



HAL
open science

”L’écriture de l’exil dans Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano”

Béatrice Ménard

► **To cite this version:**

Béatrice Ménard. ”L’écriture de l’exil dans Libro de navíos y borrascas de Daniel Moyano”. Des espaces de l’Histoire aux espaces de la création. Espagne, France, Amérique latine, 2020, Regards sur l’Espagne contemporaine. hal-04406652

HAL Id: hal-04406652

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04406652v1>

Submitted on 19 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'ÉCRITURE DE L'EXIL DANS *LIBRO DE NAVÍOS Y BORRASCAS* DE DANIEL MOYANO

L'écrivain argentin Daniel Moyano, né en 1930 à Buenos Aires et mort à Madrid en 1992, élabore une mythologie personnelle qui porte le sceau de l'exil en se présentant, dans un entretien avec Virginia Gil Amate et dans sa lettre à Claude Cymerman du 22 août 1989, comme un homme constamment déplacé et déraciné. Marqué dans son enfance par ce qu'il nomme « l'exil argentin »¹ de son grand-père maternel, l'Italien Giuseppe Bellini, Moyano interprète comme un exil intérieur ses déplacements d'une province argentine à l'autre², avant le début, en 1976, de ce qu'il désigne comme son « dur exil externe »³ en Espagne. Comme l'indique Sara Bonnardel dans un article intitulé « *Libro de navíos y borrascas, los aprendizajes del exilio* », si le thème de l'exil est très présent dans l'œuvre narrative de Daniel Moyano, le cinquième roman de cet auteur « amplifie et enrichit la réflexion sur l'exil ».⁴

Dans *Libro de navíos y borrascas*, roman d'inspiration autobiographique écrit par Moyano lors de son exil définitif en Espagne, la fiction trouve sa source d'inspiration dans le référent historique de la dictature des généraux en Argentine entre 1976 et 1983, date de publication de l'œuvre. *Libro de navíos y borrascas* narre le voyage en exil de 700 « conosurenses »⁵ victimes de la répression militaire, qui font la traversée de Buenos Aires à Barcelone à bord d'un bateau italien symboliquement baptisé *Cristóforo Colombo*. Alfred Melon souligne à quel point le nom et la nationalité du bateau se chargent d'une portée symbolique, en « [rebroussant] à la fois le temps et l'espace du périple colombien, mais aussi le temps et l'espace qu'ont parcourus les immigrés du peuplement argentin ».⁶

Libro de navíos y borrascas s'impose comme une œuvre d'une grande variété thématique, relevant d'une complexe élaboration littéraire tant par sa structure romanesque et sa polyphonie narrative que par la réflexion métatextuelle qui l'habite, sans oublier le recours à l'intertextualité musicale. L'écriture de l'exil de Daniel Moyano est d'ailleurs placée sous le sceau de la musique, qui lui prête son caractère singulier.

¹ Moyano D., « D. Moyano : lettre à C. Cymerman », *América, Cahiers du CRICCAL*, n° 7 (1er trimestre 1990), p. 191 : « Por otra parte, Argentina es un país de exiliados europeos. Yo me crié en el exilio argentino de mi abuelo materno, que era italiano, sin saber que eso era el exilio, que la casa donde yo vivía y descubría el mundo era el exilio ».

² Gil Amate V., « Lleno de ardor, con las manos tendidas. Entrevista con Daniel Moyano », *Quimera*, n° 86 (1988), p. 33: « Hay un exilio político forzoso, el de 1976, pero el exilio comenzó hace mucho en mi vida [...]. Mi padre era técnico en construcciones y se fue a trabajar a Buenos Aires en la época de Hipólito Yrigoyen. Después del golpe militar lo echaron, por eso tuvo que volverse a su tierra. Esto significó para mí el primer exilio. Es decir, yo había nacido en Buenos Aires y se supone que tenía que haber vivido allí. Me crié en La Falda y desde los catorce años viví en Córdoba, hasta que decidí, con ventitantos, irme a La Rioja. Este fue otro exilio. [...] Otras variaciones del exilio fueron los distintos hogares de diferentes tños con los que viví la infancia. No es un exilio como el que nos tocó vivir al venimos a España, no, no, hablo de esos exilios que tienen todos los seres humanos y que consisten en ir dejando cosas ».

³ Moyano D., art. cit., p. 192 : « En 1976 me echan del país los militares, y empieza el duro exilio externo, donde realmente soy 'de afuera', hasta hoy, 23 de agosto del 89, pese a haber obtenido la nacionalidad española hace como nueve años ».

⁴ Bonnardel S., « *Libro de navíos y borrascas, los aprendizajes del exilio* », *Novela y exilio*, Olver G. de León (coord.), Uruguay, Editorial Signos, 1989 [en ligne : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-de-navios-y-borrascas--los-aprendizajes-del-exilio/html/7a5ff597-dfa2-47ff-9c98-8041be92734b_4.html ; consulté le 8 février 2019)].

⁵ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, Buenos Aires, Legasa, 1983, p. 27.

⁶ Melon A., « Le roman de l'exil : entre le témoignage et la sublimation », *América, Cahiers du CRICCAL*, op. cit., p. 64-65.

Le titre *Libro de navíos y borrascas* joue sur le double registre de l'Histoire et de la fiction à travers la polysémie du mot « libro », tout à la fois annonciateur d'une chronique – journal de bord d'une traversée – et d'une œuvre littéraire. Les substantifs « navíos » et « borrascas », étroitement liés par la conjonction de coordination, acquièrent une forte valeur symbolique en convoquant le motif de la mer, indissociable, tout au long du roman, du thème de l'exil. L'alliance des deux pluriels indéfinis éveille, comme le remarque Sylvie Koller, des réminiscences culturelles et mythiques, « rappel de l'Odyssée, de l'Arche de Noé, des récits de naufrage, du vaisseau fantôme »,⁷ qui élargissent l'expérience de l'exil à une expérience humaine universelle. L'association de termes « navíos y borrascas » se teinte par ailleurs d'une connotation politique par allusion au naufrage historique qu'ont subi les victimes des dictatures militaires du cône sud. Naufrage historique explicitement évoqué dans les premières pages du roman :

« El juego consiste ahora en mover un barco italiano real llamado *Cristóforo Colombo*, a punto de zarpar del puerto de Buenos Aires con setecientos no deseables a bordo, sobrevivientes de un naufragio cuidadosamente buscado por eso que llaman la Historia, la aburrida suma de los acontecimientos menudos de todos los días, entre los que la gente vive y muere casi sin saberlo ». ⁸

Le substantif « juego », qu'il convient de relier au projet littéraire de transposition fictionnelle de l'Histoire, entre en tension avec l'adjectif « réel » qui qualifie le référent spatial du bateau, attirant l'attention sur la constante interaction entre réel et imaginaire dans ce récit de départ en exil.

Le roman commence par l'arrivée en fourgon cellulaire de Rolando, principal narrateur du roman, au port de Buenos Aires, et s'achève sitôt après le débarquement des passagers du *Cristóforo Colombo* au port de Barcelone. Moyano fait ainsi le choix de ne pas raconter les années d'exil mais de se centrer sur le temps de la traversée, tout en se tournant vers le passé et le futur grâce à de nombreux analepses et prolepses.

La structure romanesque est organisée en quinze chapitres qui présentent une certaine indépendance les uns par rapport aux autres tout en suivant le fil chronologique du voyage transatlantique. Les multiples jeux de mise en abyme, digressions, interpolations de récits secondaires et de spectacles improvisés sont autant de développements imaginaires qui contribuent au foisonnement de la trame narrative. *Libro de navíos y borrascas* est un roman polyphonique qui revêt la « forme musicale d'un chœur de voix qui se répondent et reprennent tour à tour le thème principal de l'exil ». ⁹ Les protagonistes masculins et féminins – comme Rolando, Sandra, Contardi, Bidoglio, el Gordito, Paredes – forment un personnage collectif, identifiable à l'exilé du cône sud. Comme l'affirme Ana Vásquez : « [...] el comienzo del exilio se vive en un modo colectivo, amarrado por un pasado, por ideales comunes, por una voluntad de retorno. » ¹⁰

Le roman commence comme un conte qui s'inscrit dans la tradition orale grâce à la mise en scène élaborée par le personnage-narrateur, qui conduit à un jeu de mise en abyme :

⁷ Koller S., « Un exil peut en cacher un autre », *América, Cahiers du CRICCAL*, op. cit., p. 31.

⁸ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 11.

⁹ Koller S., art. cit., p. 31.

¹⁰ Vásquez A., « La leyenda de Ulises, mito del exilio », *América, Cahiers du CRICCAL*, op. cit., p. 23.

« Hágamos de cuenta que estamos en un viejo caserón de piedra, antiguo refugio de pescadores rodeado por jardines sombríos, en una noche de invierno europeo. [...] Nos hemos reunido aquí para oír la historia de un viaje. [...] El viajero que acaba de llegar y va a contarnos una historia se saca las botas junto al fuego como en un cuento nórdico, les quita el barro del camino y acariciándose una barba de largas travesías se queda mirando fijamente el fuego, oyendo su chisporroteo milenario. Viene de los mares del sur, donde están las ballenas y los albatros, los naufragios y los grandes cementerios marinos. [...]

Permítanme entonces ocupar durante algunas horas el lugar de ese viajero nórdico para contar mi propio viaje. Como él, también vengo de los mares del sur ».¹¹

La perspective narrative focalise l'histoire de ce voyage depuis le lieu de l'exil, sous forme de rétrospection. Tout au long de la traversée, les voix de l'exil se succèdent, se croisent et se répondent, multipliant les histoires racontées qui se greffent sur la trame narrative principale, celle du récit de voyage, euphémisme de l'exil. Les changements de voix narrative orchestrés par Rolando se prêtent à des jeux métafictionnels qui mettent en évidence la construction polyphonique du roman : « Para llevar adelante la pequeña historia de la sobrina del cocinero preferiría pasarme a otra voz, como si la contase otro. Y voy a elegir la voz de Bidoglio, que me parece más adecuada que la mía para este asunto [...]. »¹²

La multiplicité des voix narratives se conjugue à la pluralité des langues qui résonnent dans le roman. Se mêlent à la langue parlée argentine des phrases en italien, historiquement justifiées par l'importance de l'immigration italienne en Argentine et personnellement motivées par le lien affectif qui unit Daniel Moyano à la langue de son grand-père maternel¹³, mais aussi du portugais, de l'anglais et du français, reflet des diverses nationalités cohabitant sur le bateau. Le mélange de différents niveaux de langue contribue également à la variété linguistique du roman.

La relation privilégiée que Daniel Moyano entretient avec la musique¹⁴ exerce une influence capitale sur l'écriture de l'exil, empreinte de métaphores musicales. Le départ en exil est raconté par le prisme de la sensibilité de Rolando, narrateur-musicien plus à l'aise avec les notes de musique qu'avec les mots : « Lo mío es la música, antes que las palabras. »¹⁵ Le chemin de l'exil commence par la douloureuse séparation de Rolando et de son cher *Gryga*, que le violoniste est contraint d'abandonner lors de son arrestation. Le violon est alors condamné à la destruction, destruction dont Rolando reconstitue les probables étapes sur le mode de la conjecture, sans pouvoir se déprendre de son souvenir pour avancer dans le récit. Le motif du violon concentre ainsi l'expression de la déchirure du départ :

« Difícil mover del puerto un barco real si seguimos con este asunto del violín. Pero sucede que ese violín está entre las palabras, hacia donde mire está su brillo, y francamente no encuentro otra manera de llegar al barco. Allá lo habrán mojado las lluvias y secado el viento tantas veces. Las avispas y los pájaros que picotean las uvas lo habrán llenado de estiércol y zumbidos. Las clavijas, saltadas de su sitio, se aferran todavía a las cuerdas, como corcheas cuelgan tan negritas las clavijas de ébano legítimas,

¹¹ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 9-10.

¹² *Ibid.*, p. 62.

¹³ Après la mort de sa mère, Moyano fut élevé par ses grands-parents paternels, qui parlaient un mélange d'italien et de portugais. Il apprit l'espagnol au collège.

¹⁴ Moyano reçut une formation musicale classique et enseigna au Conservatoire Provincial de Musique de La Rioja dont il fut aussi violoniste du Quatuor à Cordes et de l'Orchestre de Chambre. Il affirme dans son entretien avec Virginia Gil Amate : « Escribo como quien compone [...] y procuro que mis palabras se sostengan en verdades auditivas o sonoras iguales a las que soportan la música. » Gil Amate V., art. cit., p. 32.

¹⁵ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 11.

y el puente delicado abonará la tierra, lo comerán pacientes los gusanos, despanzurrado mi violín como una araña que aplastaron ».¹⁶

Le voyage s'achève par la chute d'un autre instrument de musique, celle de la guitare façonnée dans un arbre argentin et qui, tombée à l'eau à l'entrée du port de Barcelone, se transforme en bateau pour prendre le large alors même que son propriétaire arrive en Espagne. Cette scène à la fois visuelle et sonore fait se dérouler une longue métaphore filée où le champ lexical de la musique se mêle à celui de la navigation pour assimiler la guitare à une embarcation musicale, grâce au pouvoir poétique de l'analogie qui métamorphose également en voile un mouchoir emporté par le vent :

« El impulso de las olas alejó rápidamente la guitarra a unos diez metros del muelle. [...] El pañuelo dio unas volteretas arremolinándose, y cayendo en vaivenes fue a posarse sobre el pedazo de caña encajado entre las cuerdas a manera de mástil. Allí quedó como una vela bien braceada y recibió las brisas. El instrumento, al garete, vacilaba por diferentes rumbos. [...] Cabeceaba frente a nosotros, y el mango, convertido en bauprés, daba golpes contra el agua. La vela, enrollándose en el mástil, con sus puntas daba zurriagazos sobre las cuerdas del pequeño navío musical arrancándole sonidos. En una seguidilla de golpes a manera de rasguidos sobre las tres primeras cuerdas, se oía un acorde enriquecido por el sonido de dos armónicos producidos por el roce de la caña y la bordona al mismo tiempo sonaba por simpatía, todo mezclándose al cloqueo del agua. Un golpe de viento desenrolló el pañuelo, y con la vela desplegada la guitarra orzó hacia barloventoto. Un extremo del pañuelo fue a clavarse en las puntas sobrantes de las cuerdas, en el soporte. El paño blanco gualdrapéó contra el mástil y se infló lo mismo que una vela. Unas brisas encontradas hacía dar bandazos al navío de seis cuerdas, pero cuando consiguió alejarse del muelle, en aguas más tranquilas, recibió un viento de popa y empezó a alejarse de nuestra vista mar adentro ».¹⁷

Le sort auquel est vouée cette guitare représente l'appel des origines, l'attrait des racines culturelles argentines. Si la remarque de l'Espagnol – « [...] no tienes por qué afligirte tanto : estás en el país de las guitarras » –¹⁸ invite l'exilé à s'adapter au patrimoine culturel du pays d'accueil, le tiraillement entre avant et après, ici et là-bas, est néanmoins inévitable.

La notation musicale parsème les pages du roman créant un authentique langage musical, par exemple lorsqu'elle sert à inventer un prénom inédit en composant des accords imaginaires indéchiffrables. La musique renferme alors un secret, elle sert de rempart contre la violence de la Dictature :

« Necesito un nombre difícil de nombrar, especialmente por los que tienen el maldito oficio de ir a sacar a la gente dormida de su casa. Imposible pensar entonces en los nombres convencionales. Escondérselo en un sonido que ninguna voz humana pueda cantar y sólo algunos instrumentos ejecutar [...] o complicarlo más todavía, algo que exija abrir bien la mano, o mejor un acorde teórico, de modo que aun con una guitarra auestas fuera difícil llamarlo [...] »¹⁹

Le langage de la musique n'envahit pas seulement le chapitre III, intitulé « Rasguidos »²⁰, d'où est extrait ce passage, mais aussi le roman tout entier. Les nombreuses références à des paroles de tangos et de milongas créent un complexe réseau intertextuel, pièce maîtresse de l'écriture de l'exil de Daniel Moyano dans *Libro de navíos y borrascas*. Comme l'indique Nilda

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 312-313.

¹⁸ Moyano D., *loc. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 67-88.

Díaz²¹, le premier chapitre du roman, « Y chau Buenos Aires »²², trouve son titre par relation d'intertextualité avec le dernier vers du tango « Anclao en París » (1931), écrit par Enrique Cadícamo sur une musique de Guillermo Barbieri :

« ¡No sabés las ganas que tengo de verte!
Aquí estoy parado sin plata y sin fé;
¡Quién sabe una noche me encane la muerte
y... chau, Buenos Aires, no te vuelva a ver! »²³

À la lumière de cet intertexte, qui se clôt sur l'éventualité d'une séparation irrémédiable, le titre du chapitre inaugural de *Libro de navíos y borrascas* laisse augurer un départ sans retour, entre dérision et nostalgie. Le jeu intertextuel avec le tango « Anclao en París », qui se poursuit quelques pages plus loin par une parodie du vers final, creuse ironiquement le sentiment de perte lorsque le *Cristóforo Colombo* prend la route de l'exil en laissant à quai la valise du *Flaco*, porteuse d'un passé révolu : « Y chau valijita, no te vuelvo a ver. »²⁴

Daniel Moyano reprend d'autres paroles de tango dans le dernier chapitre du roman, intitulé « ¿Fin? », pour représenter la figure de Sandra lors de l'escale du *Zampanó*²⁵ au port de Lisbonne. Le personnage féminin est évoqué à plusieurs reprises « con su sombrero pobre y su tapado marrón »²⁶, telle la figure de « María » dans le tango éponyme de Cátulo Castillo et Aníbal Troilo (1945) :

« El otoño te trajo mojando de agonía
tu sombrero pobre y el tapado marrón...
Eras como la calle de la melancolía
que llovía, llovía sobre mi corazón ».²⁷

Cette insistante référence intertextuelle nimbe Sandra d'un halo de mélancolie, faisant de la jeune femme marquée dans sa chair par la répression une figure emblématique des adieux. La relation amoureuse qui s'esquisse entre Sandra et Rolando avant que le chemin de l'exil ne les sépare à jamais s'inscrit ainsi sous le signe de l'échec.

²¹ Díaz N., « Daniel Moyano: entre la música y el oficio de escribir », *América, Cahiers du CRICCAL*, op. cit., p. 196-198.

²² Moyano D., p. 7. Le titre du chapitre est repris sans virgule p. 23.

²³ Cadícamo E. (paroles), Barbieri G. D. (musique), « Anclao en París », 1931 [en ligne : <http://tangoannecy.canalblog.com/archives/2009/12/20/16246610.html> ; consulté le 8 février 2019].

²⁴ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 38.

²⁵ Dans le chapitre VIII, Rolando renomme le *Cristóforo Colombo* pour se détacher de l'Histoire officielle. Il le baptise *Zampanó* par relation intermédiaire avec *La Strada* de Fellini. Selon Emiliana Mercère : « El acto de (re)nominación es, simultáneamente, liberador y fundacional: el nuevo nombre instauro la posibilidad de intentar una nueva realidad, de componer lazos con el pasado, para así proyectar un espacio vital en el futuro. Un espacio que libere a los exiliados de ese poder totalitario que los obligó a marchar. Poder que se presenta como repetición, aunque diferida, del poder del conquistador. » Mercère E., « *Libro de Navíos y borrascas* de Daniel Moyano : exilio, identidad y existencia », *Cuadernos del Sur. Letras*, n° 32-33, Bahía Blanca, 2003 [en ligne : <file:///C:/Users/Fran%20A7ois/Desktop/Cuadernos%20del%20Sur.%20Letras%20-%20Libro%20de%20nav%C3%ADos%20y%20borrascas%20de%20Daniel%20Moyano%20exilio.%20identidad.%20resistencia%20B9.html> ; consulté le 8 février 2019].

²⁶ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 284 et 285. On trouve d'autres variantes p. 279 et 286.

²⁷ Castillo C. (paroles), Troilo A. (musique), « María », 1945 [en ligne : <http://www.fabricahatem.fr/fh-medias/fruit/maria.pdf> ; consulté le 8 février 2019].

L'intertextualité musicale avec « Volver » d'Alfredo Le Pera et Carlos Gardel (1935)²⁸ abolit tout espoir de retour à la terre natale grâce au jeu de réécriture qui transforme certains vers de ce célèbre tango en phrases négatives et interrogatives :

« [...] Pero mire qué preciosura de ciudad, mirelá bien porque lo más probable es que no volvamos nunca.

¿Así que nunca ? ¿Ni siquiera con la frente marchita dentro de veinte años? ¿Ni siquiera sintiendo que la vida es fffuu, un soplo? ¿Ni siquiera con miedo al encuentro? ¿Ni con esperanza humilde? Mire, yo quiero volver y apenas estamos saliendo. Pero hay que sacárselo de la cabeza, no volveremos nunca [...] »²⁹

La substantivation de l'adverbe « nunca », animalisé sous la forme d'une menaçante nuée d'oiseaux nocturnes, anticipe la perte de l'objet de la nostalgie. L'antanaclase *zarpar-zarpas* accentue la blessure du départ et de la perte :

« *Nunca*. Más bien palabra de bicho. Gallinácea gris alechuzada. La *nunca*, ave de hábitos nocturnos, casi seguro que carnívora. En cuanto quiere caer la noche empiezan a revolotear las nuncas. Rondan los puertos y lechucean mástiles de barcos. Vaya palabra para empezar un viaje tan largo; revoloteando alrededor del buque listo para zarpar. Las zarpas de las nuncas, rapiñando ».³⁰

La créativité linguistique de Moyano dans le traitement littéraire de l'exil transparaît aussi à travers l'attribution du prénom « Volver »³¹ au fils irréel né de l'union amoureuse imaginaire de Rolando et Nieves. Cette nouvelle onomastique prolonge le phénomène d'intertextualité avec le tango de Gardel tout en traduisant l'obsession du retour qui hante Rolando et ses compagnons d'exil. Comme le remarque Marina Gálvez Acero, l'imagination et la parole deviennent un « palliatif de l'exil »³² dans *Libro de navíos y borrascas*. D'où la présence dans le roman de constructions allégoriques, euphémismes, périphrases et tournures figurées, comme autant de stratégies de distanciation qui équivalent, selon Beatriz Sarlo, à des modalités discursives obliques.³³

L'intertextualité musicale acquiert une importance toute particulière dans les chapitres XII et XIV, respectivement intitulés « El faro » et « Como una ilusión marina », où les passagers du *Cristóforo Colombo* construisent un récit allégorique sur le sort des disparus à partir de l'intertexte de deux valse des années vingt et trente : « Ilusión marina » de Antonio et Gerónimo Sureda, et « La pulpera de Santa Lucía »³⁴ de Héctor P. Blomberg et Enrique Maciel. Les réminiscences de la culture musicale populaire argentine servent de point de départ à l'élaboration d'une histoire de disparus qui s'appuie sur le motif maritime du phare et sur le

²⁸ Le Pera A. (paroles), Gardel C. (musique), « Volver », 1935 [en ligne : <http://www.americas-fr.com/musique/tango/tango-4.html> ; consulté le 11 mars 2019].

²⁹ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 39.

³¹ *Ibid.*, p. 74.

³² Gálvez Acero M., « Daniel Moyano: la imaginación y la palabra como paliativo al exilio », *Exilios y residencias. Escrituras de España y América*, Martínez J. (ed.), Madrid, Iberoamericana, Frankfurt, Vervuert, 2007 [en ligne : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/daniel-moyano-la-imaginacion-y-la-palabra-como-paliativo-del-exilio/html/a1e42720-a0fe-11e1-b1fb-00163ebf5e63_4.html ; consulté le 11 mars 2019].

³³ Sarlo B., « Literatura y política », *Punto de vista*, año VI, n° 19, diciembre de 1983 [en ligne : <http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/19.pdf> ; consulté le 11 mars 2019].

³⁴ Blomberg H. P., Maciel E., « La pulpera de Santa Lucía », 1928 [en ligne : http://www.fabricehatem.fr/fh-medias/fruit/la_pulpera_de_santa_lucia.pdf ; consulté le 13 mars 2019].

symbolisme de l'ombre et de la lumière pour dénoncer de façon métaphorique la répression militaire en Argentine et suggérer le vide absolu laissé par les disparus. Le titre de ce récit collectif s'inspire du premier vers de « Ilusión marina » – « Era la hija del viejito guardafaros » –³⁵ pour s'en éloigner progressivement au rythme des variations insufflées par les personnages moyaniens : « Historia del guardafaro », « La hija del guardafarro », « Historia del viejito guardafaro », « El faro de los desaparecidos », « El faro », « El farol », « El farolito », « El fósforo », « El apagón ».³⁶ Le titre définitif se réduit à un souffle, celui de l'onomatopée « Fsss » qui figure le son produit par les disparus lorsqu'ils sombrent à jamais dans l'absence :

Pero ninguna cosa que se apaga lo hace en silencio. Siempre hay un sonido, una protesta, algo así como una escupida de desprecio contra lo que no se puede sostener más. No tengo idea del sonido final de los desaparecidos. Pero sé que todas las cosas, salvo las plantas inocentes, cuando desaparecen lo hacen con un ruido [...]. Y en ese caso, para esta historia de nuestro humilde farero yo preferiría, para acabar de una vez con las ilusiones de ese viejo, algo tan drástico y definitivo como un

*Fsss*³⁷

La dénonciation des exactions de la dictature passe par le filtre de la subjectivité des personnages de fiction en route vers l'exil. L'expérience personnelle de l'emprisonnement, des interrogatoires et de la torture, l'évocation de la disparition et des assassinats politiques émaillent de façon plus ou moins elliptique, avec une plus ou moins grande distance humoristique, la narration de Rolando, les dialogues des autres protagonistes et leurs monologues intérieurs. Les voix narratives sont partagées entre la volonté de porter témoignage et le désir d'oublier, voire de nier la violence et le traumatisme subis. Sandra répugne à raconter son histoire de viol et de torture dont elle souhaiterait effacer l'existence³⁸ pour préserver la continuité de son être : « Lo mejor es olvidarlos, al menos eso me da la ilusión de que no existen y me permite seguir siendo Sandra. Y es muy feo andar ventilando esas intimidaciones, sacar los trapos al sol como quien dice. »³⁹

De même, Rolando passe sous silence l'épreuve traumatisante de son séjour en prison, importante lacune dans le récit de son départ en exil. La métaphore du petit serpent coupé en deux et dont les moitiés se ressoudent est une image de régénération qui symbolise le désir de réunifier une identité brisée :

« Entrar en el camarote, por fin, como volver a casa, a una casa, y ver que lo sucedido entre el dejar el violín bajo la parra y entrar en el camarote quedaba entre paréntesis. [...] Las dos partes de la viborita cortada con la pala se pegaron y ahora anda reptando tan campante. Y a lo sucedido entre la parra y el camarote taparlo con un trapo negro, como las viejas del campo tapan los espejos cuando hay trances de muerte. Mirarme al espejo sin trapos negros, yo, vivo ».⁴⁰

³⁵ Sureda G. (paroles), Sureda A. (musique), « Ilusión marina », 1930 [en ligne : <http://www.herमतotango.com.ar/Otras%20Letras/ILUSION%20MARINA%20%20vals.htm> ; consulté le 11 mars 2019].

³⁶ Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 218-232.

³⁷ *Ibid.*, p. 233-234.

³⁸ *Ibid.*, p. 194.

³⁹ *Ibid.*, p. 186.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 103.

Claude Cymerman voit dans « cette manière de nier la période la plus sombre de l'Argentine et de la vie personnelle, au-delà d'un besoin d'oubli, la volonté de nier ceux-là mêmes qui vous ont niés ».⁴¹ Il s'agit donc d'un acte de résistance et d'affirmation de son être propre pour échapper à la néantisation.

Dans *Libro de navíos y borrascas*, Daniel Moyano s'interroge par le biais de la métafiction sur les mécanismes de l'écriture de la violence politique, inséparables dans ce roman de la réflexion sur l'exil. C'est en particulier le cas dans le chapitre XI, intitulé « Cadenza », où Rolando, avatar fictionnel de l'auteur, remet en question ses stratégies d'écriture « en sourdine » après la révélation, au chapitre précédent, des violences sexuelles subies par Sandra en prison :

« No sólo la sordina, el violín mismo hay que tirar al agua. [...] Y yo hablando de unos amoríos secretos entre una bahía y un barquito, queriendo inventarle a Sandra un amor como Dios manda cuando la habían violado casi todos los carceleros ».⁴²

Dans ce passage, loin d'être éludée ou voilée par le recours à la métaphore, l'expérience du viol et de la torture est énoncée crûment, en style direct : « Y bueno, dice Sandra, el orgasmo del carcelero es preferible a la picana, que querés que te diga. Es horrible pero cierto. »⁴³ La charge dénonciatrice de l'écriture devient alors explicite.

Libro de navíos y borrascas s'impose donc comme un roman oscillant entre l'allégorie et le témoignage, dans un questionnement constant de l'écriture. La poétisation de la réalité et la musicalisation du langage vont de pair avec la dénonciation de la violence répressive de la dictature militaire qui contraint les opposants à l'exil politique. Exil sans fin dans le cas de Daniel Moyano, qui fait le choix de ne pas revenir en Argentine au terme de la dictature. Il s'en explique dans sa lettre à Claude Cymerman par une métaphore musicale habitée par l'absence, qui creuse l'écart entre la communauté issue de l'exil et ceux qui sont restés en Argentine :

« Pienso que si volviéramos lo haríamos para cantar juntos, unir nuestra voz a la de los otros. Lo que sucede es que a nuestra partitura le faltan muchos compases, estos 13 años transcurridos aquí, y entonces cantar junto con los otros parece por lo menos muy difícil carceleros ».⁴⁴

Le sentiment d'exil permanent éprouvé par Moyano, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de son pays natal, trouve son origine dans l'histoire familiale de l'auteur et dans les déplacements qui émaillent sa jeunesse, vécus comme autant de pertes, jusqu'à la déchirure du départ forcé en Europe. S'il souligne la fonction cathartique de son cinquième roman – « Escribí el *Libro de navíos y borrascas* porque tenía un peso muy grande y necesitaba sacarlo »⁴⁵ – l'écrivain argentin est conscient des limites du processus de libération engagé par l'écriture de cette œuvre. La condition d'éternel exilé éprouvée par le romancier est la marque de son déracinement existentiel. Trois ans avant sa mort, en août 1989, Moyano se sentait toujours

⁴¹ Cymerman C., « Réclusion, exclusion et inclusion dans le roman hispano-américain de l'exil », *América, Cahiers du CRICCAL*, op. cit., p. 51.

⁴² Moyano D., *Libro de navíos y borrascas*, op. cit., p. 194.

⁴³ Moyano D., loc. cit.

⁴⁴ Moyano D., « D. Moyano : lettre à C. Cymerman », *América, Cahiers du CRICCAL*, op. cit., p. 193.

⁴⁵ Gil Amate V., art. cit, p. 33.

d'ailleurs, faute de pouvoir considérer l'Argentine ou l'Espagne comme sa patrie⁴⁶. Comme il s'en confiait à Claude Cymerman, il projetait alors d'écrire, sous le titre de *Libro de caminos y reinos*, une suite à *Libro de navíos y borrascas*, en quête d'une « vraie patrie »⁴⁷ et des racines qu'il n'a jamais cessé de chercher.

Béatrice MÉNARD
Université Paris Nanterre (UR Études romanes)

⁴⁶ Gil Amate V., *loc. cit.* : « Nosotros, los que son como yo, no hemos tenido patria, porque patria es otra cosa. Pero, claro, España tampoco es mi patria ».

⁴⁷ Moyano D., « D. Moyano : lettre à C. Cymerman », *América, Cahiers du CRICCAL, op. cit.*, p. 194 : « [...] estoy por empezar una nueva novela, titulada por ahora 'Libro de caminos y reinos', donde intentaré hallar una patria verdadera, en un sentido más bien metafísico del sentido, ése es el móvil o el pretexto para escribirla ».