
Une « tradition de la trahison » ?

Les dires du romancier et de l'historien dans *La Mujer de la Vida*, roman inachevé de Tomás Eloy Martínez

113

Lucie Valverde
Le Mans Université, 3L.AM

RÉSUMÉ. À l'instar de la traduction qui s'apparenterait à une forme de trahison envers le texte original – le fameux *traduttore, traditore* –, les récits mêlant création littéraire et Histoire semblent communément associés à une altération des faits passés qu'ils transcrivent. Le texte romanesque est alors considéré comme une simple illusion, une – trop ? – libre alternative historique, ce qui le placerait à l'opposé d'une interprétation authentique du passé, telle que pourrait la proposer un historien. Mais Histoire et littérature sont-elles si viscéralement et définitivement antagoniques ? Nous proposons d'analyser les réflexions de l'auteur et journaliste argentin Tomás Eloy Martínez au sujet du langage de l'historien, qu'il renvoie face à celui du romancier, dans une œuvre méconnue – car non publiée –, *La Mujer de la Vida*. Il y interroge à nouveau ce puissant mythe personnel qui l'a toujours animé : de quel côté de l'Histoire ou de la fiction se trouvent les traîtres à notre quête de certitudes ?

MOTS-CLÉS : témoignage, histoire et fiction, art et langage.



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>

ABSTRACT. Like translation, which is said to be a form of betrayal of the original text —the famous *traduttore, traditore*— stories that combine literary creation and history seem to be commonly associated with an alteration of the past events that they transcribe. Fictional writing is then seen as a mere illusion, a —too— free historical alternative, which would place it at the opposite end of the spectrum from an authentic interpretation of the past, such as might be offered by a historian. But are history and literature so viscerally and definitively antagonistic? We propose to analyse the reflections of Argentinian author and journalist Tomás Eloy Martínez on the language of the historian, which he contrasts with that of the novelist, in a little-known —because unpublished— work, *La Mujer de la Vida*. In this novel, he once again questions the powerful personal myth that has always agitated him: on which side of history or fiction are the traitors to our quest for certainty?

KEYWORDS: Testimony, History and Fiction, Art and Language.

« *Lo que es un hilo de historia no es narrable : se cuentan los tiempos fuertes, las desgracias sobre todo, las huellas que eñtrían la memoria* »
Tomás Eloy Martínez, *La Mujer de la Vida*¹

Introduction

Les liens qui unissent l'Histoire et la littérature constituent une source de réflexions qui semble intarissable. Fréquemment, on leur associe respectivement les concepts de réalité et de fiction, deux termes qui les placent en apparence dans une position antagonique. Pourtant, ces deux domaines ne sont pas si dissemblables dans la mesure où ils partagent certains outils indispensables, le premier d'entre eux étant le langage, mais également – bien que dans des mesures variables dans le cas de la littérature – la référence à des événements historiques. Leur indéniable interpénétration fait donc qu'il est finalement moins aisé qu'on pourrait le croire d'établir une frontière nette entre ces deux champs, dont les objectifs initiaux diffèrent pourtant ouvertement.

Nous nous intéresserons ici à un fragment de l'œuvre de Tomás Eloy Martínez, originellement journaliste d'investigation – une profession aux méthodes analogues à celles de l'historien, puisqu'elle implique une recherche de sources, avant de relater et d'éclairer les faits. Ce métier de journaliste l'avait amené à travailler avec bon nombre de sources primaires et de discours historiques avérés, vérifiés et vérifiables ; cependant, l'exercice de cette profession lui

1 Tomás Eloy MARTÍNEZ, *La Mujer de la Vida*, dossier MV - M - Pr - 4, page 30 du tapuscrit.

avait également démontré que ces récits qui devaient constituer le fondement de ses articles, si authentiques soient-ils, n'étaient pas synonymes de vérité, raison pour laquelle il décida d'emprunter le chemin de la littérature. À travers elle, il s'empara de ces discours, les montrant sous un jour différent, et puisant son inspiration dans des figures mythiques de l'Histoire argentine telles qu'Evita ou le général Perón.

La réception de ces romans « peuplés de personnages réels² » (Martínez, 1995 : 62) fut étonnante, les lecteurs les ayant perçus comme historiques. À titre d'exemple, l'une des phrases attribuées à Evita dans *Santa Evita* fut ainsi introduite dans un musée à son honneur³, et ce malgré les protestations de l'auteur, alors contraint de réaffirmer publiquement dans la presse que cette phrase n'était que le fruit de son imagination, comme il l'a rappelé à de nombreuses reprises depuis lors : « roman signifie permission de mentir⁴ » (Neyret, 2002). Cette anecdote montre la confusion qui peut rapidement gagner un lecteur inattentif à la mince frontière qui sépare le langage de l'historien, dont on accepte communément qu'il produit la réalité et qu'il la fixe pour la postérité par l'intermédiaire du langage, et la re-production littéraire de cette réalité, apanage du romancier. Nous entendons ce dernier procédé dans sa double acceptation, au sens strict de répétition, mais également de production d'un double – qui peut différer plus ou moins du réel, mais le langage permet-il jamais de créer une copie fidèle de notre monde de référence ?

Ce défi affecte tant le langage de l'historien (pourtant immédiatement associé à la vérité, comme nous l'avons souligné) que celui du romancier, dont le discours est exempt de certaines restrictions déontologiques que doit respecter l'historien ; cependant, peut-on considérer pour autant que la re-production, libérée de certains cadres, ne rend pas compte d'une certaine réalité ? Au-delà de ces liens qui unissent fiction et Histoire dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez⁵, nous proposons ici d'observer un texte inédit, une œuvre méconnue et pour cause : il s'agit d'un roman inachevé et toujours non publié à ce jour de Tomás Eloy Martínez, intitulé *La Mujer de la Vida*⁶. Ce document – tant les esquisses du roman que les travaux préparatoires – est représentatif du mythe personnel qui a habité l'œuvre de Tomás Eloy Martínez : le devoir du romancier de rappor-

2 Je reprends ici les mots du narrateur de *Santa Evita* : « novela[s] poblada[s] por personajes reales ». Nous traduisons toutes les citations en langue espagnole de cet article.

3 Les différentes anecdotes liées à la réception extraordinaire de *La novela de Perón* et de *Santa Evita* sont rapportées par l'auteur lui-même dans son article « Ficción, historia, periodismo; límites y márgenes », *Revista Telar*, n° 1, 2004, 7-16.

4 « Novela significa licencia para mentir ».

5 Thématique explorée dans ma thèse de doctorat, *Le rapport entre fiction et réalité dans l'œuvre de Tomás Eloy Martínez ou le pouvoir des mots dans les rapports de force*, sous la direction de Erich Fisbach, Université -Nantes-Angers-Le Mans - COMUE, soutenue le 14 mars 2014. Le corpus de cette thèse n'incluait pas *La Mujer de la Vida*.

6 L'objet de notre analyse sera constitué de l'ensemble des traces laissées par l'auteur dans ce processus d'écriture, depuis ses notes et recherches préparatoires jusqu'aux manuscrits et tapuscrits qui montrent deux versions possibles du même roman – documents se trouvant tous actuellement au siège de la fondation Tomás Eloy Martínez à Buenos Aires, et que nous avons photographiés lors d'un séjour de recherche en avril 2015. La fondation propose aujourd'hui un index en ligne (disponible en ligne sur <https://fundaciontem.org/archivo-tem/>) qui récapitule le contenu de l'archive Tomás Eloy Martínez, certaines séries étant numérisées et consultables à distance sur demande.

ter les faits à travers une fiction qui permettrait paradoxalement de les sauver de l'oubli et de la falsification, la création étant alors considérée comme plus authentique que l'Histoire elle-même, les mots littéraires permettant d'induire des vérités indicibles, ou du moins que ne peuvent se permettre les historiens, soumis à d'autres règles éthiques. Martínez se livre ainsi à une réflexion sur le langage qui compose l'Histoire, tant dans son contenu que dans sa structure.

Des discours entre Histoire et histoire⁷

Lorsque l'auteur évoque le « devoir du romancier » d'écrire aussi l'Histoire, il s'agit bien là d'un impératif fort, presque vécu comme une fatalité à laquelle il ne pouvait échapper. Ainsi, à propos de la genèse de *Santa Evita*, Tomás Eloy Martínez écrit à Abel Gerschenfeld, en 1997 :

En 1963, alors que personne ne savait en Argentine ce qu'il était advenu du cadavre d'Evita, j'ai rêvé que le cadavre était caché dans un camion d'essence et que le camion prenait feu. J'ai écrit une nouvelle qui relatait ce rêve, mais je ne l'ai jamais publiée. Son titre était « Ténèbres à regarder ». J'ai essayé d'écrire cette histoire une deuxième fois en 1979, lors de mon exil à Caracas, au Venezuela, et cette fois non plus, je n'ai pas publié le texte. Pendant l'hiver 1989, lorsqu'un ancien chef du Service d'Intelligence de l'Armée m'a appelé pour me dire que lui et d'autres personnes avaient enterré le cadavre d'Evita à Milan, en Italie, et qu'ils l'avaient exhumé quatorze ans plus tard, en 1971, pour le rendre à Perón, j'ai compris que j'étais condamné à écrire *Santa Evita* et que rien ne pourrait me libérer de ce destin⁸.

Le rôle de l'écrivain est donc profondément lié à la révélation de sa vérité, envisagée comme une tâche nécessaire – et non sans danger – qui s'impose au romancier, comme contraint par une force supérieure : les mots de la littérature sont révélateurs du sens profond du monde. Une des notes préparatoires à *La Mujer de la Vida* rapporte ainsi, écrit en toutes lettres, ce passage de *L'Écume des jours*, de Boris Vian : « Cette histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. » On retrouve donc bien ici une partie des obses-

7 Nous distinguons ici l'Histoire avec une majuscule (c'est-à-dire la science du passé) de l'histoire (au sens de diégèse fictionnelle).

8 Dossier C-M-1 : « En 1963, cuando nadie sabía en la Argentina qué había pasado con el cadáver de Evita, soñé que el cadáver estaba escondido dentro de un camión de gasolina y que el camión se incendiaba. Escribí un cuento que narraba ese sueño, pero nunca lo publiqué. Su título era "Tinieblas para mirar". Traté de escribir la historia por segunda vez en 1979, durante mi exilio en Caracas, Venezuela, y una vez más la dejé inédita. En el invierno de 1989, cuando un ex jefe del Servicio de Inteligencia del Ejército me llamó por teléfono para decirme que él y otras personas habían enterrado el cadáver de Evita en Milán, Italia, y que lo habían exhumado catorce años después, en 1971 para devolvérselo a Perón, advertí que estaba condenado a escribir *Santa Evita* y que nada podría liberarme de ese destino ».

sions fondamentales de l'auteur : le lien entre Histoire, véracité et création artistique.

La Mujer de la Vida tourne autour d'un personnage central, Violeta Miller (qui a également d'autres noms dans le roman), que les lecteurs de Tomás Eloy Martínez pourront reconnaître, puisqu'elle apparaît dans les chapitres 3 et 4 d'un autre roman, publié cette fois-ci en 2004 : *El cantor de tango* (Martínez, 2004). La création de ce personnage est cependant bien antérieure, comme le montrent les manuscrits datant de l'année 1987. L'histoire relate l'expérience vitale d'une jeune Polonaise, amenée en Argentine par l'intermédiaire d'un réseau de traite des femmes. Le cadre est celui de la prostitution, puis de la Seconde Guerre mondiale (notons que Violeta, à l'origine, est juive), et enfin celui de la dernière dictature civico-militaire argentine.

On peut constater l'ampleur de l'arrière-plan historique qui fonde cette œuvre : la référence historique y est toujours précise, la trame du roman reprenant bon nombre d'événements vérifiés et vérifiables qui ont affecté tant l'Europe que l'Amérique du Sud, et dans lesquels vont s'intégrer les péripéties des personnages. Mais au-delà de cette re-production – répétition – d'un cadre authentique de l'Histoire collective, Martínez s'intéresse à l'expression de traumatismes individuels qui, s'ils ne se trouvent pas repris dans les livres d'Histoire, n'en découlent pas moins de faits historiques et jettent sur ces derniers une lumière qui permet de compléter leur perception, leur compréhension et leur assimilation – donc de s'approcher, d'une certaine façon, un peu plus près d'une Vérité à laquelle l'historien serait moins à même d'accéder.

Pour écrire ce roman, Martínez a consacré une partie de ses recherches au récit de survivantes de la dernière dictature civico-militaire argentine⁹. Le roman permet ainsi de dépasser certaines limitations d'autres langages que sont celui des témoins de l'Histoire ou de l'historien : si ces trois discours luttent contre l'oubli, et sont une façon d'exorciser un passé individuel et/ou collectif, la littérature permet un récit d'une certaine façon plus complet, car elle reprend ce que ne saurait collecter l'historien (qui ne peut reprendre un matériau non strictement vérifiable ou historique), ou encore ce que le témoin ne pourrait exprimer (en raison du traumatisme qui est un obstacle au récit « total » de son expérience vitale). Le langage littéraire pallie cette impossible complétude de l'Histoire en faisant (re)vivre au lecteur une expérience qui lui est inaccessible, en transmettant l'indicible et en éclairant ce qui semble pourtant résister à toute explication rationnelle.

En effet, si l'Histoire a largement documenté, rapporté et analysé les événements relatifs au nazisme et à la dernière dictature argentine, la littérature s'est également emparée de ces périodes historiques, notamment pour mettre certains traumatismes à distance. L'Histoire documente, dans un devoir de mémoire, mais aussi pour apporter une compréhension des mécanismes qui ont permis que les événements aient lieu. Certaines questions restent cependant en suspens,

9 En particulier une interview datée du 7 octobre 1988 de Miriam Lewing, détenue à la ESMA, et témoin pendant les procès contre la junte militaire (documents placés dans le dossier MV - M - PT - 5).

et sont mises en lumière par les écrivains, qui tentent d'y apporter des réponses, mais aussi une forme de réparation. La violence en particulier suscite bien des interrogations. Certains, à l'instar de Mario Benedetti, ont ainsi posé cette question dérangeante : comment un être humain en vient-il à accepter d'en torturer un autre ?

Dans *La Mujer de la Vida*, Martínez pose la question également perturbante de ce qui peut pousser un individu à la délation, ou celle de l'intimité qui a pu se créer entre bourreaux et victimes, voire des liens amoureux qui ont éventuellement surgi entre les camps opposés. Mais l'une des différences notables qui distinguent le discours de l'historien de celui du romancier est que ce dernier n'exige pas nécessairement de réponse aux questions posées : la littérature interroge, il incombe au lecteur de forger ses propres réponses. Mais avant d'interroger le contenu même de l'H/histoire, Tomás Eloy Martínez nous propose surtout une réflexion sur le langage par lequel elle transite – un intérêt récurrent chez l'auteur, nourri notamment des thèses sur l'Histoire de Walter Benjamin, qui soulignait que « nous parlons *dans* le langage, et non à travers lui¹⁰ » (Benjamin, 1990 : 14).

De quelle façon et où devrait commencer l'H/histoire ?

Les narrateurs du roman vont partager un certain nombre d'interrogations relatives au langage, renvoyant face à face le discours littéraire et le discours historique ; notamment, ils posent d'emblée le problème suivant : comment devrions-nous faire commencer l'histoire/l'Histoire ?¹¹ Cette difficulté apparaît comme centrale dans les ébauches du roman, grâce à un narrateur qui nous pousse à une réflexion métatextuelle, puisqu'il s'interroge à de multiples reprises sur ce qui devrait constituer le début de son récit, et propose quatre possibilités en plusieurs occasions du roman. La première est la suivante :

J'aime la main du maître.

C'est ainsi, donc, que j'allais commencer, en copiant les mots que les bourreaux avaient écrits sur la porte de ce qu'ils appelaient eux-mêmes, dans leur jargon de marins, La Soute ? C'est ici que commencerait l'histoire [...] ? Et j'écrirais à nouveau les mots que les bourreaux avaient écrits sur la façade de La Soute, dans l'abattoir clandestin de l'École de Mécanique de la Marine :

J'aime la main du maître

J'aime le maître / Je lèche l'anus du maître ?

10 « *Hablamos en el lenguaje, no a través de él* ».

11 Dossier MV - M - V - 2, pages 1 et 2 du tapuscrit. Notons que les formes proposées dans le tapuscrit n'étaient peut-être pas arrivées à leur version définitive, l'auteur ayant ajouté à la main, en marge de la page 1, au-dessus du premier paragraphe : « *¿Quién comienza ? Voy, entonces...* » (« Qui commence ? Je me lance, alors... »).

Je le ferais si c'était nécessaire. Mais ce n'est pas ainsi que l'histoire avait commencé. Peut-être que l'histoire n'avait pas de début. Peut-être qu'aucune histoire n'en a un¹².

Le narrateur semble opter dans un premier temps pour une ouverture se s'appuyant sur l'évocation d'une source primaire, en reproduisant les mots des bourreaux, les mots de l'Histoire. Cependant, la fiction s'invite déjà, car ces mots sont une invention littéraire qui se trouvera au cœur d'un autre roman de Martínez, *La mano del amo* – titre non publié en français, dont la traduction littérale serait donc « La main du maître » (Martínez, 1991). Mais cette première possibilité est écartée d'emblée : les mots-preuves ne suffisent pas, et invitent même à considérer que peut-être n'existe-t-il pas de sens à l'Histoire (puisque s'il n'existe pas de début, il n'existe pas de suite ni de fin, on ne peut trouver d'orientation au récit). Malgré la nature éminemment littéraire du passage, on retrouve ici l'un des concepts chers à Walter Benjamin, qui considérait le passé comme un champ de ruines, et remettait donc en question l'idée de liens de cause à effet : « [...] aucun fait ne devient historique simplement parce qu'il est une cause. Il le deviendra de manière posthume, à travers des données qui peuvent très bien être séparées de lui par des millénaires¹³ » (Benjamin, 1973 : 18A).

Le narrateur propose donc une deuxième possibilité – « Cela pouvait commencer, alors, de cette autre façon ?¹⁴ » –, qui consiste en une énumération assez neutre de chiffres et de données sur la prostitution en Argentine en 1918, puis en 1925, lorsque des lois furent votées pour l'encadrer. Cependant, de la même façon, on constate l'échec de ce nouvel *incipit* : du récit historique « objectif », numérique et factuel, on dérive rapidement vers l'histoire individuelle et dramatique d'une prostituée en particulier, qui réalise la performance physique d'enchaîner trente-deux passes en une nuit, puis soixante-quatre la deuxième nuit, avant de se suicider la troisième. Le *pathos* littéraire fait irruption, et laisse ainsi la place à la présentation de la protagoniste, Violeta Gluck. Le glissement – senti comme nécessaire – vers l'écriture littéraire est indéniable. On trouve par ailleurs une note manuscrite en marge qui induisait probablement d'accentuer ce trait : « *mettre en scène*¹⁵ », que l'on peut mettre en regard d'une autre note

12 Dossier MV - M - V - 2, page 1 du tapuscrit : « Amo la mano del amo. ¿Iba, entonces, a comenzar así, copiando las palabras que los verdugos habían escrito sobre la puerta de lo que ellos mismos, en su jerga marinera, llamaban El Pañol? ¿Allí empezaría la historia, [...] ¿Y escribiría de nuevo las palabras que los verdugos habían escrito sobre la fachada de El Pañol, en el matorral clandestino de la Escuela de Mecánica de la Armada : Amo la mano del amo
Amo al amo / Lamo el ano del amo?

Lo haría si era preciso. Pero la historia no había comenzado así. Tal vez la historia no tuviera comienzo. Tal vez ninguna historia lo tenía ».

13 « [...] ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien puede estar separados de él por milenios ».

14 Dossier MV - M - V - 2, page 1 du tapuscrit : « ¿Podía comenzar, entonces, de esta otra manera ? »

15 Dossier MV - M - V - 2, page 3 du tapuscrit : « *poner en escena* ». Notons également que l'irruption de cette anecdote macabre répond une fois de plus à la conception de l'Histoire selon Benjamin : l'Histoire n'est pas que hauts faits, protagonistes admirables et événements collectifs marquants, elle intègre aussi des faits insignifiants et des seconds rôles, le petit, le quotidien, le trivial.

manuscrite, face aux chiffres relatifs à la prostitution, qui pourrait être interprétée comme une incitation à réduire la place qui leur était accordée : « long¹⁶ ».

Une dizaine de pages plus tard, nous sont proposés deux autres *incipit* potentiels :

Ou bien, peut-être pourrais-je débiter ainsi : par un début qui parlerait des débuts ? Edward W. Said a écrit qu'un texte parfait ne devrait pas s'arrêter ; mieux encore : il ne devrait jamais s'arrêter de commencer. Un texte parfait, dit Said, est une forme d'écriture perpétuelle, comme *Le Livre* de Mallarmé ou le *Finnegan Wake* de Joyce, se déplaçant toujours sur le fil du début.

Si Said connaissait les romans de Macedonio Fernández, qui se composent d'une succession interminable de prologues, ou de questions, ou de propositions malhonnêtes, peut-être aurait-il dit que le roman est l'art de poser des questions sans attendre de réponses. Ou, comme le croyait Macedonio, une écriture dépourvue de verso. [saut d'une ligne] Mais il est plus pertinent de commencer par la nuit où Saúl Telerman fut menacé de mort par l'escadron fasciste qui se faisait appeler la Triple A, et où il fut contraint de quitter Buenos Aires en quarante-huit heures¹⁷.

La troisième option est donc un début purement métatextuel, qui nous remet une clé de lecture fondamentale de l'œuvre en citant Macedonio Fernández : « le roman est l'art de poser des questions sans attendre de réponses. » On nous oriente vers un choix de discours littéraire : la réalité produite restera en suspens, au contraire du récit de l'historien, tourné vers l'interprétation et la recherche d'un sens (dans toutes les acceptations du terme). C'est finalement l'alternative retenue par notre auteur et exprimée par l'intermédiaire de son narrateur, puisque précisément, ce début de roman consiste en une longue interrogation sur la façon dont commencer le récit (question sans réponse, comme le prouve la mention de toutes les possibilités existantes, bien qu'écartées) : à l'heure d'écrire, aucune évidence n'est de mise.

Mais enfin, le narrateur semble décider de l'orientation définitive du texte, en nous proposant une quatrième et dernière possibilité : se concentrer sur un autre protagoniste du roman, Saúl Telerman, présentateur de radio, mais surtout historien de formation fasciné par l'organisation polonaise Zwi Migdal, spécialisée dans le trafic d'êtres humains (réseau dont Violeta sera victime, puis partie

16 Dossier MV - M - V - 2, page 3 du tapuscrit : « largo ».

17 Dossier MV - M - V - 2, page 14 du tapuscrit : « ¿O bien podría comenzar así : por un comienzo que hablara de los comienzos ? Edward W. Said ha escrito que un texto perfecto no debiera terminar ; mejor aún : nunca debiera terminar de empezar. Un texto perfecto, dice Said, es una forma de escritura perpetua, como *Le Livre* de Mallarmé o el *Finnegan Wake* de Joyce, siempre desplazándose por el filo del principio. Si Said conociera las novelas de Macedonio Fernández, que se componen de una sucesión interminable de prólogos, o de preguntas, o de proposiciones deshonestas, tal vez hubiera dicho que la novela es el arte de preguntar sin esperar respuestas. O, como creía Macedonio, una escritura sin espaldas. [saut de ligne] Pero lo más atinado es empezar por la noche en que Saúl Telerman fue amenazado de muerte por el escuadrón fascista que se hacía llamar la Triple A, y obligado a marcharse de Buenos Aires en cuarenta y ocho horas ».

prenante), et en particulier le moment critique de la vie de ce personnage où il doit s'exiler pour sauver sa vie. Cette réflexion sur la nature de l'ouverture du récit nous rappelle qu'il s'agit d'un choix capital, car le contrat de lecture repose sur la première image de cette réalité créée par le truchement du langage, qui nous amène vers une figure d'historien vue comme subversive à plus d'un titre.

Ces multiples options citées peuvent induire une certaine confusion chez le lecteur, pour qui le poids de l'Histoire dans ce récit n'est plus si évident : le brouillage des pistes auquel se livre souvent Martínez est à l'œuvre. On peut ainsi remarquer le procédé presque habituel chez l'auteur d'appliquer des caractéristiques biographiques personnelles au personnage censé incarner la probité intellectuelle – identifiant donc le discours dans lequel résiderait la plus grande proportion de Vérité, et auquel le lecteur devrait accorder sa confiance – : Telerman, à l'instar de Martínez, est ainsi journaliste, passionné d'Histoire ; suite à certaines déclarations publiques, il est menacé par la Triple A et contraint de s'exiler à Caracas. Par un effet de mise en abîme, on le voit alors effectuer des recherches historiques sur les événements et les lieux qui constituent la toile de fond de *La Mujer de la Vida*, pour écrire « le livre de sa vie » – recherches précisément menées par Tomás Eloy Martínez pour préparer le roman que nous tenons entre nos mains. Par un phénomène de glissement, on assiste à la création d'un protagoniste qui acquiert les caractéristiques de l'historien (puisqu'il en a reçu la formation), mais aussi celles de l'écrivain, avec qui il partage des ressemblances, parmi lesquelles le goût de la re-production du réel, qui le pousse à faire certaines entorses aux codes de sa discipline.

Un langage d'historien, ou d'anti-historien ?

Malgré cette activité d'enquête propre à la recherche historique, la figure de Telerman va induire des réflexions critiques sur l'écriture de l'Histoire. Telerman est un personnage qui va prendre des libertés avec l'Histoire ; dans son emploi à la radio, il utilise ses compétences d'historien mais transgresse également les règles de la profession : « Lorsque la lecture des faits l'ennuyait, il se mettait à les contrarier. Il sortait de sa manche les atouts de sa maîtrise d'Histoire, et mêlait les eaux du présent avec celles du passé¹⁸ ». On le voit également malmener les faits historiques, délibérément erronés. En effet, il utilise un « vernis historique » pour sous-entendre une forme de critique vis-à-vis de la politique du moment. C'est précisément ce jeu qui l'amènera à être menacé et à devoir s'exiler en urgence. La narration montre ici une corruption du langage de l'historien, une perversion tolérée pour séduire les auditeurs : « Le chef du journal lui permettait ces libertés car elles séduisaient les auditeurs¹⁹ ».

18 Dossier MV - M - V - 2, page 29 du tapuscrit : « Cuando le aburría la lectura de los hechos, se metía con ellos. Sacaba de la manga los ases de su licenciatura en Historia, y mezclaba las aguas del presente con las del pasado ».

19 Dossier MV - M - V - 2, pages 29 et 30 du tapuscrit : « El jefe de informativos le consentía esas licencias porque seducían a los oyentes ».

On trouve ainsi, encore une fois, le paradoxe récurrent chez Martínez : la parole historique/journalistique est vue comme partiellement mensongère, comme un écran de fumée qui divertit, qui charme, alors que cela devrait être précisément l'apanage de l'écriture de fiction. Le narrateur évoque ainsi ironiquement l'union de « la voix séductrice » et de la « rigueur de l'histoire²⁰ » (rigueur démentie par les exemples donnés). La narration pointe du doigt la nécessité de produire un récit qui plaise ; or dans l'imaginaire collectif, séduire, c'est se montrer sous son meilleur jour, ou même faire temporairement illusion en atténuant ses défauts, par une sorte d'enchantement passager destiné à attirer l'autre, voire à l'abuser, le manipuler, ce qui n'a rien de commun avec la rigueur et l'idéal d'objectivité attendus dans le langage de l'Histoire.

Cependant, ce discours manipulé est-il synonyme d'absence totale de vérité ? On observe une conséquence inattendue de ces libertés prises avec le passé : elles entrent en résonance de façon si pertinente avec le présent du narrateur (le début des années 1970, une époque marquée par la violence et la censure) qu'elles dérangent au point de provoquer l'exil de celui qui les prononce. En d'autres termes : un mensonge historique portant sur un passé largement révolu révèle une vérité historique des plus actuelles que l'on voulait taire. Par ailleurs, la modification délibérée de faits historiques n'est pas la seule entorse déontologique à laquelle se livre Telerman :

Peut-être était-ce cela qui animait Telerman : ne pas établir la vérité, mais s'en éloigner. L'Histoire montrait un monde fermé, avec ses lumières mortes, où aucun instant ne pouvait être autre que ce qu'il avait été. Dans le livre de Telerman, en revanche, la réalité serait libre de s'effacer et de recommencer une autre fois, autant de fois qu'il le souhaiterait²¹.

Le processus décrit et souhaité par Telerman, consiste en une réalité qu'il serait libre non pas de produire comme un historien classique, en donnant la version la plus juste, la plus fiable, la plus vérifiable, mais une réalité qu'il pourrait re-produire, re-crée à l'infini (apanage de l'auteur de fiction plus que de l'historien). On retrouve la question du commencement : « la réalité serait libre de s'effacer et de recommencer, autant de fois qu'il le voudrait ». C'est précisément l'exercice auquel se livre notre narrateur dans l'ouverture du roman : proposer un début de récit pluriel, dans une volonté de re-composition perpétuelle de la réalité. Ainsi naît une première figure d'anti-historien, qui refuse de figer dans le langage une seule représentation des faits. Les idées de Telerman le rapprochent d'un autre narrateur²², qui se présente comme anti-historien : « Je

20 Dossier MV - M - V - 2, page 30 du tapuscrit : « *La voz seductora, el rigor de la historia* ».

21 Dossier MV - M - V - 2, page 29 du tapuscrit : « *Tal vez fuera eso lo que excitaba a Telerman : no establecer la verdad sino desencontrarse con ella. La Historia mostraba un mundo cerrado, con las luces muertas, donde ningún instante podía ser sino lo que había sido. En el libro de Telerman, en cambio, la realidad sería libre para borrarse y empezar otra vez, cuantas veces quisiera* ».

22 Narrateur identifié dans le tapuscrit par la seule mention de « NARRATEUR » (« NARRADOR »).

suis un chercheur en histoire. Plutôt devrais-je dire : je suis chercheur en faits mineurs, ce qui a peut-être fait de moi un anti-historien²³ ». Il déclare ainsi :

Je ne voudrais pas que les faits aient lieu comme ils auront finalement lieu, mais que puis-je y faire : ce que je suis sur le point de raconter est le passé²⁴.

Je pourrais refaire l'histoire, et même, si je le voulais, je pourrais l'imaginer : renforcer ses pointes, la forger à nouveau, mettre en avant des signes et des documents qui l'adaptent à l'empire de mes pensées. Je pourrais inventer des objets qui se sont perdus au hasard des temps, et des êtres dont le visage a été effacé dans le sillage des objets, et des langues mortes qui expliqueraient ces écarts. Je pourrais tout faire, et même ainsi, mes falsifications resteraient impunies aussi longtemps qu'elles ne contrediraient pas les faussetés qui se sont imposées avant moi, et je poursuivrais, comme je le souhaite avec une certaine honte, la tradition de la trahison²⁵.

Cette « tradition de la trahison » est permise par le langage, nécessaire mais irrémédiablement lié à la subjectivité et aux intentions de celui qui relate. On remarque l'utilisation d'un lexique lié à la fiction et l'altération : « refaire », « imaginer », « adapter », « inventer », « falsifications », « faussetés »... Ainsi, si le début du récit (et donc l'orientation donnée au texte) est problématique, le contenu qui suit ne l'est pas moins :

Parfois, j'appelle un fait qui passe par là, et alors que je le vois venir, il disparaît. Ensuite, je crois le reconnaître dans les infectes monographies historiques que l'on écrit dans ce pays, mais ce n'est jamais lui, je me trompe. Lorsque le fait passe par le tamis des mots, son sens change, et parfois il arrive même avec une nature inversée. Ce sont les faits qui changent, ou l'écriture des faits : ou bien tout est un effet, comme je l'ai dit plus tôt, du mouvement fou des noms ?²⁶

23 Dossier MV - M - V - 1, page 2 du deuxième ensemble de tapuscrits du dossier : « Soy investigador de la historia. Debiera decir más bien : soy un investigador de los hechos menores, lo que quizás haya hecho de mí un anti historiador ».

24 Dossier MV - M - V - 1, page 1 du deuxième ensemble de tapuscrits du dossier : « No quisiera que los hechos sucedan como finalmente sucederán, pero qué voy a hacerle : lo que estoy por contar es el pasado ».

25 Dossier MV - M - V - 1, pages 1 et 2 du deuxième ensemble de tapuscrits du dossier : « Podría rehacer la historia, o aun si quisiera, podría imaginarla : reforzar sus puntas, reforzarla, sacar a luz signos y documentos que la acomoden al imperio de mis pensamientos. Podría inventar objetos que se han perdido en el azar de los tiempos, y seres cuyo rastro ha sido borrado por la estela de los objetos, y lenguajes muertos que explicarían esos extravíos. Lo podría todo, y aun así, mis falsificaciones quedarían impunes mientras no contradijeran las falsías que se impusieron antes de mí, y yo siguiera, como con cierta vergüenza deseo, la tradición de la traición ».

26 Dossier MV - M - V - 1, page 1 du deuxième ensemble de tapuscrits du dossier : « A veces llamo a un hecho que pasa por ahí, y mientras lo veo venir, desaparece. Luego creo reconocerlo en las infectas monografías históricas que se escriben en este país, pero jamás es él, no acierto. Cuando el hecho pasa por el tamiz de las palabras se le cambia el sentido, y a veces llega también con la naturaleza dada vuelta. ¿Cambian los hechos o la escritura de los hechos : o todo es un efecto, como he dicho antes, del loco movimiento de los nombres ? »

Le mensonge – ou plutôt la trahison de la Vérité – est ainsi ouvertement assimilé à l'écriture de l'Histoire, le langage étant nécessaire, mais non fiable, puisqu'il est aussi le fruit de la subjectivité de celui qui relate. Le narrateur désigne le fossé entre l'essence même des faits et le récit qui en résulte : les faits appartiennent à qui les raconte, et le récit les modifie nécessairement. Mais comment savoir, dans ces conditions, si la nature des faits est altérée (par le passage de temps, par la mémoire...) ou si ce qui modifie la nature de ces faits, c'est leur dénomination, les mots posés sur eux ?

L'irruption du personnage de Margarita – ex-prisonnière des forces armées, subversive qui se cache comme femme de compagnie de Violeta, pour échapper à la répression – semble confirmer que la réalité appartient à celui qui la nomme, qui l'énonce, comme le sous-entend l'*incipit* de son journal intime :

Je suis ici, parce que dehors, je n'existe pas. J'ai perdu mon existence, je ne suis personne. Je survise, mais je n'ai pas de vie. Un général, à Córdoba, m'a condamnée à mort, et comme on ne peut pas discuter ses ordres, la sentence a déjà été exécutée officiellement : depuis plusieurs mois, j'apparais dans les registres comme décédée, ex-détenue qui a été victime d'une hémorragie cérébrale peu de temps après avoir été libérée²⁷.

On constate ici une valeur performative du langage militaire : Margarita a été « déclarée » morte, l'« exécution » de l'ordre vaut pour « exécution » physique. Seuls les témoins de la vie du personnage pourraient la reconnaître et contredire cette réalité créée de toute pièce par les mots du pouvoir en place – raison, donc, de la réclusion qu'elle s'impose, pour survivre.

Ce passage met ainsi au cœur de la réflexion les questions de la valeur du témoignage, mais aussi du souvenir et de sa possession, évoquée notamment par Telerman lors du vol qui le mène en exil :

Que vais-je faire maintenant de mes souvenirs ? Le temps passé n'a aucune raison d'être un temps perdu, qui disait cela ? Tout temps qui s'est échappé appartient à quelqu'un, au premier qui s'en souviendra. Ce n'est pas moi qui vais laisser mes souvenirs à la disposition du premier venu²⁸.

Le souvenir est ainsi doté de valeur ; mais qui pourra en faire usage, se l'étant approprié ? Le témoin qui aura vécu le souvenir, l'historien qui le gravera

27 Dossier MV - M - Pr - 4, page 30 du tapuscrit : « *Estoy aquí porque afuera no existo. He perdido mi existencia, no soy nadie. Sobrevivo pero no tengo vida. Un general, en Córdoba, me ha condenado a muerte, y como sus órdenes no pueden discutirse, la sentencia se ha ejecutado oficialmente ya: desde hace más de un mes aparezco en los registros de las personas como difunta, ex convicta que a poco de ser liberada padeció un derrame cerebral* ».

28 Dossier MV - M - V - 1, page 41 du tapuscrit : « *¿Qué voy a hacer entonces con los recuerdos ? El tiempo pasado no tiene por qué ser siempre un tiempo perdido, ¿quién lo decía? Todo tiempo que anda suelto es de alguien, del primero que lo recuerde. No voy a ser yo quien deje librados mis recuerdos al primero que pase* ».

pour la postérité, ou le romancier qui le recréera dans une fiction ? Le deuxième narrateur propose une réflexion similaire, bien que légèrement différente, en annonçant :

Par le passé, j'avais coutume de penser, en accord avec Gilles Deleuze, que tout fait passé appartenait à quelqu'un, toujours : au premier qui serait capable de s'en souvenir. Mais les faits d'ici ne veulent pas que l'on s'en souvienne. Ils changent de nom si rapidement que leur apparence si lisse les fait glisser dans ma mémoire²⁹.

Ces considérations confirment que le fait – individuel ou collectif – appartient moins à celui qui s'en souvient qu'à celui qui le narre. Pour appréhender le fait, il faut le nommer ; il faut ainsi une certaine capacité, qui n'est pas donnée à tout témoin/acteur. Cette mention de ces faits qui « ici ne veulent pas qu'on s'en souvienne » serait-elle également une mention de l'indicible ? De la difficulté des victimes à surmonter le traumatisme, et à mettre en mots leur expérience ? Des faits trop violents pour que l'on puisse leur faire face et les identifier par leur nom ? L'écriture témoignage est alors rejetée comme impossible, comme incomplète, puisqu'elle ne permet pas de saisir le passé (dans le sens de s'en emparer puisque les faits « glissent dans [la] mémoire », mais aussi dans le sens de les comprendre).

Ces mots inexistant du témoignage (car impossibles ou inutiles) sont alors pris en charge par la littérature, ou par une Histoire aux règles distinctes – car le narrateur en question n'a pas une posture conventionnelle d'historien, comme on l'aura compris. Il déclare ainsi : « Moi je cherche l'opposition entre la grande structure historique et le fait mobile, gracieux et inévitable comme les vols du colibri : le petit fait, le rien de [phrase inachevée]³⁰ ». La « grande structure » de l'Histoire ne peut pas intégrer certaines expériences ou faits qui échappent à une catégorisation ou à la mise en perspective dans une chaîne chronologique et de cause à effet – on l'a constaté, il est impossible de déterminer le début de l'h/Histoire. De fait, on assiste ici à une remise en question de l'idée selon laquelle l'Histoire devrait être un récit organisé (avec un début, un développement, une fin, le tout connecté dans une relation de causalité et de chronologie) dont la structure même permettrait la compréhension de l'Histoire ; laisser la place au rapprochement spontané, au sous-entendu, serait également porteur de sens – mais ce sont là des outils interdits à l'historien.

29 Dossier MV - M - V - 1, page 1 du deuxième ensemble de tapuscrits : « *En otros tiempos yo solía pensar, siguiendo a Gilles Deleuze, que todo hecho pasado era de alguien, siempre : del primero que fuera capaz de recordarlo. Pero los hechos de aquí no quieren que se los recuerde. Cambian de nombre tan velozmente que su lisura suele resbalar en la memoria* ».

30 Dossier MV - M - V - 1, page 3 du deuxième ensemble de tapuscrits : « *Yo busco la oposición entre la gran estructura histórica y el hecho móvil, grácil e inapelable como los vuelos del colibrí : el pequeño hecho, la nada de la [frase inconclusa]* ».

La place du hasard

Le narrateur non identifié va pousser cette réflexion à son extrême, en interrogeant le rôle joué par le hasard dans la « grande structure historique » (dont il semble pourtant exclu, de fait, par sa définition même qui l'associe aux événements fortuits et imprévisibles : comment intégrer l'inexplicable dans une structure dont l'objectif est de faire sens ?) :

126

Il y a ceux qui s'occupent de braquer les projecteurs vers les banalités de chaque jour, les traquant jusqu'à ce qu'elles deviennent de l'Histoire. Mon travail, c'est l'inverse. Je prends l'Histoire et je vais à la chasse aux moments où quelque chose se brise. Je cherche les fragilités, les faits qui s'écartent du troupeau, les caprices qui semblent dénués de sens ou de direction [...] ³¹.

Si cette pensée semble à première lecture à la marge du récit historique, elle s'intègre pourtant, une fois de plus, dans le matérialisme historique cher à W. Benjamin, qui prônait une construction du temps qui intégrerait des moments très différents sur le plan qualitatif, s'opposant donc à une représentation linéaire, diachronique et cumulative du passage du temps :

Le sens de l'Histoire ne se dévoile pas, pour Benjamin, dans le processus de son évolution, mais dans les ruptures de sa continuité apparente, dans ses failles et ses accidents, là où le soudain surgissement de l'imprévisible vient interrompre le cours et révèle ainsi, en un éclair, un fragment de vérité originelle (Moses, 1992 : 116).

Le hasard permettrait ainsi une épiphanie, un surgissement de la vérité grâce à la destruction de la continuité historique. Le narrateur va même plus loin, sous-entendant que cette grande « structure de l'histoire », fruit d'un récit organisé, ne serait qu'une illusion, puisque le hasard régirait tout : « Si c'est le hasard qui dicte finalement les lois de toute histoire, ce fut pour lui obéir que Graciela monta sur la terrasse et mit à sécher les draps de madame Violeta [...]. Ensuite, le hasard est parti et Graciela est restée, l'esprit vide [...] ³² ». Le hasard est ici présenté comme une force qui met les êtres et l'Histoire en mouvement. S'il disparaît, l'action et la réflexion disparaissent : le hasard serait-il donc à l'origine du fait et du mot (ici, de la pensée) ?

31 Dossier MV - M - V - 1, page 2 du deuxième ensemble de tapuscrits : « *Hay quienes se ocupan de apuntar los reflectores hacia las trivialidades de cada día, acosándolas hasta que se vuelven historia. Mi trabajo es el opuesto. Tomo la historia y voy a la caza de los momentos en que algo se rompe. Busco las fragilidades, los hechos que se separan de la manada, los caprichos que parecerían no tener sentido, ni curso [...]* ».

32 Dossier MV - M - V - 2, feuillet non numéroté en fin de dossier : « *Si el azar es el que finalmente dicta las leyes de toda historia, fue por obedecerle que Graciela subió a la terraza y se puso a secar las sábanas de la señora Violeta [...]. Luego el azar se marchó y Graciela se quedó con el pensamiento en blanco [...]* ».

Sans le hasard, surgit le vide, et survient alors l'absence de sens (d'explication et d'orientation). Que reste-t-il alors pour les personnages de *La Mujer de la Vida* ? Il reste la vie, la survie à l'état brut (ici Graciela, depuis la terrasse, est sur le point de voir arriver les militaires qui vont l'arrêter, car Violeta l'a dénoncée), qui semble être le concept qui domine tout, bien au-dessus du récit qui inscrit cette vie dans la durée, dans les mémoires. C'est cette survie qui intéresse Martínez, et qui explique la soumission des victimes, qui finissent par collaborer et même par tomber amoureuses de leurs bourreaux. Ainsi l'explique Margarita :

Ici resteront mon nom et mon histoire. [...] La seule chose qui m'importe est de survivre, pas tant pour raconter ce qui m'est arrivé, témoigner ne sert plus à rien, les temps évangéliques sont terminés, survivre est ce que je souhaite mais seulement pour posséder à nouveau l'être que j'ai perdu et qui me manque³³.

Ce même instinct de vie justifie que des personnages victimes sur bien des plans (cumulant l'appartenance à des minorités, ce qui les fragilise : elles sont femmes, juives, prostituées, prisonnières, militantes, etc.) continuent d'investir chaque espace de survie possible. C'est cet élan vital individuel, incompréhensible car viscéral, qui fait que l'histoire/l'Histoire avance, et avec elle, son récit.

La nécessité du souvenir individuel – et donc, du récit individuel – est indissociable de cette survie : par essence, les personnages du roman sont des rescapés. Violeta a survécu à de multiples malheurs, Telerman se sauve de justesse de la violence d'État endémique, Margarita est parvenue à échapper momentanément aux militaires qui la poursuivent. Ce qui les maintient en vie, c'est précisément leur unicité ; le souvenir personnel est ce qui préserve leur essence, au-delà des diverses violences et menaces physiques qui compromettent leur intégrité, et Telerman en a une conscience aiguë, pendant le vol qui le mène en exil :

Même lorsqu'il ne reste plus aucune raison de vivre, nous survivons. De nombreuses fois, je me suis demandé pourquoi. Il n'y a qu'une seule réponse : à cause de la fascination pour les espaces vides. Lorsqu'un homme se tient devant un espace vide, il imagine que peut-être, en secret, cet espace vide est plein de quelque chose. Il devrait l'être, car rien, en vérité, n'est vide, pas même aux extrémités de l'univers. Et comme l'homme ne peut pas voir de quoi est rempli l'espace vide, il imagine qu'il est plein de choses qu'il désire. Ce qui est vide, mort, ou absent, prend alors un sens : être le refuge des espoirs des hommes. C'est pour cela que nous survi-

33 Dossier MV - M - Pr - 4, page 31 du tapuscrit : « *Aquí estarán mi nombre y mi historia. [...] lo único que me importa es sobrevivir, no tanto para contar lo que me pasó, dar testimonio ya no sirve, los tiempos evangélicos han pasado, sobrevivir es lo que quiero pero sólo para tener alguna vez el ser que perdí y al que extraño* ».

vons : pour l'espoir que dans ce vide que je vois sous mes pieds il y ait quelque chose, et ce quelque chose est peut-être tout, et ce tout nous appartient³⁴.

Martínez rappelle ainsi combien les logiques du hasard et de la survie sont à l'origine de tout : tant des comportements et fractures imprévisibles qui constituent les destins, que des récits qui en sont faits a posteriori, car l'humanité ne peut tolérer une telle chose que la mort définitive ou le vide, et ce sont ces matériaux qui constituent l'Histoire, selon les narrateurs du roman.

128

Conclusion

La Mujer de la Vida souligne le fossé abyssal qui sépare le souvenir intangible individuel, fait de hasard et d'événements humains inexplicables, et le souvenir collectif en apparence construit, mais aussi profondément altéré par le « dire » – du témoin, de l'historien, du romancier. Ce récit qui en est fait, qu'il soit historique ou littéraire, pose un problème : comment le commencer, qui doit le prendre en charge, combien de versions possibles d'un même passé doit-on admettre ? Ce tapuscrit soulève bien des interrogations sans réponses et semble pourtant, paradoxalement, nous rapprocher de la Vérité, en cumulant des pactes de lecture inhérents aux trois discours présentés ici comme complémentaires, pour dépasser les limitations de chacun : le témoignage, l'Histoire, la fiction. Ce refus d'un passé qui ne montrerait qu'un seul visage, gravé dans un récit unique, est une idée qui s'est ancrée très tôt chez Martínez, et qui trouvera son point d'orgue dans son dernier roman publié, *Purgatorio*, dans lequel trois protagonistes partagent le même « désir de corriger la réalité » (Martínez, 2011 : 86) à travers leur profession de cartographe et de romancier. L'œuvre de Martínez présente l'écrit historique idéal non pas comme une copie, mais comme une métamorphose du réel, un absolu que l'on atteindrait grâce à une expérience globale à la subjectivité revendiquée : de la « trahison » inévitable envers les faits et les souvenirs naîtrait peut-être non pas la Vérité historique, mais une vérité tout aussi nécessaire.

34 Dossier MV - M - V - 2, page 42 du tapuscrit : « *Aun cuando ya no queda nada por qué vivir, sobrevivimos. Muchas veces me he preguntado para qué. Hay una sola respuesta: por la fascinación de los espacios vacíos. Cuando un hombre tiene ante sí tanto espacio vacío, imagina que tal vez, en secreto, el espacio vacío está lleno de algo. Debiera estar, puesto que nada, en verdad, está vacío, ni aun en los extremos del universo. Y como el hombre no puede ver de qué está lleno el espacio vacío, imagina que está lleno de las cosas que desea. Lo vacío, lo muerto, lo que no hay, encuentra entonces un significado: ser el cobijo de la ilusión de los hombres. Sobrevivimos por eso: por la ilusión de que en esta nada que veo abajo hay algo, y ese algo a lo mejor es todo, y ese todo nos pertenece* ».

Bibliographie

- BENJAMIN, Walter, *Tesis de filosofía de la historia*, in *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1973.
- BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1990.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La Mujer de la Vida* (roman non publié), manuscrits et tapuscrits disponibles dans l'Archivo Tomás Eloy Martínez, de la Fundación Tomás Eloy Martínez (index général consulté le 10 juillet 2023). <https://fundaciontem.org/archivo-tem/>
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *La mano del amo*, Buenos Aires, Planeta, 1991.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Santa Evita* (1995), Madrid, Ed. Suma de Letras, S.L., 2003.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, « Ficción, historia, periodismo; límites y márgenes », *Revista Telar*, 1, 2004, 7-16.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy, *Purgatoire*, traduction d'Édouard Jiménez, Paris, Gallimard, 2011.
- MOSES, Stéphane, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Seuil, 1992.
- NEYRET, Juan Pablo, « Novela significa licencia para mentir », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios de la UCM*, Madrid, n° 22, año VIII, novembre 2002-février 2003.

