révolution de Mai, l'Indépendance, José de San Martín ; alors que d'autres étaient présentés comme des modèles à ne pas imiter : la colonisation espagnole, les *caudillos* fédéralistes et notamment Rosas. Mitre est néanmoins considéré comme le premier historien national dans la mesure où il accordait une grande importance à la preuve documentaire, méthode historique par excellence au XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans les années trente naît un autre courant : le révisionnisme historique. Les frères Irazusta, journalistes à *La Nueva República*<sup>4</sup>, publient en 1934 *L'Argentine et l'impérialisme britannique. Les maillons d'une chaîne*. Dans cet essai, qui est le premier à interpréter l'histoire de la jeune nation à partir de la question de l'indépendance nationale, ils envisagent l'histoire du pays – mis à part la parenthèse rosiste – comme une longue soumission à des puissances étrangères (Quattrocchi-Woisson, 1992 : 48). C'est essentiellement la figure de Rosas qui fédère les révisionnistes : en 1938, une nouvelle académie d'histoire, l'Institut de recherches historiques Juan Manuel de Rosas, est créée. À contre-courant de la culture officielle (l'école, l'université, les journaux, les professionnels de l'histoire), on y revendique la figure de Rosas au nom de « la

2 « Ante una transformación radical del mundo conocido, surge una obsesión por la memoria, junto a preguntas sobre lo sucedido e incógnitas sobre el futuro. [...] En el caso particular de la experiencia argentina, además de la necesidad de recordar, existe el temor a que otros escriban una versión de la historia diferente a la propia, que pueda llegar a imponerse como historia oficial ».

3 « El año que marca la unidad política del país, 1861, es el comienzo de la unificación del sistema educativo crecido al calor de iniciativas privadas o de gobiernos locales. [...] Paralelamente a la consolidación del sistema educativo, se construye la Historia oficial: se instaaura un panteón de héroes, se ofrecen como modelos para todos los argentinos próceres elegidos entre quienes nunca representaron facciones en pugna. Efemérides, imágenes y rituales patrióticos se imponen en la escuela y, a través de ella, a toda la sociedad » (Aguilar, Cerdá, 2008).

4 *La Nueva República* (créée par des jeunes issus des classes aisées en 1927) fut d'abord un périodique puis un quotidien d'inspiration maurrassienne. Charles Maurras, dans sa préface à *La Fin de l'Empire espagnol d'Amérique* de Marius André, faisait l'éloge d'un ouvrage censé rétablir « la vérité contre les mensonges faits à dessein de l'histoire officielle » et annonçait : « On va commencer un peu partout à écrire honnêtement l'histoire de l'Amérique latine ». Quelques journalistes de *La Nueva República* entreprirent alors une activité systématique de révision de l'histoire argentine en s'attaquant principalement à la période de Rosas (Quattrocchi-Woisson, 1992).

vérité historique », on dénonce « les mensonges » de l'histoire officielle et son dogmatisme.

Mais cette contre-histoire va longtemps rester marginale car elle est l'affaire d'une minorité que de nombreuses institutions vont s'assurer de maintenir comme telle. Le révisionnisme connaît un regain de vigueur pendant le péronisme et la figure de Rosas refait surface : les anti-péronistes identifient Perón au tyran Rosas alors qu'un groupe de péronistes se sert de cette identification pour faire de Perón le héros moderne de l'argentinité retrouvée. C'est néanmoins après Perón, surtout, que le révisionnisme prend de l'ampleur (Spilimbergo, 1974), tout en demeurant marginal dans les manuels scolaires (Aguiar, Cerdá, 2008). La querelle entre libéraux et révisionnistes peut donner l'impression d'une histoire qui ne serait pas univoque, tout en contribuant à augmenter la défiance que ces deux courants peuvent susciter de par l'idéologie qui les marque. En outre, elle éclipse l'évolution des méthodes de l'historiographie et la prise de conscience par les historiens que, si l'histoire est plus une construction culturelle qu'une science, leur devoir est néanmoins d'aborder le passé avec cette « subjectivité *impliquée* par l'objectivité attendue », autrement dit « la bonne subjectivité » dont parle Ricoeur (1955 : 23-24).

Cette perception pourtant dépassée d'une histoire argentine qui se limiterait à la querelle entre ces deux courants historiographiques<sup>5</sup>, ou qui serait édulcorée et expurgée quand on l'enseigne à l'école, s'explique sans doute par le fait que les ouvrages des historiens ont un public souvent réduit aux seuls spécialistes et un impact trop limité pour la modifier, alors que les polémiques sont souvent plus facilement médiatisées. Dans le même temps, le succès de formes plus abordables *a priori* comme les romans historiques, les ouvrages de vulgarisation ou les films, est la preuve que l'histoire intéresse et que les Argentins ressentent le besoin de combler des lacunes ou d'avoir accès à d'autres informations que celles qu'ils ont retenues de leur scolarité et qu'ils jugent insatisfaisantes. Rivero faisait cette observation et semblait renvoyer dos à dos les deux courants historiographiques lorsqu'il disait à propos d'un des protagonistes de la Révolution de Mai, Juan José Castelli, personnage principal de son roman le plus célèbre *La revolución es un sueño eterno* :

Que vont lire les lecteurs argentins ? L'histoire écrite par les révisionnistes – ou par les libéraux – ou *La revolución es un sueño eterno* si elle leur tombe sous la main ? Cette fiction apporte une vérité, la sienne, celle de la fiction. Et c'est ce Castelli qui est valable<sup>6</sup> (Russo, Tojman, 1996).

5 Si l'antagonisme entre l'histoire libérale et le révisionnisme est toujours d'actualité en Argentine, la situation s'est inversée sous la présidence de Cristina Fernández lorsqu'en novembre 2011, l'Institut national de révisionnisme historique argentin et ibéro-américain a été créé par décret, avant d'être dissout en 2015 par le gouvernement de Mauricio Macri, son successeur à la présidence.

6 « ¿Qué van a leer los lectores argentinos? ¿La historia escrita por los revisionistas —o por los liberales— o *La revolución es un sueño eterno*, si cae en sus manos? Esa ficción trae una verdad, la *suya*, la de la ficción. Y ése es el Castelli que vale ».

Publié trois ans plus tôt, *En esta dulce tierra* illustre les questionnements de l'auteur quant à l'écriture de l'histoire : les mots suffisent-ils pour rendre compte de l'histoire ? Comment raconter ce qui semble inracontable ? La toile de fond du roman fait écho aux événements récents, comme le suggère l'une des épigraphes qui reprend des propos de l'amiral Anaya<sup>7</sup>. Il s'agissait pour Rivera, comme pour la plupart des écrivains à l'époque, d'évoquer cette période extrêmement violente autrement qu'en ayant recours à un réalisme pur et dur. Rivera a opté pour ce qui s'apparente au roman historique en commençant l'intrigue au moment de l'assassinat du président de la Salle des Représentants, Manuel Vicente Maza, par la Mazorca (la police politique secrète de Rosas), le 27 juin 1839. Menacé, le personnage principal, un médecin nommé Cufre, prend la fuite et trouve refuge chez sa maîtresse Isabel, sympathisante de Rosas.

Ce point de départ n'est pas sans rappeler celui d'*Amalia*, le roman de José Mármol publié à la fin de l'époque rosiste (1851), sauf qu'*Amalia* n'approuve pas la politique de Rosas et traite bien mieux son amant qu'Isabel, qui enferme Cufre dans sa cave et le laisse à l'abandon ou presque. Par ailleurs, l'intrigue du roman de Rivera est beaucoup moins linéaire que celle de Mármol et est ponctuée de réflexions métatextuelles en rapport avec l'écriture de l'histoire. En effet, dès les premières pages du roman, le ton est donné et le narrateur remet en question l'histoire en la comparant à une chimère :

[...] qui est arrivée jusqu'à nous, reconstruite par des messieurs infatigables et pudiques qui décrivent le passé débarrassé de l'avidité des propriétaires terriens, des vaches, des esclaves, des banques, des assassins, des orphelinats, des commerces et des lupanars, et peuplé de guerriers purs et irréprochables (qui n'ont jamais trafiqué une défaite ou une victoire) et d'autant plus débarrassé des imprécations et des excès odieux de la foule (Rivera, 1995 : 16)<sup>8</sup>.

Puis il moque la volonté scientifique qui caractérise l'histoire en désignant la datation et par extension la chronologie comme « un chiffre » qui aurait la prétention d'arrêter le temps et de reconstruire des choses aussi immatérielles que la vie, le destin, les rêves (16-17). Un peu plus loin, ce « chiffre » va représenter de manière métonymique l'historiographie et sa tendance à consacrer certains acteurs politiques en les élevant au rang de personnages-clés de l'histoire,

7 « *No sé qué es lo que ocurre en este país, pero todo el mundo transmite todo* ». Cette citation est extraite de la commission Rattenbach créée le 02/12/1982 à la suite de la défaite de l'Argentine lors de la guerre des Malouines, défaite qui précipita la chute du régime militaire. Rivera utilise cette citation de manière ironique : Anaya déplore la trop libre circulation de l'information en Argentine alors qu'en la transposant au contexte du roman, cette transmission de l'information renvoie à la délation dont sont victimes les opposants à Rosas et par extension les opposants pendant la dernière dictature.

8 « [...] *que llegó a nuestros días reconstruida por infatigables y púdicos caballeros que describen al pasado limpio de la avidez de los patrones de tierras, vacas, esclavos, bancos, asesinos, orfelinatos, comercios y lupanars, y habitado por limpios y pulcros guerreros (que jamás traficaron una derrota o una victoria) y más limpio aún de las imprecaciones y los odiosos excesos de la multitud* ».

comme on le voit dans cet extrait où Rivera présente implicitement Sarmiento comme le créateur de la figure historique qu'est devenu le *caudillo* Facundo Quiroga :

Mais ni Facundo ni l'ombre qui fit taire Facundo ne prévirent que l'écriture d'un fou les arracherait de l'oubli et les convertirait en *chiffre* du destin. Cufre non plus. Et quand tombèrent sous ses yeux ces signes dessinés par le délire et la passion, ces prophéties impertinentes, semées à la volée par un Luther fanfaron et radical et brutal, dans un livre inspiré par le Ciel et l'Enfer, qui avaient la prétention de dévoiler le futur, il apprécia seulement l'inextinguible audace du trait (20)<sup>9</sup>.

Les mots de l'histoire se réduisent à des « signes dessinés », « un trait » entièrement au service d'une subjectivité, celle d'un auteur dont Cufre prend ses distances puisqu'il en parle comme d'un « fou » « délirant et passionné ». Il ne semble retenir de cet écrit que sa forme plutôt abstraite et conteste la pertinence de son fond. Outre la subjectivité qui semble la marquer, l'histoire est considérée comme lacunaire et est souvent assimilée à un murmure chez Rivera :

L'histoire que nous connaissons est chargée de silences, de chuchotements presque inaudibles, d'omissions, de données qui tendent, bien souvent, à obtenir de ceux qui fouillent en elle le consentement qui émane de la fatigue, de la confusion, de l'inertie (1994 : 6)<sup>10</sup>.

C'est une histoire qui compte, de surcroît, sur la passivité de ses lecteurs et l'aisance avec laquelle ils oublient ce qu'on leur suggère d'oublier. Dans sa cachette, Cufre se retrouve lui aussi dans cette situation de fatigue, de confusion, d'inertie et perd toute notion du temps. À la merci de son ex-maîtresse comme l'héroïne des *Mille et une nuits* l'était du sultan, il demande qu'on lui apporte « Schéhérazade », car « conter [...] est toujours une façon de repousser la mort<sup>11</sup> » (1995 : 80). Mais c'est Isabel qui, en quelque sorte, va devenir Schéhérazade, en descendant de temps à autre pour lui raconter des histoires.

9 « Pero ni Facundo ni la sombra que enmudeció a Facundo, previeron que la escritura de un loco los arrancaría del olvido, y los convertiría en cifra del destino. Tampoco Cufre. Y cuando cayeron bajo sus ojos esos signos dibujados por el delirio y la pasión, esas profecías impertinentes, desbarramadas al voleo por un Lutero jactancioso e inapelable y brutal, en un libro inspirado por el Cielo y el Infierno, que tenían la pretensión de develar el futuro, sólo apreció la inextinguible audacia del trazo ». Nous avons souligné. Notre lecture de cet extrait diffère de celle de Carlos Dámaso Martínez (1985 : 37-38) qui y voit plutôt une expression de la conception qu'a Rivera de la littérature. Même si Sarmiento n'était pas historien, il n'était pas non plus romancier. *Facundo* est un essai que Sarmiento lui-même considérait comme le fondement même de sa pensée politique (Sorensen Goodrich, 1996 : 100-101). En faisant du *caudillo* de La Rioja la figure centrale de son ouvrage, Sarmiento lui a assuré une notoriété sans doute plus historique que littéraire. C'est l'essai éponyme dans son ensemble qui se distingue comme chef-d'œuvre de la littérature, selon nous.

10 « La historia que conocemos está cargada de silencios, de susurros casi inaudibles, de omisiones, de datos que tienden, muchas veces, a obtener, de quienes hurgan en ella, el consentimiento que emana de la fatiga, de la confusión, de la inercia ».

11 « [...] contar [...] es siempre un modo de postergar la muerte ».

Elle est désignée de manière métonymique comme « la voix », une voix audible : « La voix dit », « La voix lut<sup>12</sup> » (72-78). Cette voix qui lui raconte les derniers événements et lui lit un article de Pedro de Angelis<sup>13</sup> est celle d'une histoire officielle à l'époque, celle du rosisme. Elle fait part à Cufre des victoires des alliés de Rosas et, pour rester la voix des vainqueurs, n'hésite pas à présenter comme des admirateurs de Rosas deux de ses fameux opposants, Alberdi et Sarmiento (82), ou à transformer en victoire extravagante la défaite de Rosas à Caseros, qui le conduisit à l'exil (87-88). Cette réécriture fait écho à des commentaires métatextuels antérieurs du narrateur :

Elle lut des euphémismes, elle lut des redondances obligatoires, elle lut des injures immanquables à l'extranéité usurpatrice, elle lut des ellipses incertaines et des métaphores exubérantes. Elle lut la Patrie en triomphe (82)<sup>14</sup>.

### Comment raconter ce qui semble iracontable ?

Malgré une intrigue de départ assez simple, la narration qui caractérise *En esta dulce tierra* est plutôt alambiquée. La mise en scène de la complexité de l'histoire et de la difficulté voire l'impossibilité de son écriture atteint son comble dans la dernière partie du roman consacrée au sort final de Cufre : est-il le médecin qui a soigné le *caudillo* Felipe Varela sur les champs de bataille entre 1866 et 1870 ? A-t-il lutté aux côtés des indiens Ranqueles, sous les ordres du cacique Calfucurá (1855-1872), ou n'est-il jamais sorti de chez Isabel ? Ironiquement intitulée « Pistas », cette dernière partie a surtout le don de dépitier le lecteur. Son début, qui fait office d'introduction, donne le ton :

L'épilogue de cette histoire admet deux versions. La première trouve son origine dans les déclarations de Basilio Sosa, connu comme le Borgne Sosa, et d'autres individus dont l'affiliation fut impossible à déterminer parce qu'ils étaient l'écho, perplexe ou enflammé, de propos qu'ils entendirent de la bouche de fabulistes pressés, ou parce qu'ils étaient des déserteurs ou soldats des bataillons de ligne qui survécurent, dans l'indigence d'un anonymat flou, aux rigueurs du

12 « La voz dijo », « La voz leyó ».

13 Pedro de Angelis est présenté par P. Allende Sullivan comme : « uno de los comunicadores sociales más interesantes que ha tenido nuestro país [...] supo relacionarse con las más altas esferas políticas de la época y defensor del gobierno de Rivadavia. Cuando su gobierno desaparece, logra acomodarse nuevamente con el entorno rosista. Se dedicó al periodismo, fue director y fundador de diarios [...] » (2009 : 2). Ajoutons que Pedro de Angelis fut journaliste à *La Gaceta Mercantil* qui était la « voix » du rosisme par excellence. Après la défaite de Rosas à Caseros en 1852, de Angelis s'exila à Rio de Janeiro où il développa ses activités d'historien. En 1855, il revint à Buenos Aires et fut nommé membre de l'Institut historique et géographique du Rio de La Plata.

14 « Leyó eufemismos, leyó obligatorias redundancias, leyó infalibles denuestos a la extranjería usurpadora, leyó inciertas elipsis y exuberantes metáforas. Leyó a la Patria en triunfo ».

désert et aux tumultes soudain des assauts indiens. Cette première version cherche aussi ses sources dans les lettres à la calligraphie irrégulière et à la syntaxe peu orthodoxe — recours délibéré, d'après des érudits fouilleurs de manuscrits, pour confondre ceux qui éprouvaient du plaisir à les intercepter — qu'expédiaient, depuis les hauteurs de Copiapó, le colonel Felipe Varela, à des correspondants d'existence douteuse qui, en outre, n'avaient pas d'adresse fixe. Et aussi dans les souvenirs fragmentés d'un photographe qu'hébergea *La Brújula*, journal des ouvriers chiliens du salpêtre, vers novembre 1918 (95)<sup>15</sup>.

Cet extrait n'est pas sans faire penser à certaines nouvelles de Borges, notamment « *La otra muerte* »<sup>16</sup>. Les informations se succèdent dans des phrases complexes desquelles ne se dégage aucune vérité absolue. On nous annonce deux versions de l'épilogue et la première version, sur laquelle on s'attarde pour commencer, est en réalité la compilation de sources de différents types : orales, écrites, iconographiques. Distinguer les différents témoins dans ce qui s'apparente à un *imbroglio* demande déjà une relecture. Nous avons donc Basilio Sosa qui se caractérise par son handicap visuel, puis d'autres individus anonymes, le colonel Varela (seul personnage référentiel) et enfin le photographe. Nous savons déjà que les individus anonymes sont des témoins au deuxième degré puisqu'ils ont rapporté des propos — douteux car formulés par des « fabulistes pressés » — et que les sources écrites de Varela sont volontairement difficiles à décrypter et adressées, en outre, à des destinataires fantômes. Le témoignage du Borgne Sosa va très vite être remis en question puisqu'on apprend ensuite qu'il a perdu la tête. Le témoignage des anonymes ne va pas être plus fiable et le récit de l'anecdote, ponctué de répétitions et de digressions, va embrouiller davantage le lecteur.

À titre d'exemple, la première phrase fait presque trente lignes ! Elle fait allusion à des sources encore une fois très douteuses puisque les témoins voient ce qu'ils veulent bien voir et chuchotent ensuite une histoire tronquée à l'oreille d'un chroniqueur (99-100). Nous retrouvons cette image de l'histoire murmurée, difficilement audible et forcément incertaine. À nouveau, l'écriture de l'histoire est elle aussi discutable si l'on se réfère à la particularité du style du chroniqueur : « la rhétorique ostentatoire de ses écrits », « l'inhabituelle futilité des personnages et épisodes qu'il présentait » (99). Le témoignage final est difficile

15 « Dos versiones reconoce el epílogo de esta historia. La primera se origina en las manifestaciones de Basilio Sosa, conocido como El Tuerto Sosa, y de otros individuos cuya filiación fue imposible determinar porque eran el eco, perplejo o enardecido, de dichos que oyeron de boca de apresurados fabulistas, o porque eran desertores o soldados de los batallones de línea que sobrevivieron, en las penurias de un borroso anonimato, al rigor del desierto y al repentino tumulto de las arremetidas indias. Esa primera versión también busca sus fuentes en las cartas de áspera caligrafía y sintaxis poco ortodoxa —recurso deliberado, en opinión de eruditos hurgadores de manuscritos, para confundir a quienes resultaba placentero interceptarlas— que remitía, desde las alturas de Copiapó, el coronel Felipe Varela, a corresponsales de dudosa existencia, y que, además, carecían de paradero fijo. Y también en los recuerdos de un fotógrafo, que albergó, fragmentados, *La Brújula*, periódico de los obreros chilenos del salitre, allá por noviembre de 1918 ».

16 Voir l'analyse qu'en propose M.I Waldegaray (2004 : 187-197).

à extirper dans la mesure où les digressions et répétitions entravent le récit et repoussent le moment où l'on espère accéder à l'information qui nous intéresse : ont-ils, oui ou non, vu Cufre et où ? Or la description physique qu'ils font du personnage est plus qu'énigmatique puisqu'on ne distingue pas son visage et qu'il est recouvert d'un long manteau.

Leur témoignage est absurde à bien des égards. Mais les versions de l'histoire continuent à diverger puisque « le texte que signa le chroniqueur et que publia l'un des journaux du matin de la ville provoqua une stupeur considérable chez ses informateurs<sup>17</sup> » (102). En effet, il n'avait rien à voir avec leurs témoignages. Précisons que la première version de l'épilogue, fruit de témoignages plus étranges et incohérents les uns que les autres, est remise en question par une autre version enchâssée qui, comme les autres, finit par être remise en question... Enfin, arrive la deuxième version de l'épilogue, véritable comble d'ironie. On nous annonce immédiatement qu'il convient de ne pas divulguer sa provenance et on nous prévient qu'elle est moins fiable et d'une certaine façon plus arbitraire que la première (et ses déclinaisons...) ! Dans cette version, Cufre ne bouge pas, pendant « une éternité », « du sous-sol, de la fosse ou de la galerie<sup>18</sup> » (122) où Isabel l'a caché puis séquestré.

Cette deuxième version se distingue néanmoins par son aspect elliptique : « elle dit que Cufre, dans l'obscurité du lieu où il révéla qui il était, se tut<sup>19</sup> » (119). Il s'agit de la nuit où il frappa à la porte d'Isabel pour échapper à la *Mazorca*. Bien plus tard, il sort de sa cachette « ni réveillé ni endormi » et attend : « Ce fut aussi simple que cela. Et Cufre sut, peut-être, que la simplicité, qui est atroce, ne se raconte pas<sup>20</sup> » (120). La voix du vaincu qu'est Cufre est donc tue. Le narrateur poursuit cependant le récit de cette deuxième version et nous informe que dans le salon d'Isabel (qui semble absente), Cufre observe un livre : *Madame Bovary*, ouvre une boîte de cigares, puis lit les titres d'un journal abandonné sur le piano. Le narrateur prend le soin de préciser successivement la date de publication du roman (1857), celle figurant sur la boîte des cigares (1845) et enfin celle du journal (12 octobre 1868) ; ces trois dates sont mentionnées d'une telle façon qu'elles semblent toutes avoir la même importance relative.

Puis, le narrateur rapporte le contenu de l'article du journal intitulé : « *Aujourd'hui Monsieur Domingo Faustino Sarmiento assume la présidence de la Nation*<sup>21</sup> » (120). Les hyperboles qui s'enchaînent ici sont à la fois une critique ironique de la presse officielle mais aussi, par extension, de l'histoire officielle :

La note mentionnait des prouesses, une profusion de héros homériques, des exploits, des retraites honorables, des accords fraternels, la vibration de clarinettes et de tambours, le scintillement des épées,

17 « El texto que firmó el cronista, y que publicó uno de los matutinos de la ciudad, provocó una considerable estupor en sus informantes [...] ».

18 « [...] del sótano, del foso, galería o lo que hubiese detrás de esa puerta ».

19 « [...] dice que Cufre, en la noche del lugar en que reveló quién era, calló ».

20 « ni despierto ni dormido », « Fue así de simple. Y Cufre supo, acaso, que lo simple, que es atroz, no se narra ».

21 « Hoy asume la presidencia de la Nación el señor Domingo Faustino Sarmiento ».

les prouesses des charrues. La note portait aux nues la générosité sacerdotale du propriétaire terrien et de l'homme le plus prolifique que le littoral argentin ait connu, l'impartialité morale du traducteur reconnu de *La Divine Comédie*, et la pondération et l'équilibre du président élu (121)<sup>22</sup>.

Cette note informe sans informer. La surenchère d'hyperboles, de synonymes et d'énumérations contraste avec l'ellipse des noms des trois personnes exceptionnelles évoquées. L'homme « le plus prolifique que le littoral argentin ait connu » est, on le devine, le *caudillo* Justo José de Urquiza, Mitre est le « traducteur reconnu de *La Divine Comédie* » et l'on sait déjà que le président élu est Sarmiento. L'omission de ces trois noms est, pour Rivera, une façon d'écrire à contre-courant de l'histoire officielle libérale qui choisissait quels noms méritaient de rester dans l'histoire et élaborait un panthéon de héros nationaux. Les rôles politique et militaire qu'ont pu jouer Urquiza et Mitre sont totalement ignorés.

À la lecture de cet épilogue, il est difficile de connaître l'histoire de Cufre. Au fond, toutes les versions sont plausibles et malgré tout cohérentes. Mais il s'agit de l'histoire d'un vaincu, or « le récit d'une défaite est, toujours, une somme de divagations atroces et de stupeur [...] »<sup>23</sup> (16) et l'histoire des vaincus une histoire tronquée et murmurée, à peine perceptible, une histoire que l'on entrevoit avec difficulté. Au lecteur de choisir la version qui le satisfait le plus, car il n'a pas le fin mot de l'histoire.

Carmen Perilli qualifie, à juste titre, *En esta dulce tierra*, de « simulacre historique » (2007 : 146). Le roman partage certaines caractéristiques avec le roman historique traditionnel : un protagoniste fictif, une narration hétérodiégétique, un contexte historique établi dans un passé non vécu par l'auteur, étayé par de nombreux personnages référentiels ayant un rôle secondaire et des allusions à de nombreux événements historiques.

Cependant, il comporte aussi certaines caractéristiques propres au nouveau roman historique observées par Menton (1993) : l'influence de Borges, l'idée d'impossibilité de vérifier la « vérité » historique, la distorsion consciente de l'histoire par le biais d'omissions, d'exagérations et d'anachronismes, ou encore une vision dialogique de l'histoire (illustrée par les différentes versions proposées dans la dernière partie du roman). De plus, la littérature prend le pas sur l'histoire. Le récit est parsemé de nombreuses allusions – souvent anachroniques et plus ou moins explicites – à des écrivains ou à leur œuvre<sup>24</sup>. Ensuite,

22 « La nota mencionaba gestas, profusos héroes homéricos, hazañas, retiradas honrosas, acuerdos fraternos, la vibración de clarinetes y tambores, el centelleo de las espadas, las proezas de los arados. La nota ensalzaba el desprendimiento vocacional del más prolífico propietario de tierras y hombre que haya conocido el litoral argentino, la ecuanimidad moral del celebrado traductor de La Divina Comedia, y la ponderación y equilibrio del presidente electo ».

23 « El relato de una derrota es, siempre, una suma de divagaciones atroces y estupor [...] ».

24 Les allusions les plus explicites sont celles à Flaubert, Swift, Shakespeare, ou encore Echeverría (qui apparaissent nommément), à Dumas (la mère d'Isabel lit *La Dame aux camélias* avant de mourir) et à Borges (Cufre évoque « *El milagro secreto* »). Les allusions à Joyce, Blake et le marquis de Sade sont plus implicites : Joyce est mentionné comme B.B. Joyce et une phrase extraite d'*Ulysse* (« Nous ne pouvons pas changer le pays, changeons de sujet ») est parodiée un peu

l'hypotexte renvoie à plusieurs œuvres narratives, la plus évidente étant *Amalia* de Mármol. On peut également souligner les similitudes entre Cufre et Pedro Salvadores, personnage de la nouvelle éponyme de Borges, ou entre Isabel et la Doña Bárbara de Rómulo Gallegos (Villanueva, 2010 : 207-223).

*Facundo* est l'autre référence sous-jacente. En effet, *En esta dulce tierra* est une sorte d'« anti-Facundo » : le protagoniste n'est pas l'incarnation de la barbarie mais il la subit : la géographie de l'Argentine caractérisée par ses grands espaces, ses reliefs, ses cours d'eau, au début de l'essai de Sarmiento, se limite chez Rivera à la ville de Buenos Aires et à la claustrophobie qu'elle inspire (la nuit, le domicile de Cufre, le sous-sol obscur d'Isabel) ; *Facundo* est résolument tourné vers un futur<sup>25</sup> forcément meilleur, alors que Cufre vit hors du temps dans sa cave et décide de ne pas choisir entre la barbarie du rosisme et la civilisation promise par Sarmiento en retournant dans le sous-sol de son plein gré. *Facundo* est composé de chapitres thématiques qui permettent à Sarmiento d'organiser de manière didactique sa démonstration et de faire de Facundo une figure historique qui sera un archétype de la barbarie. Dans *En esta dulce tierra*, l'intitulé des quatre chapitres correspond au contenu développé, mais c'est un contenu confus qui va dérouter le lecteur.

La métaphore du tissu et ce qui s'y rapporte est souvent employée pour décrire le style de Rivera, ancien ouvrier d'usine textile (Gilman, 1991, Berg, 2002). Pour continuer à filer cette métaphore, nous dirons qu'*En esta dulce tierra* s'apparente à un amas de longs fils narratifs emmêlés que le lecteur doit se charger de démêler. Rivera reconnaît d'ailleurs que : « ceux qui ont lu *En esta dulce tierra* savent que la trame est [...] un peu complexe en elle-même<sup>26</sup> » (Gazzera, 2000 : 703). C. Perilli remarque, quant à elle, que :

La fable littéraire nie la fable historique, tout en s'appuyant sur elle. Ou bien l'auteur n'a pas toutes les clés, ou bien nous sommes impuissants à lire le texte qui crypte l'histoire dans une fiction qui ne fait que donner des pistes et non pas des informations (2007)<sup>27</sup>.

L'écriture du roman se fait donc métaphore de la difficulté de ressusciter le passé et d'en rendre compte.

---

plus loin : « changeons la réalité [...] puisque nous ne pouvons pas changer de conversation » ; « *Time is the mercy of eternity* » (Rivera, 1995 : 86) est un vers de Blake extrait de *Milton* ; et enfin Sade, interné à l'asile de Charenton, est évoqué comme : « un individuo calmo y afable, autor de algunos textos que la censura del Emperador privilegió tildándolos de perversos, y que dicho individuo, calmo y afable, leyó en voz alta, hasta su muerte, como si estuviera solo, sin otro resultado que el de enardecer la concupiscencia de retardados y disminuidos mentales » (14).

25 « el futuro —un gran día, lo llamó el propio Sarmiento— [...] » (104-105). Voir également le dernier chapitre de *Facundo* intitulé « *Presente y porvenir* ».

26 « *Quienes leyeron En esta dulce tierra conocen que la trama es [...] un poco compleja en sí misma* ».

27 « *La fábula literaria niega la fábula histórica, al mismo tiempo que se sostiene en ella. O el autor no tiene todas las claves, o nosotros somos impotentes para leer el texto que cifra la historia en una ficción que solamente entrega pistas, no datos* ».

## Conclusion

Reflet de la défiance de Rivera vis-à-vis de l'historiographie argentine (libérale ou révisionniste), *En esta dulce tierra* peut être considérée comme une métafiction historiographique telle que l'entend L. Hutcheon car c'est « une fiction qui est très consciente de son statut de fiction » mais « qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction » (Le Reste, 1999). Le roman partage de nombreuses caractéristiques avec les ouvrages analysés par Hutcheon (1988). D'abord, les différentes versions données dans « Pistas » mettent en avant l'hypothèse de l'existence de plusieurs vérités et mettent en doute la possibilité de la connaissance de la réalité historique dans la mesure où tout ce que l'on connaît de cette réalité, c'est au travers de restes textuels. Nous avons vu, d'ailleurs, que ces derniers n'étaient pas des sources pertinentes dans la mesure où ils ne transcrivaient pas exactement les témoignages oraux ou étaient illisibles ou codés. Ensuite, à travers l'extrait de journal apocryphe daté du jour de l'élection de Sarmiento, Rivera met en évidence la nature discursive et idéologique du référent historique. Enfin, Cufre est un personnage ex-centrique par excellence : il fait figure de marginal en étant systématiquement dans le camp des vaincus et il est éclipsé par la trame complexe et les multiples digressions qui caractérisent le récit. Cette réflexion sur l'histoire et les traces (orales ou écrites) qu'il en reste, amorcée dans *En esta dulce tierra*, Rivera l'a poursuivie et approfondie dans quelques œuvres postérieures telles que *La revolución es un sueño eterno*, *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, *El farmer* ou encore *Ese manco Paz* (Letourneur, 2015).

## Bibliographie

- AGUIAR, Liliana, CERDÁ, Celeste, « La historia de la historia como disciplina escolar, una mirada desde la larga duración », *Revista Escuela de Historia*, vol. 7, n° 2, 2008, [en ligne] consulté le 21/06/23, <http://ref.scielo.org/jgyc6r>
- AÍNSA, Fernando, « Le nouveau roman historique », *Le roman historique hispano-américain des années 80*, Claude CYERMANN (dir.), Rouen, Les Cahiers du CRIAR, 1991.
- AÍNSA, Fernando, *Reescribir el pasado : historia y ficción en América Latina*, Mérida, Centro de estudios latinoamericanos « Rómulo Gallegos », 2003.
- ALLENDEZ SULLIVAN, Patricia, « Don Pedro de Angelis, el periodista de Rosas », Buenos Aires, Consultora de ciencias de la información, 2009.
- BERG, Edgardo H., *Poéticas en suspenso: migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002.
- BUDASSI, Sonia, « Entrevista con Andrés Rivera », *Perfil*, 19/02/2006.
- DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos, « Historia : entre la razón y el delirio », *Punto de Vista*, n° 24, 1985.
- GAZZERA, Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *Inti: Revista de literatura hispánica*, n° 52-53, 2000-2001, 701-718.

- GILMAN, Claudia, « Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera », in Roland SPILLER (dir.), *La novela argentina de los años 80*, Francfort-sur-le-Main, Vervuet, 1991.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Londres, Routledge, 1988.
- LE RESTE, Anne-Claire, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? : entretien avec Linda Hutcheon », Rennes, 1999. <https://www.lycee-chateaubriand.fr/wp-content/uploads/2016/05/hutcheon.pdf>
- LETOURNEUR, Marina, *L'histoire dans l'œuvre d'Andrés Rivera : écriture, réécriture et manipulation*, Thèse de doctorat, Angers, Université d'Angers, 2015.
- MENTON, Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, FCE, 1993.
- PERILLI, Carmen, « El escritor, las sombras y la Patria. En esta dulce tierra de Andrés Rivera », *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, n° 9, 2007, 141-146, [en ligne] consulté le 22/06/2023, <http://ref.scielo.org/fmfk8z>
- PUENZO, Luis, BORTNIK, Aída (scénaristes), *La historia oficial*, 1985.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmoderna*, Madrid, Fundamentos, Espiral hispanoamericana, 1995.
- QUATTROCCHI-WOISSON, Diana, *Un nationalisme de déracinés. L'Argentine, pays malade de sa mémoire*, Paris, CNRS, 1992.
- REATI, Fernando, *Nombrar lo innombrable : Violencia política y novela argentina, 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa, 1992.
- RICŒUR, Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 1955.
- RIVERA, Andrés, *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995.
- RIVERA, Andrés, « La ficción de la realidad », *Clarín*, suplemento « Cultura y Nación », 22/09/1994.
- RUSO, Miguel, TOJMAN, Gabriela, « Andrés Rivera », *La Maga*, 3/04/1996.
- SORENSEN GOODRICH, Diana, *Facundo and the Construction of Argentine Culture*, Austin, The University of Texas Press, 1996.
- SPERANZA, Graciela, « Entrevista », *Página /12, Primer Plano*, 20/12/92.
- SPILIMBERGO, Jorge Enea, *El revisionismo histórico socialista*, Buenos Aires, Octubre, 1974.
- VILLA NUEVA, Graciela, « “En el eco de una revuelta”: formas de la violencia en la narrativa de Andrés Rivera », in Cecilia GONZÁLEZ, Dardo SCAVINO et Antoine VENTURA (dir.), *Les armes et les lettres : la violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours = Las armas y las letras: la violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2010.
- WALDEGARAY, Marta Inés, « “La otra muerte” y “El milagro secreto”: relaciones entre literatura e historia », *Variaciones Borges*, n° 17, 2004, 187-197 [en ligne], consulté le 22/06/23, <http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1709.pdf>

