

L'étranger dans *Viudas* (1978), d'Ariel Dorfman

LAETITIA BOUSSARD
(*Université de Provence, Aix-Marseille 1*)

Résumé

L'identité de l'intellectuel chilien Ariel Dorfman, exilé au lendemain du coup d'État du Général Pinochet en 1973, s'est construite entre plusieurs langues, cultures et continents. La question de « l'étranger » résonne dans sa biographie ainsi que dans ses créations littéraires. Dans le roman *Viudas* (1978), publié pendant la dictature du Général Pinochet, le concept d'« étranger » embrasse diverses acceptions auxquelles nous nous proposons de réfléchir. L'étranger s'envisage en regard de l'espace mais aussi des personnages : oscillant entre l'Ailleurs réel ou rêvé et l'Être étranger, un personnage venu de l'extérieur mais aussi le sentiment d'étrangeté à soi-même, le concept d'étranger s'enrichit et se déploie dans *Viudas* au point d'envahir l'esthétique du texte lui-même, un texte devenu étrange et fracturé.

Mots-clés : Ariel Dorfman, Chili, *Viudas*, étranger, esthétique de la fracture.

Abstract

The identity of Chilean intellectual Ariel Dorfman, who was exiled following General Pinochet's coup in 1973, has been shaped within several languages, cultures and continents. The issue of "the foreign" permeates his biography and his literary works alike. In his novel *Viudas* (1978), published during General Pinochet's dictatorship, the notion of foreignness encompasses various senses which are left herein for us to ponder. The Foreign shall be considered in accordance with space and yet again with the characters. From the word outside whether real or dreamt to the foreign being, an outside character together with a sentiment of self-strangeness, the notion of foreignness gets more thorough and develops in *Viudas* to the extent of pervading the aesthetics of the text itself, turning into a strange, fractured text.

Keywords : Ariel Dorfman, Chile, widows, foreigner, aesthetics of fracture.

Ariel Dorfman, intellectuel chilien né en 1942, auteur entre autres de *Para leer al pato Donald* (1970)¹ ou encore *La muerte y la doncella* (1991)², s'est construit autour de la problématique de l'identité, associée aux multiples déplacements qu'il a vécus en tant qu'enfant d'abord, puis en tant qu'adulte, contraint de s'exiler au lendemain du coup d'État au Chili le 11 septembre 1973. Il devient alors réfugié politique, et après quelques années en Europe, il s'installera aux États-Unis, qui sera son lieu d'exercice et de résidence définitifs. Dans *Rumbo al Sur deseando el Norte* (1998)³, Ariel Dorfman insiste sur cette errance géographique qui a marqué l'histoire familiale, mais le contexte historique chilien des années 70 redéfinit son rapport au monde en le contraignant de quitter le Chili et « d'errer de par le monde »⁴.

C'est dans le contexte chilien de la dictature de Pinochet et dans un contexte personnel d'exil, alors qu'il se trouve aux Pays Bas, qu'il rédige *Viudas*⁵, qui signifie «Veuves», roman publié en Argentine en 1978, au Mexique en 1981, puis finalement au Chili en 1987. Celui-ci s'articule en huit chapitres précédés de deux paratextes, un paratexte 'réel' et un paratexte 'fictif'. Ce roman dénonce le recours à la Disparition comme instrument de pouvoir et son argument se structure autour de la découverte de corps d'hommes non identifiables, flottant dans les eaux d'un fleuve en Grèce au XX^e siècle que les femmes du village tentent d'identifier et de récupérer.

Nous réfléchissons lors de notre étude à l'approche de l'étranger dans ce roman, où se retrouvent de façon explicite les termes « extranjero », « extraño », « ajeno » ou encore « forastero ». Cette réflexion nous conduira dans plusieurs directions : Alain Rey définit l'étranger comme celui « qui n'appartient pas au groupe familial, social [...] »⁶, figure qui apparaît dans le roman sous les traits d'une journaliste. L'étranger, c'est d'abord l'Autre, celui qui vient d'ailleurs et qui n'a pas la même expérience que le groupe. Mais l'étranger renvoie également à une perception duelle d'un être qui se dédouble, s'envisageant « soi-même comme un autre », si l'on emprunte l'expression de Paul Ricœur⁷. Outre cette question de

¹ Ariel DORFMAN, *Para leer al pato Donald*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1971.

² Ariel DORFMAN, *La muerte y la doncella*, Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 1992.

³ Ariel DORFMAN, *Rumbo al sur deseando el Norte*, Barcelona, Editorial Planeta, 2003.

⁴ *Ibid.* Voir à ce sujet Laetitia BOUSSARD, « L'errance contrainte d'Ariel Dorfman, entre 1973 et 1980 », in Jacqueline BEL, Benoît SANTINI et Xavier ESCUDERO (ed), *Errance(s), Bohême(s) et marginalité(s) dans la littérature du XIX^e siècle à nos jours*, Boulogne sur Mer, Cahiers du Littoral, Shaker Verlag, Aachen, vol. 14, 2012.

⁵ Ariel DORFMAN, *Viudas*, Santiago, Melquiades, 1987.

⁶ Alain REY, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992.

⁷ Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1990.

l'être étranger qui implique la notion de dédoublement, Alain Rey définit également l'étranger comme un espace « qui n'est pas le pays du locuteur »⁸ mais qui devient dans *Viudas* son miroir et son double, lieu de reproduction d'une histoire. Enfin, Alain Rey souligne une autre définition pour la notion d'étranger au sens de « très différent de ce qu'on a l'habitude de voir »⁹, idée qui conduit notre étude à une réflexion esthétique sur l'œuvre.

Quels sont les procédés littéraires employés par Ariel Dorfman pour parvenir à écrire, dénoncer et contourner le régime autoritaire en place en 1978 au Chili ? En étudiant la déclinaison du concept d'étranger dans *Viudas*, qui sous-tend à la fois la construction narrative, le contenu du roman et son esthétique, nous verrons comment se tisse la stratégie dorfmanienne où tout semble 'Autre' pour pouvoir dire le même.

Être et se sentir étranger

L'étrangère

La première définition que nous envisageons est celle d'étranger associé à la personne, et d'abord dans le sens de celui « qui n'appartient pas à la famille, au groupe social », notion qui se cristallise dans le texte dorfmanien dans le personnage de la journaliste. Elle est en effet l'étrangère du roman, parce qu'elle vient d'Ailleurs. Nous lisons en effet :

Ni pareció alterarles mayormente la presencia de una mujer entre los militares, *por mucho que ella viniera del otro lado de las montañas* y vestía ropa de tonos y matices y corte que ellas raras veces habrían podido contemplar, *en nada parecidas al luto suyo*¹⁰.

Cette étrangère a traversé la frontière géographique marquée par l'expression « del otro lado de las montañas » et elle est également la seule femme qui ne soit pas une « veuve », comme l'attestent les vêtements qu'elle porte (« en nada parecidas al luto suyo », « suyo » renvoyant aux autres femmes). Ainsi, elle ne partage pas le vécu des autres femmes, et est donc étrangère à la tragique situation de la perte des hommes dans la famille. La voix narrative du groupe des femmes la présente plus tard comme « alguna periodista que no tenía ningún hombre en su familia desaparecido »¹¹. Elle ne partage pas les émotions, ni la souffrance, ni la douleur des autres personnages féminins et ne peut donc que faire partie de

⁸ Alain REY, *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Ariel DORFMAN, *Viudas*, *op. cit.*, p. 95.

¹¹ *Ibid.*, p. 112.

« gente extranjera o rara »¹². Ainsi l'étrangère est-elle également la marginale, étrangère et donc « étrange ».

Sa différence se manifeste dans l'approche qui en est faite, en ce qu'elle apparaît associée à la tentation et à la sensualité et non au deuil, à la perte ou à la disparition comme c'est le cas des autres personnages féminins du roman. Sa présence est vécue comme une « apparition » ou un « miracle »¹³ par les militaires, puis elle est comparée à un diable : « como si la diabla no supiera a que se debía – la modificación del parecer del militar que hubiera preferido a un hombre -, como si la ciencia de la coquetería no la aprendieran las hembras antes de nacer »¹⁴. Le dialogue qui s'instaure entre la journaliste et le capitaine se teinte de sensualité et de séduction ; en effet, il lui frôle la main, la sert avec élégance, lui sourit galamment, l'évoque comme une « masa de femeneidad [...] de las que terminan leyendo los pensamientos del sexo opuesto »¹⁵. La femme est donc envisagée de façon péjorative, par l'emploi de comparaisons et de champs sémantiques, perçue comme un objet sexuel par les militaires et cette dévalorisation sert une fonction dénonciatrice dans le roman¹⁶.

L'étrangère ici est une journaliste de *Las Noticias*, « el más importante de nuestro país y de considerable prestigio internacional en otros »¹⁷, dont le nom à consonance hispanique renvoie implicitement au quotidien national chilien *El Mercurio*, et nous replace dans le contexte de la dictature chilienne. Ainsi, elle incarnerait donc métaphoriquement la Presse, une presse qui apparaît manipulée et contrôlée par les militaires, comme au Chili même où l'on vit une période « d'apagón cultural » et de censure, où les maisons d'éditions sont fermées, les troupes de théâtre interdites. Cette idée s'élabore au fil des pages, puisque les menaces des militaires que l'on peut lire dans les dialogues : « –debo partir ahora mismo / – eso está por verse »¹⁸, puis « a veces uno no puede cumplir todos sus planes. Otras veces sí... pero no te preocupes Irene, te alojaremos como una princesa »¹⁹ se transforment en ordres :

¹² *Ibid.*, p. 106.

¹³ *Ibid.*, p. 91.

¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89-92.

¹⁶ Pendant la dictature de Pinochet, les viols étaient fréquents dans les centres de détention. Les militaires instaurent un rapport de domination, idée qu'Ariel Dorfman exploitera dans *La muerte y la doncella* (1991). Citons à ce propos l'*Informe Rettig* : « Para las mujeres detenidas, la tortura era sexual y revestía múltiples y aberrantes formas », Ministerio del Interior y Seguridad pública, Gobierno de Chile, Comisión Chilena de Verdad y Reconciliación, *Informe Rettig*, t. 1, p. 122.

<URL: http://www.ddhh.gov.cl/ddhh_rettig.html/>, [disponible le 29 février 2012]).

¹⁷ Ariel DORFMAN, *Viudas*, op. cit., p. 96.

¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹ *Ibid.*, p. 100.

« ¡ Silencio ! –gritó el teniente. Aquí nadie se mueve sin permiso », et à la fin du chapitre la journaliste est comme retenue prisonnière :

Entonces el capitán echó atrás su silla y fijó sus ojos en la periodista.

–No –le dijo el capitán, devolviéndole la lapicera en la mano y sonriendo levemente. – Mañana, te irás mañana²⁰.

La violence des militaires se manifeste par les verbes d'action (« gritar », « echar la silla »), les injonctions (« ¡silencio! ») et l'autoritarisme transparaît dans les ordres et interdictions qu'ils imposent : ils contrôlent le langage et les mots, tant ceux qui seraient prononcés que ceux qui seront écrits dans la presse, ainsi que les personnes, régissant en maîtres sur le « théâtre des opérations »²¹, expression qui prend un double sens militaire et théâtral. Cette étrangère, extérieure à la réalité vécue, semble ne pas pouvoir rendre compte des événements qu'elle ne peut comprendre, car elle n'est pas en état d'empathie. En effet, elle apparaît comme manipulée et contrôlée, victime d'un climat de terreur et de censure : c'est alors l'information elle-même qui est falsifiée et ainsi la construction d'une histoire événementielle écrite déformée qui serait dénoncée, puisqu'elle ne constituerait rien d'autre qu'un mensonge officiel.

L'étrangeté à soi

Si l'étrangère est le personnage venu d'ailleurs qui ne vit pas la même expérience vitale que le groupe choral des femmes, il est aussi une autre perspective dans le roman, une sensation d'étrangeté à soi, cette impression de se percevoir « soi-même comme un autre », si l'on emprunte l'approche de Paul Ricoeur et cette distanciation qu'il existe entre le « je » et le « soi »²². « Fue cosa de ver el modo en que se detuvo al borde del patio, como una extranjera que solicitaba un vaso de agua o traía una carta con malas noticias »²³. Le terme d'« extranjera » est employé explicitement dans cet extrait où le personnage d'Alejandra parle à la troisième personne, marquant ainsi la distance à l'intérieur de lui-même ; cette femme n'est pas ou plus elle-même, l'être est comme dédoublé et disloqué, ce qui pourrait être une conséquence de la terreur instaurée par la Junte militaire.

En effet, les personnages semblent se dédoubler, et ce d'abord par leur voix qu'ils ne reconnaissent pas. La voix qui véhicule un discours et des mots se dissocie de l'être, comme

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ *Ibid.*, p. 90.

²² Paul RICŒUR, *Soi-même comme un autre*, *op. cit.*

²³ Ariel DORFMAN, *Viudas*, *op. cit.*, p. 63.

si ceux-ci dépassaient une simple condition individuelle pour se faire porte-parole d'un groupe :

[...] y de repente me sorprendió mi propia voz saliendo de adentro mío como un pájaro presvenido. Me extrañó que en la voz no se notara el tambor demente de mi corazón que quería salirse, que no se notara la *presencia* de papá, la *ausencia* suya, en mi voz²⁴.

Fidelia ici se dédouble métaphoriquement et poétiquement pour dire l'absence, comme le souligne le rythme ternaire qui met en exergue le substantif « voz ». Plus tard, Fidelia pourra parler d'elle-même à la troisième personne puis à la première personne dans une même phrase, comme par exemple dans les extraits suivants :

Después vino hacia Fidelia y con una voz descampada y profunda le agradeció haberle cuidado al niño y me lo tomó »²⁵.

[...] y no, Fidelia no quiso pensar en lo que realmente preguntaba su mamá. Porque lo que preguntaba y lo que yo misma y lo que mi hermano cuando llegara y lo que todos nosotras, y cada una [...]»²⁶.

Le glissement de la première à la troisième personne du singulier puis à la première personne du pluriel manifeste la démultiplication de la voix énonciative et la fracturation du « je » qui s'envisage comme un autre, en une mise à distance révélatrice d'une perte identitaire. En employant le « je », Fidelia semble vouloir s'affirmer et tenter de retrouver une identité perdue ou volée.

Plus tard, Sergueï, l'oncle de Fidelia, relâché par les militaires, revient tel un spectre : « como si de verdad fuera un espectro [...] y por un instante la luz fantasmal nos hizo temblar los ojos y no quisimos reconocerlo »²⁷. Lorsqu'il prend la parole, « era otra voz la que le salió, no la que le habíamos anticipado, la que recordábamos de un año, de dos años atrás »²⁸. Le dédoublement de l'être permet ici de marquer deux étapes du moi essentiel, l'un avant et l'autre après l'arrestation par les militaires, le moi actuel semblant être ailleurs, « en otra parte » : « era como si Sergueï no le hablara a ella, como si simplemente repitiera una y otra vez la misma historia para cada mujer que le hacía la misma pregunta, como si estuviera en otra parte »²⁹.

²⁴ *Ibid.*, p. 71.

²⁵ *Ibid.*, p. 110.

²⁶ *Ibid.*, p. 107.

²⁷ *Ibid.*, p. 116.

²⁸ *Ibid.*, p. 118.

²⁹ *Ibid.*, p. 119.

Cette sensation d'étrangeté permet également de mettre à distance la douleur physique et de supporter la torture : « [...] pensar que el hombro pertenece a otra persona, que todo esto sucede al cuerpo de otra persona, alejándose »³⁰. La dislocation identitaire s'accompagne d'une dislocation corporelle, le personnage devenant étranger à lui-même. Ce dédoublement de l'être, le fait de posséder une autre personne symbolique en soi, inatteignable et protégée de la violence extérieure omniprésente, devient une condition de survie même symbolique : « Puedes estar seguro, Alexis, de que si tienes por lo menos una persona enterrada adentro, bien firme, creciente, que vas a volver » ; « Lo importante es, era, que las personas que hemos llevado adentro encuentren otro hogar, no se apaguen, Alexis, ¿ entiendes ? »³¹. Cet être intérieur rend possible le souvenir, la mémoire mais encore le rêve ou l'espoir d'un autre futur.

Enfin, même le capitaine, qui incarne autorité, violence brutale et inhumanité, rêve l'espace d'un instant d'être un autre, de

[...] volver a su hogar [...] darse media vuelta y sacarse la piel misma que cubría su cuerpo y cambiar estos intestinos por otros y tener un buen día de domingo para la familia, para la familia y algún día salir si era necesario, pero contra divisiones blindadas y aviones y ametralladoras, una guerra de verdad, sin viejas ni muchachos ni jovencitas de por medio³².

Il imagine dans cet extrait une transformation physique et viscérale (« sacarse la piel », « cambiar estos intestinos »), une mutation du corps qui s'accompagnerait d'une transformation de la situation vécue. Ne serait-ce pas une façon de faire appel à une conscience individuelle dans le camp des oppresseurs, et d'espérer un changement venu de l'intérieur ?

Il semblerait que cette sensation d'étrangeté à soi-même vécue physiquement ou métaphoriquement accompagne la perte progressive d'identité des vivants, dont la seule alternative serait le dédoublement de soi, à laquelle peut correspondre l'action du fleuve sur les corps. Les traits physiques identitaires deviennent méconnaissables et l'identité des victimes s'estompe : elles deviennent un autre non identifiable.

³⁰ *Ibid.*, p. 162.

³¹ *Ibid.*, p. 173.

³² *Ibid.*, p. 183.

L'étranger comme espace miroir du semblable

L'espace de référence pour Dorfman est, en 1978, le Chili, pays qu'il a dû quitter pour des raisons politiques. La stratégie d'écriture de *Viudas* utilise le filtre de plusieurs contextes historiques étrangers qui permettent l'introduction dans le roman d'une mise en abyme. En effet, la lecture de la dédicace intitulée « A modo de dedicatoria » nous informe du choix de l'auteur d'écrire sous le pseudonyme d'Eric Lohmann, un danois supposément disparu en 1942 ayant écrit lui-même sous pseudonyme. Cet auteur imaginaire aurait quant à lui choisi comme lieu du récit la Grèce au XX^e siècle :

Para que mi novela no sufriera, entonces, el destino de mi cuerpo, y fuera prohibida también, la situé en Grecia en algún periodo indefinible del siglo XX, y se la atribuí a Eric Lohmann, un danés que supuestamente, la había escrito hace cuarenta años atrás³³.

Ce subterfuge de brouillages successifs et de mise en abyme, dont l'objectif était la circulation du texte au Chili alors que le pays était interdit à Ariel Dorfman en tant que personne, propose une double mise à distance contextuelle, mais en choisissant de traiter le thème de la Disparition par un auteur lui-même enlevé par les nazis en 1942, la référence au contexte chilien semble explicite. En effet, le gouvernement d'Augusto Pinochet, dès le coup d'État du 11 septembre 1973, a recours à cette méthode pour éliminer les opposants politiques³⁴. Ainsi, cette stratégie d'écriture implique une distance personnelle, historique, géographique et stylistique, l'auteur s'efforçant de ne pas user d'un style par trop reconnaissable – sans forcément y parvenir –. Mais malgré ce brouillage spatio-temporel, qui se fonde sur la construction d'une histoire étrangère, l'espace référent n'est autre que le Chili, l'étranger permettant alors, dans un contexte de censure et de dictature, de dire, de dénoncer et de mettre en mots une réalité alors passée sous silence : la distance géographique permet de dire ce qui n'est pas autorisé dans le pays et de contourner la censure. Par un jeu textuel habile, l'auteur réécrit et réadapte au contexte chilien une réalité européenne des années quarante, mettant ainsi en correspondance les histoires du XX^e siècle. Quelques références dans le roman renvoient à l'histoire chilienne des années soixante-dix comme la référence à la Loi d'amnistie, promulguée au Chili en 1978 par le gouvernement militaire : « ¿Sabe lo que

³³ *Ibid.*

³⁴ Pensons notamment aux escadrons de la mort qui ont fait disparaître des opposants aux mois de septembre et octobre 1973.

es esto señora ? Esta es la nueva ley de amnistía. Acaba de promulgarse »³⁵, ou certaines expressions « por el bien de todos » qui renvoient au discours officiel (« por el bien de la patria ») ou encore les corps lancés dans le fleuve qui font référence aux corps lancés dans l'océan Pacifique par les militaires au pouvoir.

Ce brouillage quant à l'écriture même de *Viudas* se manifeste dans l'évocation du contexte historique grec imprécis et peu défini dans le roman. Nous assistons à une évocation floue, qui permet une universalisation nécessaire pour pouvoir, par effet de miroir, lui superposer la réalité chilienne. La plupart des personnages sont désignés par leur fonction (les militaires, le docteur, le prêtre ou le juge), devenant ainsi des archétypes, ou par un simple prénom pour le groupe des femmes. Les noms de famille ont, quant à eux, une consonance grecque ; notons le nom de l'un des hommes disparus, Michael Angelous, qui loin de nous renvoyer à une réalité historique évoque le peintre italien de la Renaissance. Par ailleurs, les descriptions physiques sont également imprécises, et ce procédé se verra accentué par l'impossible description des corps retrouvés : nous assistons au fil du texte à la perte identitaire progressive des personnages. Cette esthétique du flou ne serait-elle pas une esthétique de la Disparition, où, alors que l'identité des corps disparaît dans l'eau, celle des lieux semble s'effacer dans le texte ?

Dans *Viudas*, l'action se déroule dans le village de Longa – tardivement annoncé dans le texte à la page 42 –, et au fil de la narration s'élabore un espace extérieur à ce village, qui constitue à la fois une frontière, une menace et l'espoir d'un ailleurs. Dans cet autre espace, il est question de la Cordillère, « esa escarpada cordillera cercana »³⁶ qui nous renvoie à la géographie chilienne. En outre, lorsque l'on lit « casi como si Alejandra y la abuela estuvieran en otro lugar, en un país extraño donde nevaba en vez de caer el sol a raudales »³⁷, il nous semble que les personnages, transportés dans un espace étranger (« extraño ») grâce à la comparaison, évoluent dans la réalité géographique chilienne.

Dans cet espace extérieur et étranger se trouvent les chefs militaires qui représentent une menace de répression accrue, mais c'est aussi là-bas que l'on espère vivre, fonder une famille, et retrouver les Disparus. Cet étranger prend l'allure de la ville, un Ailleurs rêvé et utopique qui permet d'affronter un présent envahi par les militaires, ainsi que par le rythme des disparitions d'hommes et d'apparitions de corps dans le fleuve. Alexis, le dernier homme

³⁵ Ariel DORFMAN, *Viudas*, op. cit., p. 30.

³⁶ *Ibid.*, p. 42.

³⁷ *Ibid.*, p. 67.

vivant de la famille, espère retrouver son père dans la ville : « En la capital, lo voy a encontrar, abuela. Lo voy a buscar en cada lugar donde me lleven. Le voy a preguntar a cada prisionero »³⁸, et quelques pages après « por eso, él lo iba a encontrar, abuela, en la capital lo voy a »³⁹. Cet espoir de retrouvailles devient obsessionnel, sentiment éprouvé par les familles touchées par la disparition de l'un des leurs.

Les contextes historiques se multiplient et se répondent, créant ainsi un jeu de miroir et de résonances entre les différents pays et les différentes époques ; Ariel Dorfman propose ici une conception de l'histoire où les événements se reproduisent, conception qui permet, en disant un contexte autre, de parler de son propre contexte. Dans le paratexte fictif rédigé par le fils d'E. Lohmann, nous lisons :

Situó su novela en esa realidad lejana –Grecia–, y que padecía una *simétrica tragedia*, para poder comentar mejor lo que ocurría a su alrededor [...].

Es posible que este distanciamiento explique uno de los grandes méritos, a mi juicio de su obra : la *anticipación*. El país que creó no es Grecia, sino un lugar imaginario, *equivalente* de toda la Europa de su época⁴⁰.

Cet extrait du faux paratexte met en avant la finalité de l'auteur véritable, à savoir une mise en regard des espaces et des temporalités, comme l'indiquent les expressions « *simétrica tragedia* » et « *equivalente de* ». L'espace et l'histoire se lisent en correspondance, et parler de l'autre, de sa réalité, ouvre la possibilité de parler de soi et de sa propre réalité.

De l'étrangeté textuelle ou l'esthétique de la fracture

À partir du traitement de l'espace nous avons pu deviner que l'étranger se confond avec le double, l'espace étranger n'étant là que pour dénoncer les événements au Chili. Le thème du double est central dans *Viudas* : deux auteurs, deux paratextes, deux groupes opposés – les militaires et les femmes –, des couples, mais aussi une approche « duelle » du langage subverti par les militaires qui lui confèrent un nouveau sens. Ce thème du double est visible également lors d'une réflexion plus existentielle sur la mort et la disparition structurée autour des concepts d'apparition et de disparition ou encore de corps vivant et de corps mort. En outre, l'écriture confère une place essentielle au dialogue qui s'apparente souvent à une joute

³⁸ *Ibid.*, p. 168.

³⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 15.

entre – la plupart du temps – deux personnages. Enfin, l'un des protagonistes du roman, le fleuve lui-même, s'élabore autour de la notion de « miroir » et de « reflet ».

Mais l'auteur semble également dépasser la division duelle en ayant recours aux procédés d'écart à la norme, voire de dislocation. L'espace étranger par le procédé de mise en abyme s'élabore en fracture, ce qui s'avère également pour l'être qui se trouve, par la sensation d'étrangeté, disloqué. Cette approche semble acquérir une dimension esthétique dans *Viudas* lorsque la fracture et la dislocation atteignent le texte lui-même, son écriture, sa structure, ses mots. L'isotopie de la fracture est présente dans le texte par l'emploi des termes suivants : « salir », « extrañar », « quebrar », « destruir », « pedazo », « despedazado », « dislocar », « fracturado », « dividir », « quebradas », « fracturó »⁴¹. Le texte est comme haché, scindé, morcelé, à l'image de la société chilienne sous la dictature.

Comme nous l'avons dit précédemment, l'énonciation du groupe des femmes, fondée sur la petite fille Fidelia, glisse entre la première personne du pluriel inclusive (« nosotras »), reflet d'une identité collective, et deux personnes du singulier (« Fidelia », « yo »). Fidelia, par sa prise de parole et de position, semble émerger du groupe et, si l'on suit l'approche de Sophia Mc Clennen⁴², se construit d'un point de vue identitaire, l'auteur donnant ainsi la parole à la jeune génération qu'elle représente. Peut-être pourrait-on voir également dans ce traitement une conséquence des multiples fractures subies par les personnages dans le contexte dépeint et dénoncé dans le roman. La voix se perd, l'identité individuelle se fond dans celle du groupe, un groupe qui comprend un ensemble de personnes disloquées et étrangères à elles-mêmes. Cette fracture féminine est suggérée dans l'expression « viuda a medias »⁴³ (« veuve à moitié »), qui fait référence à l'impossible deuil et à la permanence de la souffrance qu'induit le recours à la disparition comme instrument de pouvoir. Le couple est amputé par la disparition de l'homme et la femme demeurée seule, non encore reconnue comme veuve, n'est plus qu'une moitié, un morceau d'être ; elle a perdu son intégrité, elle s'est effilochée, et ne peut recouvrer de statut que si le corps de l'homme – vivant ou mort – réapparaît. Le gouvernement de Pinochet s'est fondé sur cette déstructuration de la société, opérée en ébranlant sa base, à savoir la famille et l'individu, comme le démontre Antonia García Castro dans *La mort lente des Disparus*⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 85, 97, 112, 116, 162, 166, 174, 185 et 186.

⁴² Sophia MCCLENNEN, *Ariel Dorfman, an aesthetics of hope*, Durham, Duke University Press, 2010.

⁴³ Ariel DORFMAN, *Viudas*, op. cit., p. 53.

⁴⁴ Antonia GARCIA CASTRO, *La mort lente des disparus*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 2002.

Cette énonciation est surprenante, inattendue et étrange pour le lecteur, qui peine à identifier la voix narrative et se doit d'être actif pour tisser la signification du récit. Ce procédé de démultiplication des voix énonciatives, ce recours à la focalisation tournante, et notamment à la première personne du singulier abritant d'autres voix, se retrouve dans d'autres textes de Dorfman, comme le recueil de poèmes *Pastel de Choclo*⁴⁵ et *Memorias del desierto*⁴⁶.

Le texte en vient à être lui-même étrange, au sens donné par Alain Rey de « très différent de ce qu'on a l'habitude de voir »⁴⁷, Ariel Dorfman usant de divers procédés pour rompre la linéarité du récit dont nous donnons quelques exemples. Dans le chapitre premier, troisième section, la narration s'élabore en alternance de récit au passé et de récit au futur ; la rencontre entre le capitaine et le prêtre écrite au futur répond au dialogue qui a déjà eu lieu entre le capitaine et son lieutenant. Chacune des deux rencontres peut sembler être une digression dans le récit de l'autre, et à nouveau l'auteur fait appel à un lecteur attentif et actif. Plus tard, le récit de l'Ordonnance sur sa mission militaire – qui consistait à aller rencontrer un propriétaire terrien – se structure en un va et vient entre ce qu'il rapporte à son capitaine, à savoir des données militaires « utiles », et ce qu'il ne raconte pas mais que le lecteur peut lire – les moments avec sa fiancée qui l'avait accompagné dans cette mission. Enfin, la déstructuration culmine à la fin du roman lorsque, au septième chapitre, trois voix se mêlent, celle du capitaine, celle de Sofia et celle d'Alexis, ces deux derniers détenus. Deux dialogues se superposent, et le texte se dé-compose : la mise en page est modifiée, les majuscules et les marqueurs du dialogue disparaissent lorsque nous sommes au sein de l'échange entre Alexis et sa grand-mère, certaines phrases ne se terminent pas, et restent comme en suspens. Citons en guise d'exemples :

por eso, él lo iba a encontrar abuela, en la capital, *lo voy a.*⁴⁸,

no estaban acompañados ni por su propia familia, *mientras que nosotros*⁴⁹.

y por eso cuando ellos se morían, se morían para siempre *mientras que* “ (suivi d'un blanc)⁵⁰

⁴⁵ Ariel DORFMAN, *Pastel de Choclo*, Santiago, Sinfronteras, 1986.

⁴⁶ Ariel DORFMAN, *Memorias del desierto*, Barcelona, National Geographic, 2004.

⁴⁷ Alain REY, *Dictionnaire historique...*, *op. cit.*

⁴⁸ Ariel DORFMAN, *Viudas*, *op. cit.*, p. 171.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 174.

te regala esa sonrisa porque no tiene nada más que darte y esta noche no tendrán ni una migaja de tiempo solos *para poder*⁵¹.

Ces phrases incomplètes, tout en convoquant un lecteur actif capable de les terminer, semblent refléter les silences et les blancs qui accompagnent l'histoire chilienne et surtout sa mise en mots à une période où la population est muselée et où seul le discours officiel a le droit de s'exprimer. Ainsi, au-delà d'un état des lieux « référentiel » du contexte chilien des années soixante-dix, il semblerait qu'Ariel Dorfman mette au jour un état des lieux du langage et d'un rapport aux mots dégradé sous le gouvernement militaire.

Dans *Viudas*, la notion d'étranger s'élabore autour de plusieurs significations. Ariel Dorfman utilise l'espace étranger tant dans la stratégie narrative de l'œuvre que dans son contenu pour une mise à distance contextuelle et langagière qui libère la Parole et la construction narrative. En outre, grâce à une approche universelle d'une histoire qui se répète, *Viudas* s'inscrit dans le domaine d'une fictionnalisation de l'histoire contemporaine et immédiate du Chili, alors impossible dans le pays en raison de la censure et du danger encouru.

L'étranger est également à la fois celui qui vient d'ailleurs et qui n'appartient pas au groupe choral des veuves, et l'Autre qui est en soi, lorsque l'on a souffert de tortures et que l'on a été détruit, ou lorsque l'on puise au fond de soi une voix pour s'élever ou une force pour espérer. Dans *Viudas*, pour ne pas être étranger, pour appartenir au groupe référent des veuves, il est nécessaire d'éprouver et de ressentir la douleur, ainsi que la peur qui les lient. Conférer cette valeur aux émotions et aux sentiments, valeur d'unification et de reconnaissance, semble constituer une approche récurrente dans l'œuvre dorfmanienne.

Cependant, *Viudas* occupe une place singulière dans l'œuvre de Dorfman, qui à partir du coup d'État de 1973 fictionnalise l'histoire chilienne et dénonce de façon directe les actes commis par les militaires. Ici, l'auteur s'efface au profit de son double imaginé, porte un masque narratif et la notion d'étranger ne s'envisage donc pas explicitement en fonction de son vécu personnel. En 1996, Ariel Dorfman fait une réécriture transgénérique de ce roman et crée une pièce de théâtre du même titre où l'esthétique du double continue de se tisser ; l'on voit apparaître alors un personnage de Narrateur, double de l'auteur qui rompt le pacte fictionnel : présent sur scène, il reste étranger à l'histoire représentée.

⁵¹ *Ibid.*, p. 177.