

Ricardo Torre

La construction de l'espace dans l'œuvre de Marcelo Cohen : prélude et fugue

Resumé

Le présent article propose d'effectuer un parcours spatial dans les trois premiers recueils de récits de l'écrivain argentin contemporain Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951). Il sera question de partir du cadre théorique de la géocritique de Bertrand Westphal afin d'explorer la représentation de Buenos Aires et de l'Europe dans plusieurs récits des recueils *Lo que queda*, *Los pájaros también se comen* et *El instrumento más caro de la Tierra*, publiés entre 1972 et 1981.

Mots-clés

littérature argentine du XXe siècle – Marcelo Cohen – géocritique

Resumen

El presente artículo propone un recorrido espacial a través de los tres primeros libros de cuentos del escritor argentino contemporáneo Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951). A partir del marco teórico de la geocrítica de Bertrand Westphal exploraremos la representación de Buenos Aires y de Europa en varios relatos de las obras *Lo que queda*, *Los pájaros también se comen* y *El instrumento más caro de la Tierra*, publicadas entre 1972 et 1981.

Palabras clave

literatura argentina del siglo XX – Marcelo Cohen – geocrítica

Référence électronique : Ricardo Torre, « La construction de l'espace dans l'œuvre de Marcelo Cohen : prélude et fugue », © 2018 *QuADERNA* [en ligne], 4 | 2018, mis en ligne le 23 décembre 2018, URL permanente : <https://quADERNA.org/?p=877>

Tous droits réservés

La construction de l'espace dans l'œuvre de Marcelo Cohen : prélude et fugue

Ricardo Torre

Université Paris-Est Créteil

Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) est un traducteur, un critique et un auteur reconnu dans les lettres argentines. Plus d'une centaine d'ouvrages littéraires traduits en espagnol – fondamentalement de l'anglais, mais aussi du français, du catalan, du portugais et de l'italien – ainsi qu'une œuvre critique et littéraire très importante¹ et deux prix littéraires² témoignent de sa trajectoire. Paradoxalement, son œuvre est très peu connue et étudiée en Europe³, malgré le fait qu'il a vécu pendant vingt ans à Barcelone (1975-1996), qu'il a publié presque la moitié de son œuvre en Espagne et qu'il a été invité en 1993 par la Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire.

S'il est vrai que l'œuvre de Cohen produite au XXI^e siècle est associée au monde futuriste et à l'univers science-fictionnel du Delta Panoramique⁴, il n'en reste pas moins que la construction de l'espace dans ses ouvrages de fiction est passée par plusieurs étapes créatives. Nous postulons que le « prélude » spatial de l'œuvre de Cohen est joué par la ville de Buenos Aires. Ce point d'ancrage initial qu'est la capitale argentine sert de cadre à des récits réalistes et à des histoires dans lesquelles un événement, une ambiance ou un état d'esprit vient troubler le paisible déroulement des circonstances d'un personnage ou d'un groupe de personnages⁵. Mais le prélude est suivi d'une *fugue*: d'un Buenos Aires « référentiel », le lecteur glisse peu à peu dans des espaces inventés. À l'aide du cadre

¹ Il a écrit nombre d'articles dans plusieurs revues et journaux argentins et espagnols, trois ouvrages d'essais et une vingtaine d'ouvrages de fiction (recueils de récits et romans) depuis 1972. Il codirige avec sa femme Graciela Speranza depuis plus d'une dizaine d'années la revue d'arts et de lettres en ligne *Otra Parte* (<http://revistaotraparte.com/>).

² Le « Premio Konex 2004: Novela: Quinquenio 1999 – 2003 » et le « Premio de la Crítica » en 2012 (« Mejor Libro de Creación Literaria » décerné par la « Fundación el Libro » de Buenos Aires) pour son court roman *Balada*, publié en 2011.

³ Nous avons consacré une thèse de doctorat à l'œuvre littéraire de Marcelo Cohen produite entre 1972 et 2011 (Ricardo Torre, *L'œuvre de Marcelo Cohen : entre sociologie fantastique et géographie imaginaire*, Université Paris-Est, 2016, 447 p. ; notre thèse de doctorat a été soutenue à Créteil le 3 décembre 2016 et est inédite). Le présent article constitue une version remaniée de la première section du premier chapitre (intitulé : « La référentialité en question. Avant le Delta Panoramique ») de la deuxième partie de la thèse relative à la géographie imaginaire cohenienne.

⁴ La presque totalité des histoires de ses nouvelles et de ses romans publiés depuis son recueil *Los acuáticos*, de 2001 (Marcelo Cohen, *Los acuáticos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2001), ont lieu dans un archipel imaginaire d'îles d'eau douce, qu'il a baptisé « Delta Panorámico ».

⁵ La première production de Cohen (années 70-80) est redevable de la tradition « fantastique » du Río de la Plata, notamment du fantastique cortazarrien (cf. Bernard Terramorsi, *Le fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, Paris, L'Harmattan, 1994). Il importe de souligner qu'une bibliographie considérable a été consacrée à ce genre littéraire (cf. les travaux sur l'espace dans « La muerte y la brújula » de Borges, tels que l'essai de Marta Manrique-Gómez, « Tratamiento de las variables espacio/tiempo en "La muerte y la brújula". El engañoso orden del universo », in *Letralia* 11/154 [2006], en ligne : <https://letralia.com/154/ensayo01.htm>, consulté le 10 février 2017).

théorique de la géocritique de Bertrand Westphal⁶, nous proposons de vérifier la validité des hypothèses précédemment énoncées sur un corpus constitué des trois premiers recueils de récits de Marcelo Cohen, publiés entre 1972 et 1981 : *Lo que queda*⁷, *Los pájaros también se comen*⁸ et *El instrumento más caro de la Tierra*⁹.

La géocritique permet de penser le lien entre le référent spatial et ses représentations artistiques, notamment littéraires. B. Westphal prône l'hypothèse d'une interaction entre les deux : l'espace extérieur à la représentation et l'espace géographique représenté, par exemple, en littérature. Comme « le lieu fictionnel entretient une relation variable avec le réel » et de là, l'auteur entend parler donc des « oscillations référentielles »¹⁰) et que « la représentation peut présenter un (certain) degré de conformité avec le référent », Westphal « propose que l'on retienne trois types de couplages, qui s'adaptent aux évolutions postmodernes de la spatialité fictionnelle »¹¹ :

- (1) le *consensus homotopique* : il existe dans ce couplage une relation manifeste entre le lieu réel et sa représentation. Comme l'indique Westphal lui-même : « l'homotopie suppose une compossibilité entre l'espace référentiel et sa représentation fictionnelle »¹² ;
- (2) le *brouillage hétérotopique* : le lien entre l'espace géographique réel et l'espace fictionnel se fait précaire, « l'interface entre les instances peut devenir opaque, brouiller le lien avec le référent »¹³ ;
- (3) l'*excursus utopique* : l'espace représenté n'a pas de référent dans la réalité extra-littéraire. Westphal y inclut tous les lieux imaginaires¹⁴.

Dans le présent travail, nous allons surtout nous servir du premier type de couplage.

Étudier comment se construit l'espace dans les premiers textes de fiction de Marcelo Cohen revient à réaliser une première escale à Buenos Aires. Sa géographie imaginaire

⁶ Bertrand Westphal, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

⁷ Marcelo Cohen, *Lo que queda*, Buenos Aires, Ediciones L.H., 1972. Ce recueil comporte huit contes très différents, autant par leurs histoires que par leurs techniques narratives. Du point de vue des axes de sens qui pourraient traverser le recueil, nous avons proposé dans un autre travail que, dans ces contes, la dynamique du récit débouche, en général, sur des actes de violence, la disparition ou la mort des personnages, à partir d'un savoir qui sera dévoilé (cf. Ricardo Torre, « El diálogo entre los textos de *Lo que queda* de Marcelo Cohen », *Le texte et ses liens II*, vol. 1, dir. Milagros Ezquerro et Julien Roger, Université Paris-Sorbonne, *Les Ateliers du Séminaire Américaine Latine*, 2007, en ligne : <https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/22-torre.pdf>, consulté le 10 février 2017).

⁸ Marcelo Cohen, *Los pájaros también se comen*, Buenos Aires, Editorial Boedo, 1975. À la différence du premier recueil, son deuxième ouvrage est très homogène : à forte connotation nationale, tous les récits peuvent être situés à Buenos Aires ou ses environs. Il s'agit de cinq contes réalistes traversés par des axes tels que : l'enfermement ou le souhait de liberté, la tristesse de la vie ; la solitude de l'être humain étant un leitmotiv du livre.

⁹ Marcelo Cohen, *El instrumento más caro de la Tierra*, Barcelone, Editorial Montesinos, 1981. *Éros* et *thanatos* parcourent ce recueil : de la sexualité et du désir de l'autre jusqu'à la présence explicite des disparus de la période de la dictature militaire argentine (1976-1983), les thématiques des histoires se retrouvent dans un contexte argentin aux touches fantastiques.

¹⁰ B. Westphal, *op. cit.*, p. 165.

¹¹ *Ibid.*, p. 169.

¹² *Ibid.*, p. 188.

¹³ *Ibid.*, p. 172.

¹⁴ *Ibid.*, p. 180.

s'inspire de la capitale argentine, au point que la notion géocritique de consensus homotopique pourrait s'appliquer aux premiers récits de l'écrivain argentin. En effet, si cette notion suppose une homotopie, une compatibilité entre l'espace référentiel et sa représentation littéraire, nous sommes bien en présence – au moins pour les recueils coheniens des années 70 – d'un lien tantôt subtil, tantôt manifeste entre Buenos Aires et l'espace représenté.

Dans son premier recueil, *Lo que queda* de 1972, Buenos Aires ne se manifeste métonymiquement qu'à partir de l'inscription de ses rues, de ses quartiers ou de ses endroits stéréotypiques. Excepté une seule mention explicite à la p. 27 du recueil, au fil de la lecture nous trouvons, par exemple, les rues San Martín, Viamonte (p. 18), le croisement « Parral y Neuquén » (p. 19), entre autres ; la « Plaza San Martín » (p. 27), le quartier Devoto (p. 29), « un conventillo de la calle 25 de Mayo » (p. 46), le « Riachuelo » (p. 56 ; il s'agit de l'embouchure du Río Matanza, un affluent du Río de la Plata, au sud de Buenos Aires). Même si un lecteur averti ne devrait pas peiner à identifier la capitale argentine, il n'en reste pas moins que l'effet produit est celui d'une fragmentation urbaine. Cohen met en place un jeu de reconstruction qui requiert un lecteur actif.

Le sixième récit, « El Pescador y su sombra », mérite un commentaire à part, car il présente plusieurs opérations singulières relatives à l'espace. Il s'agit tout d'abord d'une « pseudo-adaptation » – selon le terme que l'auteur lui-même place sous le titre de la nouvelle en tant que paratexte explicatif – d'un récit d'Oscar Wilde, « El pescador y su alma »¹⁵. Miriam Neri Chiani explique que l'adaptation par Cohen consiste initialement à mettre en scène le Pêcheur du récit de Wilde dans une ville¹⁶. D'où la remarque légitime de Teresa Najchaus dans son compte rendu du recueil, qui est une synthèse parfaite de la transformation qu'opère l'auteur argentin : « Cohen [...] transformó la universalidad de Wilde en una historia con entorno ciudadano »¹⁷. Cohen plante le décor urbain, citadin, qui est absent chez Wilde :

El Pescador vivía en una ciudad que tenía calles como tubos largos e iluminados de las que se enamoraban los poetas para cantarles como si fueran mujeres. Tenía además un río que todos los días lanzaba con su aliento un velo de palabras sobre la ciudad. Había gente que se moría de pena y gente que se enfermaba gravemente de risa, había una serie de edificios altos que

¹⁵ « The Fisherman and his Soul » est le troisième conte du recueil *A House of Pomegranates*, Londres, James R. Osgood, McIlvain, 1891. « La Petite Sirène » (ou « La Petite ondine ») est un conte de fées de Hans Christian Andersen de 1837, dans lequel c'est la sirène qui s'éprend d'un jeune homme, un prince. Wilde détourne l'histoire d'Andersen, dans un effet de miroir inversé : dans le récit de Wilde, c'est l'homme (un pêcheur) qui tombe amoureux d'une sirène et qui consultera une sorcière, alors que dans le conte d'Andersen, c'est la petite sirène qui cherchera la sorcière des mers dans le but de séduire son prince.

¹⁶ Miriam Neri Chiani, *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, p. 182. « Pseudo-adaptation » pourrait se comprendre dans un autre sens : étant donné que l'histoire a été profondément modifiée, qu'elle a été recréée en quelque sorte, il ne s'agirait pas vraiment d'une adaptation. La pseudo-adaptation pourrait être interprétée non pas comme une sorte d'adaptation mais comme une adaptation « fausse » dans le sens d'une nouvelle création.

¹⁷ Teresa Najchaus, « *Lo que queda*, de Marcelo Cohen », *Cuadernos de Cultura* 36 (1973), p. 86.

inclinaban sus cuellos para que todos penetrasen por sus bocas, había algunas plazas, había máquinas que cantaban un ruido quejumbroso, lastimero. En la ciudad también había barrios. En uno de esos barrios vivía el Pescador. En el barrio en que vivía el Pescador estaba la casa del Pescador. Era una casa chica porque el Pescador no tenía dinero y tampoco tenía esposa. Pero, eso sí, en el fondo de la casa había un jardín y en el jardín, al costado de las plantas que el Pescador había podido cuidar en sus ratos de descanso, había un mar.¹⁸

L'introduction de la couleur locale est effectuée par deux types de spécifications :

- (1) l'une, spatiale : « Esa noche el Pescador fue al conventillo de la calle 25 de Mayo, que era una calle que no estaba en el barrio donde estaba la casa del Pescador. La calle donde estaba el conventillo parecía cubierta de unas confiterías llamadas piringundines. »¹⁹ ;
- (2) l'autre, musicale : « Iba a tener que bailar un tango con ella [la mujer pelirroja, medio bruja] en uno de esos piringundines. »²⁰.

D'un côté, le stéréotype (Buenos Aires, la ville du tango, les quartiers des « piringundines ») s'allie à l'inscription géographique précise (la rue 25 de Mayo) pour éviter toute ambiguïté et conférer au récit un « tour » réaliste²¹ qui s'intègre au merveilleux d'une histoire où un Pêcheur tombe amoureux d'une sirène. De l'autre, une double gradation dans l'espace se produit : dans le « prologue » ou premier paragraphe et dans la suite de l'histoire, après que le Pêcheur a réussi à se séparer de son ombre afin de s'unir à la sirène. Dans ce prologue se vérifie une structure concentrique, qui avance du contenant au contenu : ville > quartiers > le quartier du Pêcheur > maison > jardin > mer. Dans la suite de l'histoire, la fragmentation spatiale que nous observions dans l'ensemble du recueil devient une scission : l'ombre – qui devient un personnage à part entière – parcourt la ville dans deux ensembles de péripéties, dans deux secteurs opposés, un secteur riche et un secteur pauvre. La synthèse finale s'effectue avec le parcours du Pêcheur et de son ombre, car ils connaîtront alors « du bon et du mauvais », nous dit le texte. L'expérience de la ville est celle d'un parcours à travers les contrastes, des contraires qui finissent par s'annuler, et en somme d'un parcours qui finit de façon tragique : le double « suicide » du Pêcheur et de son ombre.

Malgré le « tour réaliste » évoqué par Chiani, il est important de souligner que Cohen conserve dans son récit le ton de conte populaire merveilleux, avec, par exemple, des personnages anonymes et des éléments invraisemblables (une mer dans un jardin). Replaçant à Buenos Aires une histoire à la tradition littéraire reconnue (Andersen, Wilde), le récit cohenien recèle une tension entre localisation précise et conte merveilleux.

Dans le premier recueil de Cohen, Buenos Aires s'érige comme le centre de l'action, plus ou moins explicite. Dans *Los pájaros también se comen*, le deuxième livre de récits, l'espace n'est pas à reconstituer ni à identifier : dans la plupart des contes la référence est ancrée de manière concrète. Le procédé spatial n'est plus allusif ou indirect. La ville apparaît plusieurs fois dans les récits : Buenos Aires (p. 13, 19, 53), « la Capital Federal, barrio Caballito » (p. 43, 47), et dans le dernier récit « El porvenir es más duro que el granito », le

¹⁸ M. Cohen, *Lo que queda*, p. 41

¹⁹ M. Cohen, *op. cit.*, p. 46.

²⁰ *Ibid.*, p. 47.

²¹ M. Chiani, *op. cit.*, p. 182.

chronotope est repérable à partir des rues et des endroits parcourus par le protagoniste (Río Bamba, Corrientes, Callao, Uruguay, Plaza de Mayo, Devoto, Rodríguez Peña) et d'une indication précise (en plus de tout le contexte et du décor de l'histoire) quant au jour où se passe l'action : le 24 mai 1973²². D'une manière similaire, le titre du conte qui ouvre le recueil, « La Gran Casa de la Calle Andonaegui », porte en lui-même deux marques spatiales explicites : celle de la maison (lieu de l'action) et celle de la référence à Buenos Aires par la localisation géographique de l'une des rues de la Capitale fédérale qui traverse trois quartiers dans le nord-ouest de la ville (Parque Chas, Villa Urquiza et Saavedra). Encore une fois Buenos Aires, mais sous un autre angle, constitue le point de convergence des regards de deux amis, le Blond (« el Rubio ») et Gerardo, les protagonistes du quatrième conte du recueil, et le plus bref de tous, « El mar dulce »²³. Les deux amis rament à bord de deux canots sur un canal qu'ils appellent le Pacú jusqu'au point où il se jette dans le Río de la Plata. Après avoir assisté au « spectacle » constitué par l'immensité du fleuve, c'est la ville qui apparaît, dans la description émerveillée qui rappelle vaguement le « prologue » de « El Pescador y su sombra » de *Lo que queda* :

Y algo más: la ciudad, y [el Rubio] tuvo que apoyar el remo en los bordes de la canoa y reclinarse para mirar mejor, no podía hablar, ahora no era el cansancio sino otra cosa, la ciudad, un bloque deforme de edificios altísimos envueltos en una nube casi negra, ahí dentro vivía él, algo como los castillos encantados de las revistas de terror pero mucho más grande; al fin y al cabo era Buenos Aires. Y ahora la tenía enfrente, la miraba por encima del río más grande del mundo y la ciudad estaba a punto de caerse sobre esa densidad quieta y amenazante y sin embargo no se caía, solamente rugía y crecía y seguía envuelta en un espeso humo oscuro mientras las cabezas de los rascacielos se asomaban y volvían a esconderse como dedos rígidos entre cortinas.²⁴

L'image est conçue avec une grande technique littéraire. Deux longues périodes au rythme entrecoupé, tel le souffle de « el Rubio », qui se concentrent sur un même point : Buenos Aires. Une ville, certes polluée, mais qui induit la comparaison avec des châteaux hantés, qui s'inscrit, d'abord, dans un paradoxe d'*instabilité stable*, d'oscillation et d'alliance entre l'effondrement et la solidité, un paradoxe, pourrait-on dire, de la *corde raide* : la chute imminente et la non-chute (« y la ciudad *estaba a punto de caerse* [...] y *sin embargo no se*

²² « No era una casualidad que [Gerardo, el protagonista] hubiera entrado allí [el bar “La Martona”], al lugar donde menos parecía importarle a la gente que al día siguiente Cámpora asumiera el gobierno y leyera un discurso que valía la pena escuchar por las medidas económicas y las relaciones internacionales y todas esas cosas. » (*Los pájaros...*, p. 67). Héctor José Cámpora (1909-1980) assuma la présidence de l'Argentine le 25 mai 1973, et ce pour 49 jours, jusqu'au 13 juillet, jour où il démissionna afin de permettre la réélection du Général Juan Domingo Perón. La rue Devoto crée un lien avec le quartier de Villa Devoto où, le 25 mai 1973, eut lieu le « Devotazo », une manifestation qui conduit à la libération des prisonniers politiques de la prison de Devoto.

²³ L'intertextualité avec le roman de Roberto J. Payró, *El Mar Dulce. Crónica novelesca* [*romancesca* dans la première édition] *del descubrimiento del Río de la Plata* (Buenos Aires, Gleizer, 1927) est explicite. C'est au chapitre XVII du roman que les navigateurs espagnols, sous le commandement de Juan Díaz de Solís, découvrent en février 1516 « la mer Douce », le fleuve le plus large au monde : le Río de la Plata.

²⁴ M. Cohen, *op. cit.*, p. 53.

caía »), et qui s'inscrit, ensuite, dans une métaphore animale : rugissante, grandissante... Un organisme vivant qui est digne d'être raconté, rapporté, décrit.

La capitale argentine représente dans *Los pájaros también se comen* la stabilité (pour le premier récit, par exemple), le point de convergence des regards (dans « El mar dulce ») et le cadre névralgique des scènes politiques et sociales du pays. En somme, Buenos Aires est le centre d'un échiquier narratif qui n'est pas seulement « réaliste », car Cohen choisit de décrire l'espace avec des échos des discours passés (le roman *El Mar Dulce*, de Payró, par exemple) ; cette « réalité » est donc tissée de discours.

À partir du premier recueil de récits de Cohen publié dans son exil volontaire à Barcelone, *El instrumento más caro de la Tierra* en 1981, la configuration spatiale de son œuvre change, se complexifie et ne repose plus sur un seul point d'ancrage dans l'espace. Par exemple, Buenos Aires – élargie à la province du même nom – présente au moins deux aspects qui ne peuvent pas être négligés. Dans cet article, nous allons brièvement nous occuper du premier, l'aspect réaliste et historique, et nous aborderons dans un travail à venir, la création d'un lieu hypothétique (avec le quartier de « Villa Canedo »).

Le premier aspect auquel nous faisons référence quant à Buenos Aires dans *El instrumento más caro de la Tierra* concerne le lien – d'un consensus homotopique explicite – entre l'espace où se déroulent plusieurs récits et l'Argentine de la période de la dictature militaire commencée en 1976. À ce propos, Chiani souligne la singularité de l'œuvre narrative de Cohen : au lieu de faire des allusions obliques à des situations confirmées telles que la violence et la répression policières, les personnes « disparues » (torturées, tuées par le régime militaire qui a fait disparaître leurs corps), par exemple, notre auteur argentin dépeint ce type de circonstances à l'aide d'un « réalisme accentué »²⁵. En effet, bien que dans le conte « Los pájaros también se comen » (celui qui donne le titre au recueil) seules les rues de Buenos Aires soient citées dans un contexte général qui ne comporte pas de marques temporelles précises, à la manière des récits de *Lo que queda* (rues Corrientes, Libertad, Lavalle [p. 10], entre autres), mais dans une ambiance plutôt paranoïaque²⁶, certains récits relient la géographie argentine à des réalités connectées aux forces militaires et/ou à l'époque de la dictature :

(1) « La madre del soldado », troisième conte du recueil, met en scène des militaires qui transportent le corps d'un soldat mort (accident, suicide ou homicide ?) jusqu'au domicile de ses parents. Le conte s'ouvre sur une marque géographique concrète : la rue Quiroga (« – ¿Esta es Quiroga? –preguntó el teniente Salgado. / –Sí. / –Entonces fíjese a qué altura estamos. » [*El instrumento...*, p. 42]). Cette fois, il ne s'agit pas d'une artère de la capitale (la rue Brigadier General Juan Facundo Quiroga se situe dans le quartier « chic » de Recoleta), mais d'une rue d'un des arrondissements ou *partidos* de la province de Buenos Aires. La description du quartier (« [...] las mujeres que volvían de las compras. Pocas, en realidad. Un barrio tranquilo o inerte. » [p. 43], « [...] el pavimento se había acabado y ahora el jeep daba tumbos y cabezazos entre los pozos de una calle de tierra. » [p. 44]) ainsi que les pensées du lieutenant Salgado mettent le lecteur sur la bonne piste :

²⁵ M. Chiani, *op. cit.*, p. 245, « un acusado realismo » dans l'original ; notre traduction.

²⁶ *Ibid.*, p. 245, 246.

[Los suboficiales] Servían para llegar a ciertos lugares sin error considerable. Para llevar un muerto a casa de sus padres en un barrio de casas bajas, humosas, somnolientas. La calle Quiroga. ¿Qué sería? ¿Villa Ballester? ¿San Andrés? ¿San Martín?²⁷

Si nous ne nous fions qu'au nom de la voie, la rue Quiroga n'est pas loin, elle appartiendrait à une autre localité de l'arrondissement ou *partido* General San Martín dans la province de Buenos Aires, au nord-ouest de la capitale, appelée José León Suárez (Villa Ballester, San Andrés et San Martín étant trois des huit localités du *partido* disposées du nord au sud vers le sud-est de José León Suárez, qui, à son tour, se place à l'extrême nord-ouest de l'arrondissement). Nous allons voir, pourtant, que cette identification « géographique » n'exclut pas une ambiguïté²⁸ posée par le texte (concernant précisément la mère du soldat et la fin un peu désopilante et empreinte d'humour noir) sur le quartier, qui pourrait être également un espace inventé. Cette identification n'exclut pas non plus le jeu avec l'imaginaire, parce que le nom de la rue (Quiroga) évoque aussi bien la vie et l'œuvre de l'écrivain uruguayen Horacio Quiroga²⁹ que l'aspect sauvage et la fin violente du *caudillo* fédéral argentin Facundo Quiroga, assassiné en 1835. Pour conclure, l'explicitation de la localité permet de même de tisser un réseau de relations historiques, politiques et littéraires. Nous nous référons à l'épisode qui est à l'origine d'*Operación Masacre* (1957), célèbre roman de Rodolfo Walsh : en 1956, lors du soulèvement du général Juan José Valle, un groupe de personnes a été fusillé à José León Suárez. Il ne serait pas illogique d'indiquer que Cohen fait allusion au roman de Walsh.

(2) « De noche, al lado del agua », le septième conte du recueil, révèle comment un sergent et un caporal se débarrassent des corps de disparus dans un cours d'eau de la ville de Buenos Aires. Les références à la ville et à ses alentours sont concrètes : l'autoroute Dellepiane (p. 94, 95), les avenues General Paz (p. 95) et Escalada (p. 96) et les allusions à l'eau, vraisemblablement de la rivière Matanza-Riachuelo.

(3) « Nadar sabe mi llama la agua fría³⁰ », le dernier conte du volume, propose une vision extérieure négative de Buenos Aires et de l'Argentine. Extérieure, car la scène centrale du récit (un entretien d'embauche d'un ancien professeur d'histoire argentin, Gabriel Salomón, dans une compagnie d'assurances espagnole dont Ignacio Ferrater est le chef du personnel) se passe à Barcelone ; négative, car il s'agit de dépeindre la situation de l'Argentine sous la dictature militaire :

²⁷ M. Cohen, *op. cit.*, p. 44.

²⁸ Cette ambiguïté peut prendre la forme d'une dualité au niveau de deux personnages de rang inférieur, les deux soldats qui accompagnent le lieutenant et le sergent. Tandis que l'un se nomme « Agrelo », nom d'une rue de la Capitale fédérale qui traverse les quartiers d'Almagro, Balvanera et Once, l'autre soldat est entouré d'un voile mystérieux, car il est « an-onyme », le narrateur ne citant jamais son nom.

²⁹ Plusieurs membres de sa famille se sont suicidés ou sont morts accidentellement. Dans un accident tragique, alors qu'il manipulait un pistolet, il a tué son meilleur ami Federico Ferrando. Il s'est suicidé lui-même. Rappelons que dans le conte de Cohen, la mort du soldat reste un mystère : on ne saura pas s'il a été tué (comme le pense sa mère), s'il s'est suicidé ou s'il s'agit d'un accident lors de la manipulation de son arme. Quant aux nouvelles et aux contes d'Horacio Quiroga (dont ses *Cuentos de amor, de locura y de muerte* de 1917), ils comportent l'obsession de la mort.

³⁰ Vers du célèbre sonnet « Amor constante más allá de la muerte » de Francisco de Quevedo.

[F = Ignacio Ferrater] –Tengo entendido que ahora mismo las cosas no marchan muy bien en su país.

[GS = Gabriel Salomón] –No, no andan demasiado bien.³¹

[F] –Su país no está muy bien.

[GS] –Mi país está como la mierda. ¿Usted no lee los diarios?³²

[GS] –[...] el país tan lleno de sangre.

[...]

[F] –[...] Pero es que me ha asustado eso de la sangre. Yo sabía que las cosas no marchaban muy bien...

[GS] –Un beso en una esquina era el mundo detenido. En ese huequito abierto en el tiempo secuestraban a un hombre y lo mataban, para que se dé una idea. [...]³³

[GS] –[...] nos atrincherábamos para ver un país reducido a escombros [...].³⁴

[GS] –Mientras tanto el país hedía. Cada noche podía ser fatídica porque, por si no se lo contaron, moría mucha gente por equivocación.³⁵

Buenos Aires et l'Argentine sont les endroits du départ des personnages (Gabriel et sa compagne) et elles sont les chronotopes, les motifs de la répression intense, des bombes, des assassinats, en opposition avec la vie en Espagne.

Les trois récits précédents relient l'espace-temps d'un Buenos Aires sinon en proie à la dictature militaire argentine des années 70 au moins en connexion indéniable avec les militaires et la mort.

Nous pouvons nous arrêter brièvement sur un autre espace qui fait l'objet d'un consensus homotopique dans *Los pájaros también se comen* et dans *El instrumento más caro de la Tierra*. Il s'agit de l'Europe. Dans le premier recueil, c'est le lieu du départ de Saúl Goldstein (Juif d'Ukraine) ; dans le second, c'est le lieu d'arrivée de Gabriel Salomón (Juif d'Argentine). L'Europe pourrait fonctionner, si on met en parallèle les deux récits, comme le miroir inversé de Buenos Aires ou de l'Argentine : dans le premier cas, c'est l'espace de l'origine, malheureusement à fuir à cause des origines ethniques (« Saúl Goldstein, mi abuelo, empezó escapándose de Ucrania. [...] se escapó por judío. »³⁶), l'Argentine, et plus précisément Buenos Aires, étant le lieu d'une nouvelle vie, d'un recommencement ; dans le

³¹ M. Cohen, *op. cit.*, p. 123.

³² *Ibid.*, p. 126.

³³ *Ibid.*, p. 132.

³⁴ *Ibid.*, p. 133.

³⁵ *Ibid.*, p. 136. Alors que Ferrater reconnaît les groupes de paramilitaires (« Esos grupos de parapoliciales. », p. 134), Gabriel évoque un climat de guerre (explosion de bombes et de grenades, p. 136, 139), de défaite (« estudié las miradas de los porteños hasta convencerme de que estábamos viviendo una derrota verdadera », p. 135), de mort (le frère de sa compagne avait été tué, p. 134) et de violence.

³⁶ M. Cohen, *Los pájaros...*, p. 13. Cf. la phrase du narrateur, mais qui ne peut reprendre que « l'expérience vitale » de Saúl : « Yo vi esas risas en los pogroms y tuve miedo. » (p. 12). Le discours indirect libre (incorporation d'une phrase à la 1^{re} personne du singulier sans aucune marque typographique – ni guillemets, ni italique) crée un effet de surprise chez le lecteur, par l'enchevêtrement des voix narratives.

second cas, l'Europe – et plus particulièrement l'Espagne – est l'espace de l'exil, d'une vie possible après l'instauration de la dictature militaire et de ses conséquences néfastes. Mais il est nécessaire d'ajouter que la situation pour les immigrants latino-américains n'est pas facile dans une Espagne qui rejette ou sous-emploie ces chômeurs venus d'autres pays. L'Europe, vue par le prisme d'une Espagne en crise, n'est pas à proprement parler une terre d'accueil, mais plutôt une terre de survie³⁷.

Dans les premiers recueils de récits de Marcelo Cohen, Buenos Aires prend une place de choix, dans une identification relativement réaliste de la ville. Buenos Aires est au centre des préoccupations spatiales de Cohen, situation expliquée par une idéologie locale. D'un côté, l'idéologie politique du Parti communiste argentin, de l'autre, selon Cohen, se trouve la seconde idéologie :

La otra vertiente es lo que yo llamaría la ideología porteñista, que es parte de una enfermedad social: la mitificación del alma y de la cotidianidad porteña, la exaltación de cierto panteón que obra como horizonte de referencia y esconde aquellos defectos, aquellas lacras que existieron siempre en esta ciudad.³⁸

L'Europe apparaît, pour sa part, dans les récits de Cohen, à partir de 1975. Terre des origines, elle devient la terre de l'exil des immigrants argentins des années 70-80.

Dans cette étude, nous avons constaté que Buenos Aires représente le « prélude » spatial de l'œuvre cohenienne. Pour l'étape préliminaire de la création littéraire de Marcelo Cohen, le motif géocritique dominant est le consensus homotopique, car l'auteur détermine que la capitale argentine est la scène centrale des fictions de la plupart de ses récits des années 70 et du début des années 80. Cependant, le cadre de consensus homotopique (pour Buenos Aires et l'Europe) n'est en aucun cas complet si ne sont abordées les modifications qu'opère Cohen dès *El instrumento más caro de la Tierra*. Au *prélude* succède une *fugue* : la référence spatiale se brouille peu à peu et la géographie cohenienne se détache de plus en plus de la réalité. Buenos Aires intégrera un quartier imaginaire, Villa Canedo, et l'Europe pourra être reliée aux univers dystopiques de ses fictions des années 80-90. Le prélude et la fugue deviennent ainsi *une ouverture* vers de nouvelles explorations de l'univers imaginaire de Marcelo Cohen.

Bibliographie

CHIANI, Miriam Neri, *Cuando el narrador escucha. Sobre la presencia de la música en los textos críticos y narrativos de Marcelo Cohen (1973-2008)*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2012, 535 p., thèse de

³⁷ Cela fait deux mois que Gabriel Salomón est à la recherche d'un emploi, il ne peut pas exercer en tant qu'enseignant d'histoire à cause d'un problème d'équivalence de diplômes, il délire à cause de la faim et de la douleur selon l'interprétation de Chiani (*op. cit.*, p. 245) et il raconte également toutes les péripéties bureaucratiques malheureuses des immigrants dans une Espagne en crise, ainsi que le recours ultime de la survie de sa compagne et de lui-même : vendre leur sang (*El instrumento...*, p. 122, 126, 147, 154-156-162, 166), ce qui correspond à un écho amer de : « el país tan lleno de sangre » (p. 132), qui fait référence à l'Argentine sous la dictature militaire.

³⁸ Cohen cité dans Guillermo Saavedra, *La curiosidad impertinente: entrevistas con narradores argentinos*, Rosario (Argentine), Beatriz Viterbo, 1993, p. 80.

doctorat, disponible sur
<<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.764/te.764.pdf>>, consultée le 10
février 2017.

COHEN, Marcelo, *El instrumento más caro de la Tierra*, Barcelone, Editorial Montesinos, 1981.

—, *Lo que queda*, Buenos Aires, Ediciones L.H., 1972.

—, *Los pájaros también se comen*, Buenos Aires, Editorial Boedo, 1975.

NAJCHAUS, Teresa, « *Lo que queda*, de Marcelo Cohen », *Cuadernos de Cultura* 36 (1973), p. 86-87.

PAYRÓ, Roberto J., *El Mar Dulce. Crónica novelesca del descubrimiento del Río de la Plata*, Buenos Aires, Losada, 1965 [1927].

SAAVEDRA, Guillermo, *La curiosidad impertinente: entrevistas con narradores argentinos*, Rosario (Argentine), Beatriz Viterbo, 1993.

TORRE, Ricardo, « El diálogo entre los textos de *Lo que queda* de Marcelo Cohen », *Le texte et ses liens II* 1, *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, dir. Milagros Ezquerro et Julien Roger, Université Paris-Sorbonne, 2007, disponible sur
<<https://lesateliersdusal.files.wordpress.com/2015/12/22-torre.pdf>>, consulté le 10
février 2017.

—, *L'œuvre de Marcelo Cohen : entre sociologie fantastique et géographie imaginaire*, Université Paris-Est, 2016, 447 p., thèse de doctorat inédite.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.