

Tres golpes de timbal, la réponse de Daniel Moyano au pouvoir dictatorial argentin du XX^e siècle¹

Tres golpes de timbal, Daniel Moyano's Response to the Argentinean Dictatorial Power in the Twentieth Century

Thierry Nouaille
Université de la Polynésie Française

Résumé

L'objectif de cet article a été de montrer que le roman de Daniel Moyano, intitulé *Tres golpes de timbal*, est une réponse au pouvoir dictatorial argentin du XX^e siècle. Les sources bibliographiques sélectionnées ont étayé ce travail car certaines sont le témoignage d'acteurs-témoins de la dictature ou encore d'expatriés. Parallèlement, se greffent les analyses pertinentes de journalistes, universitaires et écrivains contemporains internationaux.

Mots-clés: Argentine, Dictature, Expatriation, Roman, Moyano.

Abstract

The propose of this article was to show that Daniel Moyano's novel entitled *Tres golpes de timbal* is a response to the Argentinian dictatorial power in the twentieth century. This piece is backed up by a selection of bibliographical sources, because some of them are the testimony of eyewitnesses to the dictatorship or even expatriates. At the same time, the relevant analyses of international contemporary journalists, university lecturers and writers come along on top.

Keywords: Argentine, Dictatorship, Expatriation, Novel, Moyano.

¹ Le titre peut être traduit par *Trois coups de timbale*. La traduction en français des citations de langue espagnole a été effectuée par l'auteur de ce travail, avec le souci de conserver la version originale mise entre guillemets en pied de page. Quand cette version originale se rapporte au roman de Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal*, elle est directement suivie du numéro de la page.

*La mécanique du monde a pour but la joie.
Eux ne pourront jamais modifier cette mécanique-là,
ni avec les mains ni avec la pensée.*

(Daniel Moyano)

Daniel Moyano est un romancier et nouvelliste né à Buenos Aires le 6 octobre 1930 et décédé à Londres en 1992. Son dernier roman² intitulé *Trois coups de timbale* a été achevé en 1987³. Cette œuvre, dont le rythme musical est une dominante notoire⁴, se distingue par une langue rigoureuse, précise, empreinte à la fois de réalisme et de poésie, comme le souligne dans son article Jean-Claude Villegas⁵. La reconstruction d'un passé perdu, la survivance de la mémoire collective, la recherche d'une identité, l'exil, constituent les pôles essentiels pour une réflexion sur la place de l'homme dans le monde: ces axes fondamentaux du roman répondent également à la politique argentine du XX^e siècle.

Le titre est évocateur car, d'une manière générale, le substantif *toques* (*petits coups*) aurait été plus approprié, vu la tonalité musicale⁶ du roman. Toutefois, l'auteur a privilégié le nom commun *golpes*, terme plutôt associé à l'idée de violence, de

² Parmi les publications de Daniel Moyano, signalons les recueils de nouvelles et les romans suivants: *Artistes de variétés* (*Artistas de variedades*, 1960), *Le ver de terre* (*La lombriz*, 1964), *Une lumière très lointaine* (*Una luz muy lejana*, 1966), *Le trille du diable* (*El trino del diablo*, 1974), *L'étui du crocodile* (*El estuche del cocodrilo*, 1974), *Le vol du tigre* (*El vuelo del tigre*, 1981), *Livre de navires et bourrasques* (*Libro de navíos y borrascas*, 1983).

³ Pour l'accomplissement de ce travail, je me suis appuyé sur l'édition ayant les références suivantes: Daniel Moyano, *Tres golpes de timbal* (Madrid: Alfaguara Hispánica, 1989).

⁴ La musicalité du roman est étudiée dans l'article suivant: Béatrice Ménard, "Musique et secret des origines dans *Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano", *Sigila, Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret* 11 (2003): 83-97.

⁵ Jean-Claude Villegas, "Pour une définition du conte: entretiens avec quatre écrivains argentins contemporains", *Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latinoaméricain* (Paris: Editorial Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987), 113-26.

⁶ En effet, le verbe *tocar* (*jouer*) est souvent utilisé en relation avec un instrument de musique (Real Academia española, *Diccionario de la lengua española*, (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1970), 1265; *Diccionario de uso del español actual*, Prólogo de Gabriel García Márquez, (Madrid: Ediciones SM, 2001), 1760; *Diccionario de la lengua española usual*, (Barcelona: Editorial Planeta, 1989), 1230.

rupture ou de changement, comme l'indiquent les expressions suivantes: *asestar un golpe* (donner un coup) et *golpe de Estado* (coup d'Etat).

Au début du XX^e siècle, le père de Daniel Moyano quitte la province et s'installe à Buenos Aires pour trouver du travail. Dans une lettre, Daniel Moyano qualifie son père de *cabecita negra*⁷ (tête noire), appellation évocatrice puisqu'elle est utilisée au début des années 30 par la bourgeoisie de la capitale pour désigner péjorativement la classe ouvrière provinciale. Le terme est associé à de nombreuses caractéristiques physiques des migrants en Argentine, et en particulier aux cheveux, généralement très foncés, des Indiens, des Africains et des Européens du sud. L'adaptation du père de l'auteur était quasiment réussie avant que la crise économique mondiale de 1929 n'influe dramatiquement sur le pays.

En effet, le 6 septembre 1930, le général José Felix Uriburu renverse le président élu Hipólito Yrigoyen et s'installe au pouvoir en établissant une dictature militaire; il dissout le Congrès et déclare l'état de siège. Il implante un gouvernement élitiste autoritaire et met en place un régime politique corporatiste dans lequel les partis politiques sont évincés au profit de représentants censés avoir un dialogue plus fluide avec le gouvernement. Les démocraties libérales sont méprisées et une réforme profonde au niveau de l'interventionnisme de l'Etat est préconisée. On assiste à l'emprisonnement d'hommes politiques, à la censure des journaux, à des interventions dans les universités et à la persécution des différentes tendances anarchistes.

C'est dans ce contexte que le père de l'auteur perd son travail tandis que son épouse donne naissance à Daniel Moyano. Pour montrer l'importance et l'impact de ces tensions politiques et économiques, l'auteur écrit: "j'entendais déjà le bruit des sabres"⁸ alors qu'il se trouvait encore dans le ventre de sa mère, qualifiant le général José Felix Uriburu de *militarote nazi*⁹ (soudard nazi).

⁷ Daniel Moyano, "Lettre à Claude Cymerman", en *L'exil et le roman hispano-américain actuel*, eds. Claude Fell, (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1990), 193.

⁸ "ya oía el ruido de los sables", en Miguel Munárriz, *Encuentros hispanoamericanos, realidad y ficción* (Oviedo: Editorial Fundación de Cultura, 1992), 67.

⁹ Moyano, "Lettre à Claude", 192.

L'enfant subit ensuite un bouleversement familial avec la perte de sa mère et poursuit son éducation auprès de ses grands-parents.

A l'âge de dix-sept ans, l'adolescent part à Córdoba pour étudier la musique et l'art dont les bases lui ont été préalablement enseignées par son grand-père. Le gouvernement autoritaire de Juan Domingo Perón met alors en œuvre un programme de réformes sociales et économiques visant à rendre l'Argentine économiquement indépendante, en particulier des Etats-Unis (1946-1955). L'opposition de la bourgeoisie, de l'Eglise et de l'armée fragilise cette entreprise. En septembre 1955, Daniel Moyano assiste à un nouveau coup d'Etat militaire orchestré par Pedro Eugenio Aramburu visant à renverser Juan Domingo Perón, lequel émigre en Espagne jusqu'en 1973 sous la protection du général Franco. Le nouveau président argentin assume ses fonctions dès le 13 novembre 1955 et les partisans de Perón sont persécutés, emprisonnés ou assassinés.

En 1959-1960, Daniel Moyano fuit Córdoba pour des raisons politiques, mais aussi parce que la croissance rapide de la ville ne lui a pas permis de trouver sa place. Ces événements le conduisent alors à La Rioja, la région de ses ancêtres paternels qu'il définit comme étant sa *patria*¹⁰.

De 1966 à 1973, Daniel Moyano assiste à la prise de pouvoir du général putschiste argentin Juan Carlos Onganía, lequel revient sur tous les acquis de la réforme universitaire de 1918 avec une extrême violence, provoquant l'exil de plus de trois cents professeurs universitaires. Le dictateur met en place un ordre moral catholique très rigoureux interdisant tout mouvement d'avant-garde culturel, ce qui engendre la radicalisation des classes moyennes très présentes à l'université.

Les difficultés politiques et économiques du pays s'accroissent et Juan Domingo Perón revient au pouvoir en 1973. Sa mort prématurée en juillet 1974 engendre une vague de violence sans précédent; l'Alliance Anticommuniste Argentine, née de la fusion des secteurs radicalisés de la droite péroniste syndicale et de la droite non-péroniste, est à l'origine de deux cent vingt attentats, soixante assassinats, quarante blessés graves lors

¹⁰ Moyano, "Lettre à Claude", 192.

de tentatives de meurtres et vingt enlèvements¹¹. Isabel Perón, seconde femme du défunt, lui succède alors mais ne peut faire face au chaos général et finit par être renversée par le coup d'Etat de 1976 dirigé par le général Jorge Rafael Videla.

Les militaires argentins répriment l'opposition de gauche et s'attaquent aux opposants politiques, syndicalistes, ecclésiastiques ainsi qu'à leur famille, leurs enfants, leurs amis, leurs voisins. La Junte justifie ses actes au nom d'un anti-communisme virulent, lié à un national-catholicisme prétendant défendre la grandeur de la civilisation catholique occidentale contre les "rouges" et les "juifs". La dictature engendre la disparition de trente mille personnes, la création de cinq cents centres clandestins de détention et de torture, et cinq cent mille personnes sont contraintes à l'exil¹². Lors de cette répression, Daniel Moyano est emprisonné car il est considéré comme un catholique progressiste engagé auprès des déshérités. Son départ est la condition nécessaire à sa libération, obtenue par des pressions internationales sans lesquelles il n'est pas exclu de penser que Daniel Moyano aurait perdu la vie: comme le souligne José García-Romeu au vu des statistiques livrées par la Commission Nationale Sur la Disparition de Personnes, "quatre-vingt pour cent des victimes de toute la décennie tombent entre 1976 et 1977"¹³.

De nouveau libre, Daniel Moyano s'installe en Espagne où il obtient la nationalité espagnole en 1981. C'est là que l'auteur écrit certains de ses romans dont le dernier publié de son vivant, *Trois coups de timbale*, est l'objet de notre étude. A l'âge de soixante ans, il reçoit le prix Boris Vian pour ce roman, et travaille comme

¹¹ Ignacio González Janzen, *La triple A* (Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1986), 127.

¹² La vie journalière des Argentins se trouve transformée, car des milliers d'entre eux subissent la prison, d'autres se savent étroitement surveillés, certains sont privés de leurs emplois, sans oublier l'encouragement à la délation et la présence constante de l'armée ou de policiers en civil dans la rue. C'est précisément dans la traduction de cette atmosphère que Moyano excelle, parvenant à percevoir "la mise en place d'un pouvoir capable de pousser la cruauté jusqu'aux limites de l'irrationnel et d'introduire l'absurde en plein cœur de la vie quotidienne", en Sara Bonnardel, *La répression et l'exil dans les romans de Daniel Moyano*, (Talence-Université de Bordeaux III: Editorial G.I.R.D.A.L. 1990), 13.

¹³ José García-Romeu, *Dictature et littérature en Argentine (1976-1983)* (Paris: L'Harmattan, 2005), 54.

critique au journal madrilène *El Mundo* avant de s'éteindre le 1er juillet 1992.

Si, en 1976, s'instaure en Argentine une situation sans précédent, les dictatures militaires que l'écrivain a subies ont façonné sa réflexion sur l'homme et le pouvoir. Sa littérature poétique se démarque ainsi du réalisme critique d'autres auteurs de sa génération dont les récits, comme l'indique Sara Bonnardel, "ont réussi à transmettre [...] le sentiment de malaise, l'angoisse grandissante d'une société qui plonge peu à peu dans la violence"¹⁴.

Parallèlement, le roman présente un hymne à la vie, une osmose entre les êtres, et un message d'espoir avant tout. L'œuvre, dans laquelle l'observation et le rapprochement avec la nature tentent de répondre à l'inexplicable comportement de l'homme, constitue donc aussi une critique de la dictature latino-américaine. L'écrivain se positionne clairement à ce sujet en affirmant: "Dans *Trois coups de timbale*, mon roman encore inédit, je cherche les racines, la vérité fondamentale, les fondations, de l'Amérique latine dans sa terrible histoire de violences"¹⁵.

Dans le roman de Daniel Moyano, les dénominations des sept personnages centraux et des deux villes ont une forte signification métaphorique. Il convient d'en dresser au préalable les caractéristiques principales et de justifier les traductions françaises proposées dans le présent travail.

Le premier personnage est *Eme Calderón*, survivant d'une ville détruite et en quête de ses racines. Il a comme prénom la lettre "M", technique utilisée par l'écrivain dans son roman à la façon d'une grille codée que nous devons déchiffrer. Outre *Eme*, on rencontre *Emebe* "MB" (la fiancée), "I" (le muletier), "U" (le chien), Jotaceta "JZ" et Eñe "Ñ" (membres de la famille). Le terme *Calderón*, qu'il est tentant d'associer à un nom de famille au demeurant assez classique en Espagne et en Amérique latine, prend une autre dimension quand on analyse ses diverses significations. En tant que nom commun masculin, ce mot peut

¹⁴ Bonnardel, *La répression et l'exil*, 13.

¹⁵ "En *Tres golpes de timbal*, la novela aún inédita, busco la raíz, la verdad primera, el fundamento, en América Latina y su terrible historia de violencias", en Moyano, "Lettre à Claude", 193.

signifier un pied de mouche en imprimerie ou encore un point d'orgue en musique. En dépit du fait que le travail d'écriture a une importance particulière dans le roman, ici, c'est la référence à la musique qui est intéressante. En effet, ce signe musical placé au-dessus d'une note ou d'un silence pour en augmenter la durée à volonté, est non seulement en parfaite adéquation avec le personnage qui est un chanteur à la recherche des strophes manquantes d'une chanson (aspect que nous aurons l'occasion de développer plus loin), mais aussi un signe précurseur de la construction même du roman avec ses variations. Après avoir pris en compte l'ensemble de ces connotations et le fait que le "M" initiale du prénom doit être maintenu, j'ai traduit *Eme Calderón* par: Musichant.

Le deuxième personnage, *Fábulo Vega*, porte un nom qui renvoie au verbe *fabular* (*fabuler*) – on aurait ôté la mémoire au narrateur pour qu'il n'ait aucune connaissance de son passé afin de restituer par écrit l'histoire des survivants de la ville de *Lumbreras* –. Le personnage associe ainsi la réalité à la fiction: pour Daniel Moyano, ces deux caractéristiques ont strictement la même importance. Le terme *Vega* fait référence à une vallée généralement traversée par un cours d'eau, élément qui renvoie à une terre riche pour la culture. J'ai donc choisi de traduire *Fábulo Vega* par: Fabulateur Fertile.

Le troisième personnage est *Sietemesino*, chef militaire cruel dont l'appellation (sept mois) renvoie à un être chétif, malingre, né avant terme. Cette idée peut être rendue par le mot français: Demi-Portion.

Le quatrième personnage est un vieillard fragile appelé *Ondulatorio*, terme adjectivé qui renvoie à la forme d'une onde. Dans notre contexte, c'est évocateur car cet acteur doit éviter que les tortionnaires ne lui arrachent ses secrets par la torture. Ce jeu stratégique de l'évitement, lié à l'âge avancé du protagoniste, m'a orienté vers la traduction suivante: Papi-l'Esquive.

Le cinquième personnage appelé *Azul* est à la fois l'ami et le bras droit de Musichant dans la quête de ses origines et la traduction appropriée est: Azur.

Le sixième personnage est un musicien appelé *Tuy* qui constitue un parfait binôme avec Azur. Ce surnom a une connotation intéressante car il qualifie la population de la province de *Pontevedra*. Or, si *Pontevedra* est une ville espagnole de

Galice, c'est aussi une ville argentine située dans la province de Merlo, à l'ouest de Buenos Aires. A travers cette appellation, l'auteur fait un double clin d'oeil, l'un à sa patrie adoptive, l'Espagne, l'autre à ses terres natales d'Argentine qu'il a dû quitter de manière forcée. Ce toponyme, intransformable, n'est donc pas traduisible et j'ai conservé l'appellation espagnole.

Le dernier personnage, une femme, se nomme *Céfira*, terme féminisé du Zéphyr qui est un vent doux et agréable. J'ai privilégié l'étymologie française tout comme la connotation de la volupté féminine, et la fricative alvéolaire sonore "Z" très représentative du bruit du vent. La traduction choisie est: Zéphyra.

La richesse métaphorique des villes du roman est également perceptible à travers les termes *Lumbreras* et *Minas Altas*, que j'ai respectivement choisis de traduire par : Lumières et Mines Hautes. Dans le roman de Daniel Moyano, Lumières est la ville détruite par le chef militaire Demi-Portion et ses hommes, et elle symbolise l'enfer de l'oppression qui sévit en bas, dans les plaines de la violence. Le nom de *Lumbreras* choisi par Daniel Moyano renvoie à trois idées essentielles: la lumière, la vie et l'espoir. La notion d'éclat tient également toute sa place dans le contexte du roman. Par ailleurs, le nom de *Minas Altas* renvoie à une notion à la fois géographique et morale. En effet, cette ville, qui sert de refuge momentané aux survivants de Lumières, est située à plus de cinq mille mètres dans la cordillère des Andes où se trouvent d'anciennes mines et grottes. Parallèlement, l'appellation renvoie à la dignité de ces personnes qui ont survécu à la tuerie de Lumières, et qui continuent à vivre dans la rudesse de l'altitude montagneuse en gardant la tête haute.

Dans ce travail, je m'attacherai à montrer, dans quelle mesure le dernier roman de Daniel Moyano est un décodage du système politique argentin auquel l'auteur apporte sa propre réponse. Pour cela, je traiterai donc dans une première partie la nécessité de détruire pour effacer la mémoire collective, puis j'aborderai, dans une deuxième partie, le thème de la torture pour poursuivre enfin mon investigation sur les notions de justice et d'amour.

La ville de Lumières

Lumières a été rasée à une époque non précisée, mais les hommes et les femmes qui ont pu échapper au massacre “ont toujours cru qu'ils appartenaient aux vergers d'en bas et qu'ils y retourneraient quand leurs vies ne seraient plus menacées”¹⁶. Musichant, le personnage principal du roman et l'un des exilés de Lumières, qui n'était pas né au moment des événements et qui a perdu son père et son petit frère lors de la tuerie, décide de revenir sur les vestiges de la ville à la recherche d'indices sur ses origines.

Il arrive avec ses amis musiciens de Mines Hautes, dans un village situé sur les hauteurs de la cordillère des Andes et momentanément à l'abri de l'oppression. Dans leur progression, ils traversent plusieurs bourgades dont les habitants sont encore terrifiés par ces souvenirs douloureux. Au cours de leur périple, dans un petit village fantôme, la vingtaine d'habitants se réunit dans une maisonnette pour les recevoir: “immobiles et muets, leurs propres ancêtres revenaient dans une couleur sépia”¹⁷. L'évocation renvoie aux séquelles de la dictature et à ses conséquences sur la nature humaine: ne rien voir, ne rien entendre, ne rien dire, et s'enfermer dans un mutisme imposé. A la recherche d'indices sur la destruction de Lumières, Musichant se heurte au mur du silence, à l'emprisonnement de ces faits passés si douloureux:

“Tous gardaient en eux le mot Lumières. Mais le niaient d'un mouvement de tête quand le chanteur leur demanda de le prononcer. Un refus né de la peur, si difficile à dissimuler. Avoir un lien avec Lumières par quelque motif que ce soit, malgré son éloignement dans le temps et sa disparition quasiment programmée, restait un réel danger”¹⁸.

¹⁶ “siempre creyeron que pertenecían al vergel de abajo y que allá volverían cuando sus vidas no estuviesen amenazadas”, 20.

¹⁷ “quietos y mudos, se volvían sus propios antepasados con amarillez de fotografías”, 187.

¹⁸ “Todos tenían dentro la palabra Lumbreras. Pero dijeron que no con la cabeza cuando el cantor les preguntó por ella. Una negación de miedo, tan difícil de disimular. Estar vinculado a Lumbreras por cualquier motivo, pese a su lejanía en el tiempo y a su casi segura desaparición, era un peligro vivo”, 187.

En espérant créer un lien avec ces hommes et briser momentanément leur enfermement, un des amis de Musichant baptisé *Tuy* joue de la musique. Son pouvoir apaisant et libérateur doit permettre d'installer un climat de confiance afin de délier progressivement les langues jusque là beaucoup trop nouées: "Ils écoutaient la musique [...] les yeux mi-clos, lesquels cachait la connaissance niée, mais en un battement de paupières, ils laissaient apparaître l'étincelle fugace d'une quelconque lettre du mot occulté"¹⁹.

Le poids du passé de Lumières est tel que les gens du village se sont forgé une carapace leur permettant de refouler un passé qu'ils considèrent comme virtuel: en fait, ils n'ont plus de passé. L'arrivée de ces étrangers suspects constitue une intrusion brutale dans la vie quotidienne des villageois qui craignent de voir ressurgir un passé volontairement refoulé, comme l'illustrent les réactions de défiance et d'auto-défense: "Ici nous n'avons jamais entendu parler de cette histoire, disaient-ils tout en espérant voir le jour poindre rapidement et partir enfin le visiteur perturbateur"²⁰.

Malgré l'écoulement des années, les stigmates de la dictature sont encore visibles. Ces hommes et ces femmes craignent d'être transférés dans des centres de détention, pour être ensuite mis à la disposition du *Poder Ejecutivo Nacional* dans une prison, et ce pour un temps indéfini et sans aucun jugement. Ce passé douloureux a laissé des cicatrices indélébiles. Les questions de Musichant sur la ville de Lumières ravivent immédiatement une souffrance que ces gens ne veulent plus éprouver. De manière instinctive, les vieux automatismes reprennent le dessus: se méfier, se protéger, et surtout, ne pas parler. Le comportement des villageois peut se superposer à l'attitude d'ensemble du peuple argentin soumis au pouvoir répressif, attitude notée dans un rapport sur les violations des droits de l'homme:

"Tous tombaient dans le coup de filet: des dirigeants syndicaux qui luttaient pour une simple amélioration des salaires, des jeunes gens qui

¹⁹ "Escuchaban la música [...] entrecerrando los ojos, que escondían el conocimiento negado, pero en algún parpadeo descuidado dejaban ver detrás el chispazo fugaz de alguna letra de la palabra oculta", 187.

²⁰ "Aquí nunca hemos oído hablar de ese asunto, decían esperando que amaneciese pronto y se fuese por fin el visitante perturbador", 187.

avaient été membres d'un centre d'étudiants, des journalistes qui n'adhéraient pas à la dictature, des psychologues et des sociologues parce qu'ils appartenaient à des professions suspectes, des jeunes pacifistes, des nonnes et des prêtres qui avaient porté l'enseignement du Christ dans des quartiers misérables. Et des amis de n'importe lequel d'entre eux, et des amis de ces amis, des gens qui avaient été dénoncés par vengeance personnelle et sous la torture par des personnes séquestrées [...]. En ce qui concerne la société, le sentiment de l'abandon, de l'obscur crainte à laquelle tout être, tout innocent qu'il fût, pût tomber dans cette maison de sorcières, commençait à s'enraciner. Et s'emparant des uns la peur oppressante, et des autres une tendance consciente ou inconsciente à justifier l'horreur"²¹.

A partir de 1978, pour répondre aux attaques de la presse internationale, le gouvernement réplique par la diffusion d'affiches contenant le slogan suivant: "Nous, les Argentins, sommes droits et humains"²². Cette démarche est une des caractéristiques du pouvoir autoritaire visant à montrer que le peuple doit se reconnaître dans son drapeau et sa cohésion. En effet, l'union entre le peuple, son territoire et ses institutions, comme le signale le général Jorge Rafael Videla "implique avant tout une prise de conscience collective de notre destin commun; elle signifie [...] l'adhésion aux valeurs traditionnelles et la volonté de prendre en charge tous ensemble et solidairement l'avenir"²³. Soulignons que l'objectif est aussi de faire prendre conscience aux

²¹ "Todos caían en la redada: dirigentes sindicales que luchaban por una simple mejora de salarios, muchachos que habían sido miembros de un centro estudiantil, periodistas que no eran adictos a la dictadura, psicólogos y sociólogos por pertenecer a profesiones sospechosas, jóvenes pacifistas, monjas y sacerdotes que habían llevado la enseñanza de Cristo a barriadas miserables. Y amigos de cualquiera de ellos, y amigos de esos amigos, gente que había sido denunciada por venganza personal y por secuestrados bajo tortura [...] En cuanto a la sociedad, iba arraigándose la idea de la desprotección, el oscuro temor a que cualquiera, por inocente que fuera, pudiese caer en aquella casa de brujas, apoderándose de unos el miedo sobrecogedor y de otros una tendencia consciente o inconsciente a justificar el horror". Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas, *Nunca más* (Buenos Aires: Eudeba, 1984), 9.

²² "Los argentinos somos derechos y humanos", en Eduardo Goligorski, *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas* (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983), 122.

²³ Édition internationale *La Nación* du lundi 27 décembre 1976, en *Dictature et littérature*, 43-4.

pays développés, tous entre les mains du carter-communisme, qu'ils appliquent des contrôles de la population aussi dangereux que ceux de la Junte argentine.

Bien que les nouveaux arrivants ne représentent aucun danger véritable, la peur renaît. L'imperméabilité de ces hommes à l'émotion est notable, tout comme leur impassibilité car: "les portraits vivants dormaient sur leurs chaises, enfermant chacun le mot Lumières sous plusieurs strates de peur concentrée"²⁴. La peur des villageois est liée aux agissements du pouvoir dictatorial qui se veulent dissuasifs, et qui imposent "l'exercice sévère de l'autorité afin d'éradiquer définitivement les vices qui affectent le pays"²⁵.

Le chanteur Musichant est à la recherche de ses origines oubliées; il est uniquement guidé par la seule strophe connue de la chanson du coq blanc, qui doit être complétée et mise à l'abri des tyrans. Quel que soit le détail qui pourra faire revivre un peu de l'ancienne ville, il est capital pour en savoir plus sur ce qui s'est passé. Le jeune homme veut principalement des réponses sur son père et son petit frère, encore bébé au moment de la tuerie. Si le terme Lumières renvoie à son état d'avant le massacre, il fait également écho à la situation d'après le massacre.

Ranimer le passé de la ville sans le témoignage des acteurs ou témoins de la tuerie est un handicap qui, dans le roman, trouve son contrepoids en la personne d'un vieux photographe. Enfermer certains instants du passé dans des clichés peut faire revivre Lumières ; la photographie immortalise l'instant qui devient alors une preuve du passé. S'adressant implicitement au pouvoir militaire, l'auteur indique, que malgré la destruction, il existe toujours des preuves sur la façon dont nous agissons et que tôt ou tard, les faits peuvent ressurgir. De fait, si Lumières est prisonnière de son passé, il en est de même pour ses destructeurs. Parallèlement à sa production photographique, l'homme est un témoin oculaire de l'histoire de la ville. Pour lui, "Lumières

²⁴ "Los retratos vivientes dormían en sus sillas, encerrando cada uno la palabra Lumbreras bajo varias capas de miedo concentrado", 188.

²⁵ Proclamation de la Junte, Édition internationale *La Nación* du lundi 29 mars 1976, en *Dictature et littérature*, 33.

n'existe plus. Ils l'ont effacée quand ils ont découvert que la majorité de ceux qui y vivaient étaient des rebelles"²⁶.

Le vieillard garde une trace indélébile de l'activité de Lumières avant la tuerie perpétrée par Demi-Portion et ses sbires. Grâce à la photographie, il est le gardien de l'instantanéité de ces moments, pris au piège de son professionnalisme, lui qui détient "les négatifs de Lumières, des maisons, des rues et des personnes [...] des fêtes et des mariages, en plus des portraits"²⁷. L'artiste incarne à la fois un sauveur du passé de Lumières en "remuant dans une des boîtes comme s'il fouillait dans leur mémoire"²⁸, et un exemple de résistance, car "quand les habitants ont disparu, nous avons brûlé papiers et factures"²⁹; de fait, conserver ces preuves est dangereux.

L'action de raser Lumières n'était qu'un prélude aux objectifs des dictateurs: toute forme de vie devait être directement ou indirectement anéantie. L'art de la photographie fait revivre un moment en le tirant de l'oubli, c'est pourquoi Daniel Moyano se focalise sur la description des personnages, de la culture et des coutumes ancestrales:

"La fiancée-mère, qui occupait tout le mur, était comme ces temples que les peuples précolombiens ont laissés en mémoire des Dieux de la pluie. La façade, un grand visage dont la porte était la bouche, donnait accès à une chambre vide, à l'exil d'une race et à un silence de siècles. Devant l'ombre terrible de la femme, il pressentait que cette habitude de chanter était le sentiment d'une origine, d'une certitude qu'il ignorait et que le chant démontrait. Maintenant que la certitude se diluait dans ces négatifs-là dénués de toute mémoire sûre, et que ses origines qui l'avaient porté se délitaient, il ne lui restait plus que le chant"³⁰.

²⁶ "Lumbreras ya no existe. La borraron cuando descubrieron que la mayoría de los que vivían allí eran gente alzada", 216.

²⁷ "los negativos de Lumbreras, casas, calles y personas [...] fiestas y casamientos, además de los retratos", 216.

²⁸ "revolviendo en una de las cajas como si hurgase en su memoria", 216.

²⁹ "cuando los habitantes desaparecieron, quemamos papeles y facturas", 216.

³⁰ "La novia madre, abarcando toda la pared, era como esos templos que los pobladores precolombinos dejaron en memoria de los dioses de la lluvia. La fachada, un gran rostro donde la puerta era la boca, que daba acceso a un cuarto vacío, al exilio de una raza, a un silencio de siglos. Ante la sombra tremenda de la mujer, sentía que su costumbre de cantar era el sentimiento de un origen, de una certeza que desconocía, del que su canto era una

Le portrait de la femme indigène est lourd de significations. L'écrivain dénonce le génocide commis contre l'autochtone d'Amérique du Sud: l'Indien. Il pointe du doigt non seulement l'extermination des ancêtres par le conquistador espagnol, mais surtout, plus tard, par les représentants argentins du pouvoir central. Parallèlement, il montre la transmission génétique de certains traits culturels, ce que l'homme ne peut pas voler et qui peut survivre et réapparaître à travers les générations; en ce qui concerne Musichant, c'est le chant. La destruction de Lumières orchestrée par les dictateurs argentins, n'est donc pas complète et se heurte à la nature même de l'homme et à son pouvoir primaire de reproduction qui assure une certaine pérennité culturelle. En mettant en relief les origines ethniques des parents de Musichant, l'auteur indique que l'enfant, encore in utero lors de l'attaque de Lumières, découvre aussi ses origines dans la violence première du métissage. Sergio Colautti met lui-même cet aspect en relief en indiquant que: "Dans le roman de Moyano, les temps et les territoires prennent du sens à travers une histoire de cinq siècles qui ne doit pas s'oublier, mais aussi en raison des multiples biographies qui construisent cette identité commune significative en direction du passé et de l'avenir"³¹.

Dans le roman, l'évocation de l'Indien s'effectue aussi à travers l'exemple des *chasquis* (les courriers des Incas), et à l'époque des *caudillos* (chefs) pour désigner les messagers qui se déplaçaient à cheval. Ces *chasquis* jouent un rôle majeur, celui de préserver et propager les secrets encore fragmentaires de la chanson du coq blanc. Les allusions à l'Empire inca et plus largement aux civilisations précolombiennes renvoient à la fois au passé indien de *La Rioja* et aux liens historiques qui unissent les pays de l'Amérique latine.

Même si les cartes temporelles du roman sont volontairement brouillées, nous savons que Lumières a été

prolongación o muestra. Ahora que la certeza se le diluía en esos negativos sin memoria cierta, el origen sustentador se desprendía, le quedaba el canto solamente", 218.

³¹ "En la novela de Moyano los tiempos y los territorios cobran sentido por una historia de cinco siglos que no debe olvidarse pero también por las múltiples biografías que construyen esa identidad común significativa hacia el pasado y hacia el porvenir", en Sergio Colautti, "El viaje narrativo de Daniel Moyano", *El Corredor Mediterráneo* año 5: 204 (2006): 3.

détruite vingt ans plus tôt, “éteinte, malgré sa connotation lumineuse. Ses lettres comme constituées d’os formant un squelette qui montrait sa mort”³². C’est une ville maintenant désertée, comme en témoigne la poussière qui la recouvre. Elle est ensevelie, sa lumière étymologique s’est éteinte, elle appartient au passé³³.

Paradoxalement, la description de Lumières n’intervient pas au début de l’œuvre, car c’est sa destruction qui va obliger les rescapés à s’exiler dans un village de la cordillère des Andes appelé Mines Hautes. L’auteur perturbe intentionnellement la chronologie des événements pour parler de Lumières lors du retour miraculeux du jeune chanteur, Musichant, à la recherche de ses origines. Cette démarche volontaire permet d’orienter la ville vers l’avenir et non de la considérer comme morte, emprisonnée sous la terre et fixée dans un temps révolu. En effet, dans ses entrailles se trouvent encore des informations utiles à la construction de la vie du chanteur, et les réponses à ses questions, nécessaires à son avenir.

Quand Musichant et ses amis musiciens arrivent sur les ruines, ils se transforment en détectives à la recherche d’indices. L’auteur insiste sur l’horizontalité des lieux, non seulement en opposition à la verticalité humaine qui est un symbole de vie, mais aussi à la disposition de deux mondes distincts superposés: un monde qui se situe au-dessus du niveau terrestre, et un autre, qui est au-dessous. Paradoxalement, le monde souterrain est ici source de vie: Lumières, bien que fragile, résiste au temps et à l’érosion. Elle s’apparente à “un mélange de solides travées et de

³² “apagada, a pesar de su connotación luminosa [...]. Letras como entramado de huesos formando un esqueleto que mostraba su muerte”, 58.

³³ Le narrateur a néanmoins la possibilité de faire revivre Lumières à sa guise, rien qu’en prononçant lentement son nom et : “il était possible de deviner, derrière les élévations pierreuses, un ensemble de maisons cachées, les petites rues, qui, quasiment sans le vouloir, se formaient entre elles, la vapeur des cuisines, le bruit de l’eau dans les canaux d’irrigation, les vêtements étendus au soleil ondulant au vent” [“era posible adivinar, tras unas elevaciones pétreas, un conjunto de casas escondidas, las pequeñas calles que casi sin querer formaban entre ellas, el humo de las cocinas, el ruido del agua en las acequias, ropa tendida al sol ondulando en el viento”], 59.

profonds trous formés par les toits effondrés et les murs sur le point de tomber, que le sable n'avait pas fini de couvrir"³⁴.

Ce village est le symbole de la survivance et les quelques traces, au-dessus du niveau de la terre, sont susceptibles de reformer le puzzle familial du jeune chanteur. Il faut donc maintenant percer le secret du non visible. La recherche minutieuse d'indices est une victoire sur le pouvoir destructeur de la dictature: c'est une brèche ouverte vers la vérité absolue.

Savoir ce qui s'est passé sur l'anéantissement de Lumières avant le petit jour, alors que les nuages et les vols d'oiseaux étaient absents et que l'eau du canal d'irrigation alimentait un pêcher en fleur et quelques pieds de vigne sur le point de pousser, devient une nécessité. Les investigateurs retrouvent tous ces indices altérés par la violence du massacre, les conditions climatiques et l'action du temps. Ils parviennent à retracer l'itinéraire du sanguinaire Demi-Portion jusqu'au berceau du frère de Musichant qu'il a égorgé "pour essayer le fil du couteau"³⁵. Cette incursion souterraine est vraisemblablement une incursion dans le passé de l'histoire argentine, c'est pourquoi chaque indice revêt une importance particulière car il permet d'établir la connexion au présent en lien avec la justice:

"Les portes entrouvertes des pièces donnant sur la galerie laissaient filtrer un peu de lumière extérieure qui entrait par les trous des plafonds à fleur de terre. Une porte se brisa à la poussée et tomba sur les pierres et la terre, qui dans un brusque rai, unissait le sol au trou laissant pénétrer la lumière. Une armoire à demi-enterrée, trouée par les chenilles, conservait encore quelques boîtes entrouvertes"³⁶.

Les musiciens Azur et Tuy déterrent une petite boîte en fer-blanc à l'intérieur de laquelle se trouve un sous-main aux initiales des parents de Musichant: T.C et L.A. Les harpistes trouvent la

³⁴ "una mezcla de tramos firmes y de huecos profundos formados por techos derrumbados y paredes a medio caer, que la arena no acababa de cubrir", 219.

³⁵ "para probar el filo del cuchillo", 24.

³⁶ "Por las puertas entornadas de las piezas que daban a la galería se filtraba algo de la luz exterior que entraba por los huecos de los techos a flor de tierra. Una puerta se desgajó al ser empujada y dar contra las piedras y la tierra que en pendiente brusca unían el suelo con el hueco por donde entraba la luz. Un armario a medias enterrado, perforado por las orugas, mantenía algunos cajones abiertos", 221.

maison du chanteur, les corps de son père et de son frère, le lit, la pointe métallique de la moustiquaire du berceau. De son côté, un guitariste découvre l'endroit exact où le chien a aboyé et hurlé à la mort pendant la tuerie, tandis que Demi-Portion donnait de multiples ordres en vain pour le faire taire.

En se laissant guider par les objets que contient le coffre légué par sa mère, le chanteur arrive jusqu'à la tombe de son père appelée par Moyano *la tumba de tiro* (la tombe où l'on donne), en référence à la sépulture indienne où le mort est enterré avec ses objets personnels. Le fait que les objets en terre cuite soient accompagnés des vêtements du défunt laisse à penser que le père de Musichant était un Blanc. Ici, transparait clairement une des volontés de l'auteur: la coexistence des cultures et leur fusion dans un souci de tolérance³⁷. Derrière les racines indiennes de Musichant et la notion de métissage se cache toute l'histoire d'un continent. Daniel Moyano fait aussi référence à la politique argentine de la deuxième moitié du XIX^e siècle qui était d'occuper les territoires indiens du Sud. Il réfute tout discours militaire visant à justifier les coups d'Etat, alors que l'intervention de l'armée voulait se faire passer pour une croisade en faveur de l'ordre et de la civilisation, comme en témoignent les paroles du général Julio Argentino Roca: "Je suis ici parmi vous avec plaisir et je considérerai toujours comme l'instant le plus glorieux de ma vie le fait d'avoir été votre général en chef dans cette croisade inspirée pour le plus pur patriotisme, contre la barbarie"³⁸.

Le narrateur tire une leçon de cette destruction en indiquant que "la tuerie de Lumières nous a révélé que nous étions quelque chose [...] et la chanson du coq blanc, qui a surgi de ce massacre, et tout ce qui y est lié, vaut autant pour nous que les lois de

³⁷ A travers la découverte de ces corps, nous pensons immédiatement au triste spectacle des charniers de la dictature de 1976 à 1983, période pendant laquelle les chercheurs s'accordent à dire que trente mille personnes ont été exécutées.

³⁸ "Me veo con placer entre vosotros y consideraré siempre como el timbre más glorioso de mi vida haber sido vuestro general en jefe en esta cruzada inspirada por el más puro patriotismo, contra la barbarie", en José Páez, *La conquista del desierto* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1971), 108. La barbarie à laquelle fait allusion Roca vise les gauchos de la montagne et les tribus indiennes. Cette campagne militaire (*campaña del desierto*) aboutit à l'extermination des Indiens et la distribution de leurs terres aux potentats de l'armée.

Kepler”³⁹. Ici prédomine également le thème de l’identité, qui est une quête fondamentale du roman comme en témoigne l’auteur:

“Le personnage trouve son identité. Le critique Luis Hars dit que dans mon premier roman je touche un des grands mythes latino-américains : la recherche de l’identité. Je poursuis cela dans *Tres golpes de timbal*, peut-être avec l’idée de me sortir la question de l’esprit et être libre pour d’autres investigations”⁴⁰.

La torture

Le personnage choisi par Daniel Moyano pour faire face aux tortionnaires s’appelle Papi-l’Esquive, c’est un vieil homme fragile, détenteur de la chanson du coq blanc. Il compense ses handicaps par un dynamisme moral et une résistance exemplaires. L’auteur cherche à dissocier clairement le physique et le psychologique, l’apparence extérieure et la force intérieure, l’impétuosité de la jeunesse et la sagesse. La séance de torture s’effectue par paliers successifs, telle une montée en puissance opposant le fanatisme *del extirpador*⁴¹ (*extirpateur*) ou *del interrogador* (*interrogameur*) à la maîtrise du vieillard. La fragilité de Papi-l’Esquive est étudiée sous deux angles distincts, la fragilité et la conservation provisoire de la vie, respectivement présents dans le passage suivant:

“Tâche difficile comme il y en a peu que celle de faire sortir une chanson du tréfonds d’un vieillard aussi fragile que celui-ci. Pour la lui arracher et pouvoir l’écouter, ils avaient besoin que Papi-l’Esquive restât en vie à la suite de l’opération ; et là, était toute la difficulté. [...]

³⁹ “la matanza de Lumbreras nos reveló que éramos algo [...] y la canción del gallo blanco, que surgió de esa matanza, y todo lo que con ella se relacione, para nosotros vale tanto como las leyes de Kepler”, 36-7.

⁴⁰ Reina Roffé, “El baúl mitológico de Daniel Moyano”, *Revista CRISIS* 59 (1988): 43.

⁴¹ Dans le dictionnaire, le terme “extirpador” n’est pas toujours présent. Quand c’est le cas, il possède deux traductions possibles : “s’applique à celui qui extirpe ou ce qui est extirpé” et “instrument agricole monté sur deux roues servant à trancher la terre et les racines”, en María Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Editorial Gredos, 1994), 1264. Si dans notre cas, le terme fait référence à la personne qui torture, la seconde définition donnée ci-dessus n’est pas dénuée de sens dans notre contexte.

Le tortionnaire ou l'interrogateur avait promis de liquider l'affaire en une seule séance, de manière à ce que la nuit fût peut-être longue"⁴².

La fragilité, connotée péjorativement en général, devient une arme redoutable. D'un côté, la faiblesse du vieillard nécessite la présence d'un médecin, chargé de veiller sur sa santé, et de l'autre, cette même faiblesse flatte le tempérament présomptueux du tortionnaire. Emprisonné entre quatre murs, Papi-l'Esquive ne manque pas de courtoisie à l'arrivée de ses bourreaux: "Bonjour, dit Papi-l'Esquive, assis sur le banc, en voyant se remplir la cellule de cinq hommes silencieux, à peine visibles dans la lumière tremblante d'une lampe qu'ils avaient suspendue à un clou"⁴³.

L'auteur souligne la pesante solitude du prisonnier, avant que ne commence l'interrogatoire. Il met également en exergue le fait que la compagnie humaine lui est nécessaire pour communiquer, il est poli – aussi paradoxal que cela puisse paraître –. Or, la dictature combat toute forme de communication: la société doit se conformer à un modèle économique, social et culturel prédéfini. Toute communication doit donc s'effectuer avec l'aval du pouvoir, et non relever d'un dialogue naturel entre les hommes. En effet, le discours autoritaire considère comme déraisonnable toute thèse contestataire, et toute pensée déviante est condamnée. Cette vision du pouvoir dictatorial, fortement liée à la tradition classique, correspond en fait à la pensée platonicienne.

La politesse de Papi-l'Esquive à l'égard de ses futurs tueurs montre le respect qu'il porte aux êtres humains, et ce, quels que soient leurs actes. L'auteur place donc Papi-l'Esquive dans l'attitude du sage qui accepte sa future mort, sans condamner ses tortionnaires. La victime maîtrise une situation qui devrait normalement la déstabiliser et l'effrayer au plus haut point. Le vieil homme reste serein, prêt au sacrifice, l'objectif étant de préserver la chanson du coq blanc. Par sa courtoisie, la victime

⁴² "Tarea difícil como pocas sacar una canción del interior de un viejo tan frágil como ése. Para arrancársela y poder escucharla necesitaban que el Ondulatorio continuase vivo tras la operación, y allí estaba la dificultad. [...] El extirpador o interrogador, había prometido liquidar el asunto en una sola sesión, de modo que quizá la noche fuese larga", 80.

⁴³ "Buenos días, dijo el Ondulatorio, sentado en la tarima, viendo llenarse la celda con cinco hombres silenciosos, difusos en la luz temblorosa de una lámpara que colgaron de un clavo", 80-1.

adresse d'ores et déjà à ses tueurs un message d'échec. Les rôles paraissent inversés, car c'est la victime qui se joue de ses bourreaux avec une certaine forme d'ironie provocatrice. Papi-l'Esquive oscille entre l'inconscience et la parfaite maîtrise, afin de mettre en échec les tortionnaires qui veulent des aveux sans perte de temps inutile.

La communication s'interrompt brutalement pour laisser Papi-l'Esquive pénétrer dans une phase de repli qui va crescendo, selon que les tortionnaires s'approchent du secret de la chanson du coq blanc. Elle joue un rôle de stratège face à ses tortionnaires:

“Le vieillard, qui normalement avait la chanson enfermée dans sa poitrine, près de ses cordes vocales, et prête à sortir à tout instant, avala sa salive à plusieurs reprises jusqu'à la faire descendre ; il la sentit s'enfoncer jusque dans les profondeurs où il gardait ses souvenirs privilégiés”⁴⁴.

La verticalité de l'opération montre clairement que l'enfouissement de l'information suit une direction de haut en bas. Plus l'information se dirige vers le bas du corps de Papi-l'Esquive, plus elle est en sécurité et plus la victime sacrifie ses entrailles et son vécu. La réponse aux exigences de ses tortionnaires, c'est le verrouillage de son corps, lequel “se referma comme le couvercle d'un coffre”⁴⁵. En se refermant définitivement, Papi-l'Esquive se réifie, avant même que ses bourreaux n'aient réussi à le réduire à cet état. Il fait barrage à ses bourreaux en se rendant maître du jeu, la situation est inversée. Il oblige par conséquent ses tueurs à utiliser un outil de torture approprié pour arriver à leurs fins, “une clé ouvre-vieillards”⁴⁶. Cependant, malgré l'assurance des tortionnaires et une utilisation répétée de l'outil, c'est l'échec.

Si Papi-l'Esquive devient lui-même un coffre que les tortionnaires doivent ouvrir, c'est qu'il symbolise la mémoire des origines dont il est le gardien, et plus particulièrement à travers une chanson jugée subversive qu'il garde précieusement dans

⁴⁴ “El viejo, que normalmente tenía la canción en el pecho, cerca de las cuerdas vocales, lista para salir en cualquier momento, tragó saliva un par de veces hasta hacerla descender ; la sintió bajar hasta los niveles donde guardaba sus recuerdos elegidos”, 81.

⁴⁵ “se cerró como la tapa de un cofre”, 81.

⁴⁶ “una llave de abrir viejos”, 81.

“son grand coffre à double fonds”⁴⁷. Au fur et à mesure que croît la difficulté pour les tortionnaires, Papi-l’Esquive s’enferme dans un mutisme volontaire et contrôlé “certains qu’ils rencontreraient une malle vide”⁴⁸. La maîtrise dont il fait preuve n’empêche pas toutefois la progression des tortionnaires vers le secret de la chanson du coq blanc: “Il l’enleva de l’endroit où elle se trouvait [...] et la plaça plus bas, presque dans une partie inconsciente, sans la séparer du tout auquel elle était reliée”⁴⁹.

A ce moment de l’interrogatoire, Papi-l’Esquive fait passer les intérêts de la chanson du coq blanc avant même ceux de sa propre famille en niant: “je ne sais pas, je ne me rappelle pas, j’ai perdu presque toute la mémoire [...]. Je n’en ai pas la moindre idée”⁵⁰. C’est sa façon de se rebeller contre l’autorité suprême, et de protéger honorablement des informations compromettantes qui peuvent entraîner la mort d’autres personnes. Certes, le tortionnaire a le pouvoir d’anéantir le langage de Papi-l’Esquive en tant qu’instrument de contestation, mais il ne peut vaincre un silence qui se transforme progressivement en langage de résistance.

Les tortionnaires vident le coffre de sa mémoire, descendent au niveau de son inconscient en s’emparant de ses désirs les plus secrets mais n’atteignent pas la chanson du coq blanc. Ce comportement est d’autant plus honorable qu’il connaît à peine ceux qui partagent avec lui la chanson du coq blanc, elle-même porteuse des paroles d’une vérité qui peut empêcher qu’une autre communauté connaisse le même destin que Lumières⁵¹. Notons,

⁴⁷ “su arcón de doble fondo”, 82.

⁴⁸ “seguro de que se encontrarían con un baúl vacío”, 81-2.

⁴⁹ “la quitó de donde estaba [...] y la colocó más abajo, casi en una inconsciencia, sin separarla del conjunto en que estaba ensamblada”, 82-3.

⁵⁰ “No lo sé, no me acuerdo, he perdido casi toda la memoria [...] No tengo la menor idea, dijo el Ondulatorio”, 83.

⁵¹ Adolfo Prieto décrit parfaitement ce symbole de résistance: “résister consiste à créer une culture de la résistance, à inventer une stratégie de sauvetage, à sauvegarder dans quelque strate ou quelque repli, les marques de la mémoire collective et de la langue. Le répertoire d’appartenance au groupe. L’identité.” [“resistir consiste en crear una cultura de la resistencia, en inventar una estrategia de rescate, en salvar de alguna manera, en algún estrato, en algún repliegue, las señas de la memoria colectiva y de la lengua. El repertorio de pertenencia al grupo. La identidad”], en “Daniel Moyano: Una literatura de la expatriación”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 416 (1985): 194-5.

par ailleurs, que le mot “torture” n’est à aucun moment utilisé par le narrateur⁵²: le déroulement des faits parle de lui-même, la torture n’étant que l’ultime violation des droits de l’homme. Le personnage de Daniel Moyano n’est pas non plus un être surhumain et, même si le vieillard essaie de contenir ses émotions tout au long de l’interrogatoire, il exprime aussi sa peur. Il est intéressant de constater que l’écrivain apaise le sentiment naturel d’angoisse par un autre phénomène naturel: “Cependant, pour détourner la peur qui l’habitait toujours, il portait toute son attention sur une poutre du toit envahie par les végétaux sur laquelle courait une petite araignée vers sa fente protectrice, toute surprise par la lumière”⁵³.

Pour Papi-l’Esquive, cette fissure est non seulement le refuge d’une petite araignée mais aussi le sien. Si ce petit animal peut s’y cacher physiquement, Papi-l’Esquive, lui, essaie de s’y réfugier psychologiquement. Cet être vivant lui permet de pénétrer dans le monde du naturel et de la vie, pour fuir le monde de l’artificiel et de la mort. Ce monde faux est celui imposé par une poignée d’hommes au service de la dictature, dont les valeurs s’éloignent des lois de la nature. C’est pourquoi, afin de désigner les bourreaux de Papi-l’Esquive, Daniel Moyano emploie des chiffres, façon de montrer que nous pénétrons dans un monde incohérent, absurde et inhumain, composé d’êtres prêts à donner la mort pour obtenir des aveux. Par ce procédé, l’écrivain déshumanise les tortionnaires en les extrayant du monde de l’entendement pour les intégrer dans celui de l’inexplicable:

“L’homme Numéro Un déplia une banquette et une table dans le coin le plus éclairé, où il installa un appareil contenant des boutons avec des lettres, puis se mit à attendre assis. Le Numéro Deux les fit se mettre debout et remplit le banc de lanternes, de miroirs et de divers outils. Le Trois et le Quatre s’appuyèrent contre le mur opposé. Le Cinq, à l’écart de la lumière, paraissait éloigné, comme dans une esquisse aux

⁵² L’auteur s’explique à ce sujet en indiquant: “On peut parler de la torture, peut-être, sans nommer la torture, souvenons-nous que l’écrivain ne doit pas photocopier la réalité, mais la recréer” [“Se puede hablar de la tortura, a lo mejor, sin nombrar la tortura, recordemos que el escritor no tiene que fotocopiar la realidad, sino recrearla”], en Roffé, “El baúl”, 43.

⁵³ “Para distraerse del miedo, que tenía sin embargo, miraba atentamente una viga vegetal del techo por donde corría una arañita, sintiéndose iluminada, hacía su grieta protectora”, 84.

contours imprécis, c'est vers lui que convergeaient tous leurs regards et les échanges; quand il disait quelque chose, sa voix leur parvenait comme si elle venait de traverser les brumes"⁵⁴.

Daniel Moyano s'attache à la hiérarchie de chacun des protagonistes. Il jette un oeil critique sur le pouvoir, et l'aliénation totale de certains hommes par d'autres. Les rôles sont précis et bien répartis: les exécutants font partie du règne de la lumière où se passe la scène de torture, alors que le cerveau (le Numéro Cinq) reste à l'écart, plongé déjà dans son univers.

Afin de mieux montrer la hiérarchisation de ce monde, dominé par la notion de pouvoir, l'écrivain fait aussi intervenir *el Oidor*, renvoyant à l'époque coloniale et qui représentait un des plus hauts maillons administratifs de l'appareil judiciaire espagnol. Dans le roman, *El Oidor* a une tâche bien précise, il fait office d'inspecteur délateur et se trouve dans la cellule au moment de l'interrogatoire. Ce "mouchard" ne connaît vraiment que deux vers de la chanson, et souhaite, avec l'aide de ses acolytes, obtenir des aveux complets. L'auteur sensibilise ainsi son lecteur sur les conséquences de la dénonciation en mettant le délateur au même niveau que les autres tueurs. Les numéros déterminent une position hiérarchique, de telle sorte que le Numéro Un (premier maillon ayant le moins de pouvoir), est subordonné au Numéro Deux, lui-même sous l'autorité du Numéro Trois, et caetera. Ainsi, pour gravir les échelons, il faut faire ses preuves et atteindre les objectifs fixés par le haut commandement: "Le Deux s'approcha de Papi-l'Esquive jusqu'à le frôler. Nous voulons cette chanson entière, lui dit-il en regardant sa bouche, espérant que celle-ci s'ouvrît pour lui laisser le passage"⁵⁵.

Ces mots ayant valeur de menace et d'intimidation – notions essentielles sur lesquelles reposent la torture et l'ensemble du

⁵⁴ "El hombre número Uno desplegó una banqueta y una mesa en el rincón más iluminado, donde instaló un aparato con botones que contenían letras, y se sentó a esperar. El número Dos los hizo poner de pie y llenó la tarima de linternas, espejos y herramientas diversas. El Tres y el Cuatro se apoyaron en la pared opuesta. El Cinco, alejado de la luz, estaba como muy lejos, dentro de un borrón, hacia él dirigían todos sus miradas y palabras; cuando decía algo, su voz venía como atravesando brumas", 81.

⁵⁵ "El Dos se acercó al Ondulatorio casi hasta rozarlo. Queremos esa canción entera, dijo mirándole la boca, esperando que ésta se abriera dándole paso", 81.

mécanisme dictatorial – visent à générer la peur. Daniel Moyano peint le tableau d'un monde irrationnel, violent, entièrement dépourvu de sentiments et d'émotions. L'indicible est traduit par la description quasi chirurgicale de l'interrogatoire:

“Il enfonça à plusieurs reprises son long bras à l'intérieur de ce puits. Avec le coude, il força dangereusement un appareil très sensible composé de deux cordes, telles des lèvres, si fragiles que le Numéro Quatre, en fin connaisseur dudit appareil et de tous les vieillards du monde, se trouva dans l'obligation de lui dire de faire attention, car si elles sont endommagées nous ne pourrions pas écouter sa chanson. Le vieillard, dont la cavité buccale était entièrement occupée par la fin du bras et le début de l'épaule de l'interrogateur, comptait sur ses recoins secrets [...]. Le médecin releva légèrement le vieillard par en-dessous, et fit pression sur quelques muscles pour que le bras du Numéro Deux pût s'enfoncer un peu plus”⁵⁶.

La scène est ensuite décrite telle une pêche à l'information dans le corps du vieillard que les tortionnaires mettent progressivement à nu. Ils prennent connaissance de sa jeunesse et de son adolescence, et “ses amours secrets avec une cousine germaine sortirent au grand jour; et en remuant l'univers de son enfance, remontèrent à la surface ses fantaisies sexuelles, toutes surprises”⁵⁷. Malgré la violation de l'intimité du vieillard et de son corps, le Numéro Deux se rend progressivement compte de l'exceptionnelle résistance de Papi-l'Esquive et finit par perdre ses moyens car, ne tenant pas compte des recommandations du médecin, “il tira furieusement ; la triade [le cheval, la femme et la crête du coq] se coinça violemment profitant des viscères et des os

⁵⁶ “Fue metiendo y metiendo su largo brazo dentro de aquel pozo. Con el codo forzó peligrosamente un aparato muy delicado compuesto por dos cuerdas como labios, tan frágiles que el Cuatro, conector a fondo de ése y de todos los viejos del mundo, tuvo que decirle cuidado, si se dañan no podremos escucharle la canción. El viejo, con la cavidad bucal enteramente ocupada por el fin del brazo y el comienzo del hombro del interrogador, confiaba en sus escondrijos [...]. El médico levantó un poco el viejo desde abajo, presionó unos músculos para que el brazo del Dos llegase un poco más adentro”, 83-4.

⁵⁷ “Salieron a plena luz sus amores secretos con una prima carnal, y revolviendo en pleno territorio de la infancia saltaron afuera, sorprendidas, sus fantasías sexuales”, 85.

à proximité”⁵⁸. A partir de cette scène de torture d’une violence difficilement concevable, l’auteur amorce une réflexion sur le constat d’échec du cerveau de l’interrogatoire (le Numéro Cinq), et sur son indifférence glaciale face à la mort du vieillard: “Rien de cela ne sert à quelque chose, le plus précieux est resté à l’intérieur, dit l’homme des brumes, et il abandonna ce gâchis, enveloppé dans son léger brouillard”⁵⁹. L’état d’esprit des tortionnaires est révélateur: Papi-l’Esquive n’est maintenant plus d’aucune utilité car “les hommes récupéraient leurs outils, fermaient la porte et s’en allaient”⁶⁰.

Dans le roman de Daniel Moyano, les tortionnaires de Papi-l’Esquive sont les vassaux de la politique argentine du XX^e siècle. Ils incarnent la répression au service du pouvoir, allant de l’enlèvement nocturne de personnes par des groupes armés à l’internement dans des camps de détention clandestins. Ces personnes, sont ensuite soumises à des traitements inhumains, synonymes de disparition définitive par la destruction ou la dissimulation des dépouilles⁶¹. Comme le souligne José García-Romeu, “le corps humain, menacé en permanence dans son intégrité par l’exhibition du pouvoir et de la violence, devient le siège de névroses diverses”⁶² à tel point que l’autocensure à laquelle se soumet l’individu pour échapper à la répression devient problématique:

⁵⁸ “dio un tirón furioso; la tríada se encajó violentamente aprovechando vísceras y huesos cercanos”, 85.

⁵⁹ “Nada de eso sirve para nada, lo más valioso se ha quedado adentro, dijo el de las brumas, y abandonó la mazmorra, envuelto en su neblina”, 85.

⁶⁰ “los hombres recogían sus herramientas, cerraban la puerta y se marchaban”, 86.

⁶¹ Un des témoignages les plus intéressants, celui du capitaine Scilingo à propos du principal centre de détention se trouve dans les références suivantes: Horacio Verbitsky, *El vuelo* (Buenos Aires, Editorial Planeta, 1995). Par ailleurs, la séquestration des disparus est un thème qui a été développé par Daniel Moyano: *Libro de navíos y borrascas (Le Livre des navires et bourrasques)*, traduito al francés por Eduardo Jiménez, (Paris: Editorial Robert Laffont « Pavillons », 1987) et Gerardo Mario Goloboff, *Criador de palomas (Chronique de la colombe)*, traduito al francés por Albert Bensoussan, (Paris : Editorial Actes Sud-Presses Universitaires de France, 1988).

⁶² García-Romeu, *Dictature et littérature*, 56.

“On s’habitue à ne pas dire, en public, certaines choses qui peuvent coûter cher. [...] Mais lorsque les circonstances qui provoquent cette attitude se prolongent, il arrive, en raison d’un processus psychologique, que nous commençons à nous habituer à ne pas penser à cela”⁶³.

L’extermination a concerné principalement les hommes de vingt-cinq à quarante-cinq ans tenus pour plus actifs dans le domaine politique et professionnel. Par rapport à l’ensemble de la population active, les ouvriers, les enseignants et les étudiants furent nettement visés pour leur appartenance à des organismes revendicatifs divers.

La justice

Grâce au principe de la métamorphose, Daniel Moyano fait appel à un procédé caractéristique des récits mythiques et du conte populaire. Demi-Portion parcourt plusieurs degrés de l’échelle des espèces, depuis l’insecte jusqu’aux formes les plus évoluées, avant de devenir homme et d’être tué par la chanson du coq blanc qui raconte l’histoire de son crime. La première métamorphose, opérée par Demi-Portion et ses hommes, s’effectue lors du massacre des habitants de Lumières:

“Demi-Portion et les siens, au milieu de la tuerie, avaient grossi : ronds, bouffis par les objets enfouis sous leurs vêtements comme s’ils les avaient dévorés, parmi des lambeaux d’oreillers éventrés. Ceux qui allaient mourir voyaient s’approcher d’eux quelques boules humaines déformées que précédait un rapide fil de couteau”⁶⁴.

L’écrivain étudie également Demi-Portion, personnage multiforme, en le remplaçant parmi les espèces animales. Par ce biais, il explore la nature du pouvoir, et se livre à une réflexion sur les différences fondamentales entre la violence naturelle et la

⁶³ Roberto Anglade, “Tiempo de no morir”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 476.

⁶⁴ “Sietemesino y los suyos, en mitad de la matanza, habían engordado: redondos, hinchados por los objetos metidos entre sus ropas como si los hubiesen devorado, entre vellones de almohadas destripadas. Los que iban a morir veían acercarse a ellos unas bolas humanas deformadas, precedidas por un filo rapidísimo”, 22.

violence humaine. En se mettant dans la peau de différentes espèces animales, le chef militaire essaie de transmettre à chacune d'entre elles son vice meurtrier, mais c'est la désillusion...

“en découvrant qu'ici il n'y avait pas d'intelligence criminelle, que ces êtres misérables étaient mus par une mécanique qu'il ne parvenait pas à comprendre ; cela le rendait furieux de voir que ses différents congénères, selon qu'il grimpeait ou descendait l'échelle de la vie, s'écartaient de lui en dépit de la similitude de leur forme”⁶⁵.

Demi-Portion comptait tirer profit de son passage dans chacune des espèces de la nature pour explorer de nouveaux horizons sanguinaires et acquérir ainsi de nouvelles idées sur la mort. Par ce procédé, Moyano montre que si Demi-Portion tue pour le plaisir, les animaux, eux, tuent pour se nourrir et survivre. Cet être ne fait donc pas partie de l'ordre naturel car il ôte la vie par jouissance, et non par pure nécessité. L'intelligence criminelle de l'être humain étalée dans toute son ignominie est ici pointée du doigt, celle qui tue pour obtenir des informations ou encore pour éprouver du plaisir. Il est intéressant de constater que Demi-Portion n'est ni plus ni moins qu'un des exécutants de la dictature argentine, lui qui affirme que “le destin de l'homme est d'être le maître de la mort, et à travers celle-ci d'arriver à être Dieu, cette forme infinie du pouvoir”⁶⁶. Mais le titre suprême est réservé “aux plus forts et aux plus violents”⁶⁷.

Dans ce but, il expérimente le monde aquatique pour se métamorphoser en requin-tigre, espèce autant redoutée par les habitants de la mer que l'est Demi-Portion par les habitants de la terre. Or, même l'univers marin n'est pas en adéquation avec la logique du tueur et, aussi féroces que soient les requins-tigres, leur instinct ne les pousse pas à tuer par plaisir ou par stratégie. Demi-Portion s'est donc de nouveau trompé sur le monde marin qui est un lieu fragile de vie. Sa nouvelle condition de requin le

⁶⁵ “descubriendo que allí no había inteligencia criminal, que esos seres miserables eran movidos por una mecánica que no alcanzaba a comprender, y se enfurecía viendo cómo sus diferentes congéneres, según avanzaba o descendía en las escalas de la vida, se apartaban de él aunque tuviesen su mismo forma”, 181.

⁶⁶ “El destino del hombre era ser dueño de la muerte y a través de ella llegar a ser Dios, esa forma infinita del poder”, 181.

⁶⁷ “a los más fuertes y violentos”, 182.

pousse à éprouver un grand désarroi face à l'incompréhension du monde auquel il appartient. Il s'en remet alors aux lois sanguinaires des hommes "en tuant et en dévorant, au-delà de la satiété, les requins les plus sanguinaires et les plus féroces, en conséquence de quoi, en multipliant ses instincts, il resta le seul représentant"⁶⁸. Cette frénésie est représentative de l'attitude du dictateur assoiffé de sang pour dominer. Guidé par la démesure, Demi-Portion n'a d'autre alternative que de laisser libre cours à ses pulsions dévastatrices en se dévorant lui-même.

A travers l'attitude prédatrice de Demi-Portion, l'homme est décrit comme l'être le plus dangereux que la nature ait pu engendrer et, même comparée à celle des habitants de la mer les plus redoutés, sa férocité domine, surtout quand il ne peut pas assouvir ses pulsions meurtrières. La mise en exergue de la cohérence du monde marin, lui qui ne se laisse pas influencer ni manipuler par les idées meurtrières de Demi-Portion, est une réponse aux marionnettes du pouvoir dictatorial. Parallèlement, cela montre que la sujétion est l'apparat du pouvoir répressif qui ne peut survivre qu'avec l'adhésion d'autrui. De fait, la stratégie du pouvoir est de rassembler, de rechercher une cohésion nationale, de considérer le peuple argentin comme une grande famille.

Le palace de Demi-Portion

La connaissance du lieu de vie de Demi-Portion s'effectue grâce au vieux photographe rencontré par Musichant. Si l'artiste a pu conserver une partie de Lumières à travers ses photographies, il donne également des informations sur ce qu'est devenu le chef militaire, lui qui "vit seul dans ce palais [...]. C'est un vieillard richissime, mais il paraît fort triste"⁶⁹. Le contact avec Demi-Portion va s'effectuer dans sa propre demeure ; pour y parvenir, les musiciens vont utiliser une arme qui se caractérise par sa douceur : une berceuse. Celle-ci fait non seulement référence à la

⁶⁸ "matando y devorando, más allá de la sociedad, a los tiburones más sanguinarios y feroces, con lo que, multiplicando sus instintos, llegó a ser él solo todos ellos", 183.

⁶⁹ "Vive solo en ese palacio [...] Es un viejo riquísimo, pero se lo ve muy triste", 218-9.

conception de Musichant dans la nuit de la destruction de Lumières, mais aussi à son petit frère égorgé par Demi-Portion. Ces deux destins antagoniques, vie et mort, trouveront leur explication plusieurs années après, dans le palace du meutrier et dans un dénouement commun. L'arrivée des musiciens aux abords de la propriété est organisée, quasi militaire, véritable paradoxe pour piéger le mercenaire: "Par groupes de quatre, ils abordèrent les quatre côtés des murs en pisé de clôture entourant les quatre pâtés de maison qu'occupait le palais de Demi-Portion"⁷⁰.

La technique rigoureuse de l'encercllement est utilisée par les musiciens dans le but d'enfermer la proie et de réduire ses possibilités de fuite; elle fait écho aux techniques militaires utilisées pour les massacres collectifs. La structure même de la maison de l'officier est évocatrice, c'est un cercle clos, une forteresse sécurisée à la manière d'une prison. Les murs de la clôture font métaphoriquement référence à son impossibilité de sortir de ses convictions sanguinaires pour s'humaniser et s'harmoniser avec ce qui l'entoure.

La garde rapprochée du vétéran de l'armée ne résiste pas à la berceuse de la troupe car, croyant que les sons émanent de leurs propres mères, les gardiens tombent dans le syndrome de l'enfance et s'endorment sur leurs fusils: c'est la victoire de la douceur sur la barbarie. A l'intérieur de la demeure, le chef militaire enfile une robe de chambre brodée et descend s'isoler "au salon des médailles pour voir si un peu de musique lui ferait oublier ses horribles cauchemars"⁷¹.

La simultanéité des événements extérieurs et intérieurs a toute son importance. Aux environs de la forteresse, la douceur de la berceuse règne, tandis que dans ses entrailles, le passé militaire prédomine. Le seul dénominateur commun entre l'intérieur et l'extérieur est la musique. A travers cet art, le meurtrier recherche un moyen d'oublier un passé cauchemardesque qui le rattrape souvent, tel un appel de sa conscience. Le fait de s'établir dans la pièce où l'évocation du crime et les distinctions militaires sont les plus flagrantes pour apaiser ses agissements passés peut sembler

⁷⁰ "Divididos en cuatro grupos abordaron los cuatro costados de las tapias que rodeaban las cuatro manzanas ocupadas por el palacio del Sietemesino", 225.

⁷¹ "al salón de las medallas a ver si con un poco de música se olvidaba de sus horribles pesadillas", 225.

paradoxal; mais l'homme assume pleinement ses actes d'antan, tout comme le pouvoir glorificateur de la médaille militaire⁷².

Le palace est décrit comme un édifice où s'enchevêtrent plusieurs paliers de sécurité. Cet aspect peut être étudié de l'extérieur vers l'intérieur ou vice-versa. La position significative de Demi-Portion, debout et au centre du salon des médailles, indique que l'assassin est au centre de tout, fier et prêt à affronter le dénouement final. Cette pièce est le cœur du palace et constitue le dernier refuge du chef militaire. Elle est à la fois au centre géographique de la demeure car "à chaque mur, par une porte en verre le salon s'ouvrait sur des perrons menant aux jardins"⁷³, mais aussi au centre de la vie de Demi-Portion où tout se résume. La parfaite symétrie des lieux témoigne de la rigueur militaire du propriétaire où tout ce qui n'est pas dans la norme ne fait pas partie de son monde, et où les médailles sont le centre de tout. Les portes en verre permettent de voir l'ensemble de sa propriété; cela lui assure une parfaite sécurité (parallèlement à la puissante clôture extérieure qui offre une protection hermétique contre toute intrusion non souhaitée) et un sentiment de satisfaction à travers la domination des lieux.

En dépit de ces protections qu'ils déjouent, les musiciens poursuivent Demi-Portion jusque dans ses derniers retranchements. Le salon, pièce centrale de la maison, donne sur quatre portes représentant les points cardinaux, et c'est justement sur cet aspect que l'ingéniosité des musiciens va se révéler. Tout d'abord, "les harpes indiennes et souffleurs de conques entrèrent par celle du nord, obligeant Demi-, tout surpris, à se tourner vers sa gauche"⁷⁴. L'intrusion surprise par l'entrée nord de la pièce principale sert d'introduction à la stratégie d'encercllement mise

⁷² "Les très hauts murs du salon étaient parsemés de médailles et de décorations du sol au plafond ; il y en avait tant qu'il aurait été impossible, même pour lui, de retrouver celle qui correspondait à l'exploit de Lumières" ["las altísimas paredes del salón estaban tachonadas de medallas y condecoraciones desde el suelo hasta el techo, y eran tantas que hubiera sido imposible, aun para él, encontrar la que correspondía a la hazaña de Lumbreras"], 226.

⁷³ "en cada pared, una puerta de cristal comunicaba al salón con los jardines a través de escalinatas", 226.

⁷⁴ "por la del norte entraron arpas indias y caracoleros, obligando al Siete a girar hacia su izquierda, sorprendido", 226.

en place par les amis de Musichant. Les notes de musique doivent distraire le maître des lieux, mais le vieux militaire, ressentant le danger, regarde ses quatre jardins pour voir où se trouvent ses hommes de confiance. Alors que ses yeux recherchent la présence rassurante de ses gardes du corps, il ne distingue que la présence d'autres musiciens cachés derrière ses statues grecques. Instinctivement, il fait glisser sa main à l'endroit où se trouve habituellement sa précieuse arme blanche; or, comme il vient d'enfiler sa robe de chambre, l'outil destructeur est exceptionnellement absent, lui qui a toujours fait corps avec son propriétaire pendant des années. Au moment où le doute commence à s'installer dans son esprit, la seconde phase de l'attaque s'orchestre: "Tuy et le violon de luxe pénétrèrent par celle du sud, développant d'entrée le thème, si retentissant et si juste que sa plus forte défense, celle de requin, vola en éclats dès la première mesure"⁷⁵.

C'est donc par la porte sud de la pièce aux médailles que la mélodie, accompagnant la chanson du coq blanc, retentit et prend toute son importance. A son écoute, Demi-Portion sent monter une extrême tristesse, celle qui demande la possibilité de vivre. Sa fin est néanmoins inéluctable et il s'enferme dans une mélancolie mystique avec le seul désir de mourir tout d'un coup. A la façon d'une arme, la musique continue son travail de sape car:

"La joueuse de grelots, les joueurs de petites guitares et d'autres guitaristes entrèrent par le côté est. Un très vibrant accord de quatre grelots saisis d'un brusque tremblement et soutenus par les autres instruments, vint frapper le côté du coeur de l'égorgeur détruisant tous ses oublis et faisant pousser en lui un arbre chargé de remords; pendant ce temps, les harpes et les conques s'introduisaient dans ses cellules nerveuses accentuant une tristesse qui fit chanceler le vieillard, prédateur des mers et des hommes"⁷⁶.

⁷⁵ "por la del sur entraron Tuy y el violín de lujo, desarrollando ya directamente el tema, tan rotundo y certero, que su defensa más fuerte, la de tiburón, se hizo trizas contra el primer compás", 226.

⁷⁶ "la cencerista, los charangos y un par de guitarras entraron por el este. Un agitadoísimo acorde de cuatro cencerros envueltos en un tiritar brusco, apoyados por los otros instrumentos, dio en un costado del corazón del degollador destrozándole todos los olvidos y haciéndole brotar un árbol de remordimientos, mientras las arpas y los caracoles se introducían en sus

Cette arrivée par l'est, entrée principale de la pièce stratégique de la maison, sonne le glas pour Demi-Portion et symbolise la troisième phase de l'assaut. L'intrusion rapide et calculée de cette nouvelle vague de musiciens fait écho à la manière dont le sanguinaire chef militaire pénètre à l'aube dans le village de Lumières pour tout ravager. Le mercenaire est pris au piège de la musique qui va pénétrer dans les cavités les plus intimes de son corps pour l'immerger totalement et le plonger dans un état second. C'est alors qu'un autre coup est asséné au vieillard "en introduisant jusque dans la moelle de ses os un commencement de plaisir qu'il aurait pu choisir comme finalité de son existence"⁷⁷.

La dernière intrusion est gérée par Azur et s'effectue par la porte ouest de la forteresse. Si la tonalité finale de cet assaut musical provient de ce point cardinal, c'est sans doute pour faire un petit clin d'oeil symbolique aux territoires indiens volés et pillés au mépris de toute justice au cours de l'histoire en Argentine⁷⁸. Puisque Musichant est resté chez le photographe pour trier les photos des défunts de Lumières, c'est Azur qui est chargé de le représenter auprès de Demi-Portion. Par cette action, l'auteur montre l'aboutissement d'une quête: le bébé de Lumières a trouvé des réponses à ses interrogations. Il a par ailleurs réussi à sauvegarder la mémoire collective des siens, symbolisée par l'achèvement de la chanson du coq blanc et l'arrivée de la sentence finale pour Demi-Portion:

"Il vit entrer Azur qui, à l'aide de sa flûte, fit taire les autres instruments. Le vieillard se laissa choir dans son fauteuil [...]. Il sentit le visage du flûtiste frôler le sien, juste au moment où, par sa propre musique, la larme facile d'Azur jaillit pour se mêler à sa beauté. Cette

células nerviosas agudizando una tristeza que hizo trastabillar al anciano depredador de mares y de hombres", 226.

⁷⁷ "introduciendo en la médula de sus huesos un principio de placer que él pudiera elegir como final de su existencia", 227.

⁷⁸ De famille italienne, la mère de Daniel Moyano est née au Brésil, tandis que son père est Argentin avec des gouttes de sang indien et descendant des Espagnols d'Extrémadoure. Fort de ce contexte, Daniel Moyano affirme : "Je suis un argentin parce qu'un argentin c'est tous ces mélanges-là" ["Soy un argentino porque un argentino es esas mezclas"], en Reina Roffé, "La transterrada historia de Daniel Moyano", *Cuadernos hispanoamericanos* 676 (2006): 69.

beauté humide d'Azur fut la dernière chose que perçurent les sens du magicien de la mort, révélée au tout dernier moment comme une sagesse ultime. A l'instant où il s'en allait pour toujours, le monde lui montrait sa beauté cachée"⁷⁹.

Comme un final musical, l'entrée d'Azur porte le coup de grâce à Demi-Portion dans sa propre demeure, laquelle devient aussi le lieu de ses derniers instants. A elle seule, la flûte a le pouvoir de faire ressurgir le passé de Lumières aux yeux du chef sanguinaire. La mélodie évocatrice ressuscite progressivement certains détails du massacre de Lumières, tels que cette boîte à musique que Demi-Portion avait dérobée et mise sous sa chemise, les aboiements incessants de ce chien qui hurlait à la mort, et l'égorgement du bébé à l'aide de son arme blanche. A ce moment-là, l'homme est prisonnier de ses actes et de son passé "pendant qu'il entendait jouer les musiciens qui le tuèrent en lui racontant sa propre histoire"⁸⁰. Bien entendu, la présence de la musique ne se limite pas au seul chapitre sur la mort de Demi-Portion car "le schéma formel du roman est musical"⁸¹, l'écrivain reconnaissant lui-même qu'il avait essayé de reproduire dans son roman la vingt-cinquième variation de Goldberg de Bach⁸². Nous pouvons légitimement constater que la musique tient un rôle dénonciateur face à la dictature. Ceci est avéré à la lumière de ce que dit Juan-Jacobo Bajarlía: "Seule la musique, synonyme de justice, est en mesure d'édifier cette ville qu'est la liberté. C'est justement ce que fera le protagoniste : étayer la justice par la musique pour que s'épanouisse la liberté et périsse la torture"⁸³.

⁷⁹ "Vio entrar a Azul que con su flauta hizo callar a los otros instrumentos. El viejo cayó en un sillón [...]. Vio el rostro de la flautista casi contra el suyo, justo en el momento en que, por la propia música que tocaba, la fácil lágrima de Azul se desprendía mezclándose con su belleza. Esa belleza húmeda de Azul fue lo último que percibieron los sentidos del ilusionista de la muerte, revelada a último momento como una cordura final. Cuando él se iba para siempre, el mundo le mostraba su belleza oculta", 227.

⁸⁰ "mientras oía tocar a los músicos que lo mataron contándole su propia historia", 227.

⁸¹ "el esquema formal de la novela es musical", en Roffé, "La transterrada", 71.

⁸² Roffé, "La transterrada", 71.

⁸³ "solo la música, significación de la justicia, puede edificar esa ciudad que es la libertad. Y eso es lo que hará el protagonista: apuntalar la justicia por la música para que crezca la libertad y perezca la tortura". Juan-Jacobo Bajarlía,

La mort du tyran a une très grande portée dans le roman car elle permet aux musiciens de se réunir autour de Musichant pour quitter les lieux, afin que la propagation de la mémoire collective de Lumières et Mines Hautes s'effectue. Cette chanson, comme le souligne Enrique Aurora, a permis "de trouver le point constitutif qui assure la véracité de la continuité dans le temps"⁸⁴.

L'amour

Dans *Tres golpes de timbal*, le narrateur a deux vocations précises: mettre par écrit l'histoire des habitants de Lumières et Mines Hautes et observer quotidiennement la direction et la force des vents. La seconde activité est décrite comme la source d'inspiration nécessaire à son travail d'écriture sachant que le narrateur est sous hypnose et qu'il ne se souvient plus de son passé. Observons que dans son roman, Daniel Moyano donne vie à l'un de ces vents, à travers le personnage de Zéphyra. Lors de sa migration avec les survivants de Lumières en direction du village andin de Mines Hautes, la présence d'une femme trouble subitement le narrateur:

"Sa silhouette féminine, telle une énorme bulle qui reflétait cet environnement tout en le contenant, se connecta immédiatement avec mon corps en une sorte d'assemblage. Je la sentis être en moi tout comme j'avais senti le feu être dans sa propre chaleur. Indissolubles"⁸⁵.

A elle seule, Zéphyra extrait momentanément le narrateur de son hypnose pour réveiller une attirance irrésistible. Cet état démontre à la fois la puissance des sentiments de l'homme, et l'impossibilité d'aller à l'encontre des choses vraies. La forte attirance naturelle entre les deux êtres domine l'emprise de

"Música diabólica", *El Clarín*, Cultura y Nación, suplemento (1 de junio de 1989): 5.

⁸⁴ "es hallar el punto fundacional que asegure la veracidad de la continuidad en el tiempo". Enrique Aurora, "Seis instantáneas de Daniel Moyano", *Bitácora. Revista de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba*, año II: 3 (1999): 126.

⁸⁵ "su hechura femenina, como una enorme burbuja que reflejaba el entorno conteniéndolo, se conectó inmediatamente con mi cuerpo en una especie de ensamblaje. La sentí estar en mí como había sentido al fuego estar en su calor. Indisolubles", 17.

l'hypnotiseur Fabulateur Fertile sur le narrateur. La jeune femme joue donc un rôle stratégique pendant et après l'histoire, lors du retour de la mémoire; elle est en communion parfaite avec la nature et a le pouvoir de sortir l'homme de sa réalité. La relation amoureuse se construit et mûrit au fil de l'histoire, sans relation véritable avec le monde extérieur:

“En ouvrant le parapluie, elle le faisait comme elle aurait ouvert une porte, en créant un espace, une différence qui me permettait de m'enfoncer dans la pluie, car ce n'était plus l'eau qui tombait mais la proximité de son corps. [...] Avec la chaleur qui se dégageait d'elle au contact des gouttes très froides, elle était en feu. [...] Moi, je marchais contre elle en percevant l'importance capitale de vivre ensemble dans le temps, quelque chose d'irremplaçable et d'unique”⁸⁶.

L'osmose entre Zéphyra et l'élément liquide, élément naturel fondamental pour les habitants de Mines Hautes et source de vie, est un hymne à la beauté féminine. L'eau devient ainsi l'inévitable conducteur entre l'homme et la femme, prêts à traverser le temps ensemble; le thème de l'amour est évoqué comme s'il était dissocié des autres réalités du roman, car les deux êtres sont seuls au monde, isolés de tout, se laissant guider par leur ressenti.

Signalons par ailleurs que le narrateur écrit son histoire dans le *Mirador de los vientos* (*Mirador des vents*), habitation placée beaucoup plus en amont que la maison de Zéphyra qui se trouve à Mines Hautes. Le narrateur ne descend qu'épisodiquement au village et il est donc séparé de sa fiancée une bonne partie du temps. Pour passer outre le dénivelé et la distance, Daniel Moyano fait appel à l'ingéniosité féminine qui consiste en la création d'un mode de communication efficace:

“Je vais te donner des miroirs – dit-elle – pour que nous communiquions entre nous les jours d'éclaircies. Je t'enverrai mes signaux et j'attendrai les tiens. Moi non plus je ne sais pas comment on fait pour dialoguer avec les lumières, mais nous pouvons l'apprendre

⁸⁶ “Al abrir el paraguas, lo hizo como abriendo una puerta, creando un espacio, una diferencia que me permitía entrar en la lluvia, que ya no era el agua que caía sino la proximidad de su cuerpo. [...] Con el calor que se le desprendía ante las gotas fríasimas, iba como encendida. [...] Yo iba junto a ella sintiendo la importancia capital de estar juntos en el tiempo, un hecho insustituible y único”, 105-6.

ensemble [...] Avec son aide lumineuse, la lumière de mes miroirs pénétra aussi pas la fenêtre de sa chambre [...] Elle entra parfois avec ses lumières à l'intérieur du Mirador"⁸⁷.

Ce moyen de communication ingénieux est une victoire sur la distance, la censure, les interdits de la libre expression, et sur tout ce qui peut éloigner les hommes les uns des autres. Par ce biais, l'écrivain contrecarre les moyens généralement utilisés par les dictateurs pour régner tels que la sujétion, l'uniformisation, l'intimidation. En effet, la communication humaine permet une meilleure compréhension d'autrui et du système et, par conséquent, elle peut amener à la contestation et à la résistance. La beauté de la femme liée à son intelligence et à son ingéniosité, en s'associant à l'homme par amour, devient un solide rempart à l'oppression, le binôme idéal contre la dictature.

L'acte d'amour entre les deux personnages intervient à la fin du roman, juste avant la remise du manuscrit à l'hypnotiseur Fabulateur Fertile. Il incarne donc un moment déterminant et, parallèlement, fait fonction de plaque tournante vers une irrémédiable réalité: le danger imminent et la possible destruction de Mines Hautes par les sbires de la dictature. Ainsi, de la même manière que l'enfant de Lumières encore dans le ventre maternel a été sauvé de la tuerie, l'acte d'amour entre Zéphyra et le narrateur est une nouvelle réponse au régime autoritaire argentin. Grâce à la fusion naturelle entre l'homme et la femme, Daniel Moyano fait renaître l'espoir et échouer toutes les barbaries de ce monde.

Au moment où Zéphyra et le narrateur s'apprêtent à rentrer en symbiose, les deux êtres évoluent dans une carapace protectrice à l'intérieur de laquelle plus rien ne peut leur arriver, en harmonie avec la nature et le monde qui les entourent. Ainsi, le rapprochement des deux personnages s'effectue en plusieurs étapes durant lesquelles les amoureux révèlent leur nature: si l'homme se caractérise par son impatience, la femme se distingue

⁸⁷ "Te voy a pasar unos espejos - dijo - para que nos comuniquemos en días despejados. Te enviaré mis señales y esperaré las tuyas. Tampoco yo sé cómo se hace para hablar con luces, pero podemos aprenderlo juntos [...]. Con ayudas luminosas de ella, la luz de mis espejos entró también por la ventana de su cuarto [...] Ella entró a veces con sus luces en el interior del Mirador", 33 et 35.

par sa patience et son inclination pour le jeu, l'ensemble étant mis en relief de manière humoristique. Dans ce chapitre intitulé explicitement *Giracéfiras (Tourne-Zéphira)* – terme composé de *gira* (provenant du verbe *girar* – tourner –) et *céfiras* (terme issu du prénom de la fiancée) – le premier élément indispensable à l'acte d'amour est une fleur toujours tournée vers le soleil: le tournesol. Le narrateur lui-même en fait le constat en signalant à sa promise le fait regrettable que sa chambre n'ait pas d'ouverture au sud, là où les tournesols sont les plus beaux. Cela a pour effet non seulement d'inciter Zéphyra à élaborer une stratégie, mais aussi de l'éloigner de tout contact physique:

“Elle se tourna me privant du plaisir d'apprécier son côté le plus beau. Et, en m'embrassant de la façade de son corps tout juste apparu, elle me dit, depuis le centre de la pénombre dans laquelle était plongée la pièce, elle me dit : bon, alors nous allons placer les tournesols à l'intérieur. [...] Moi, je voulais que nous le fassions au milieu des tournesols ; c'est un caprice, dis-je depuis le coin où je me tenais pour dérober à sa vue, par une inévitable pudeur, la violente croissance de mon corps. Nous n'allons pas les sacrifier pour cela, et je ne vais pas non plus m'habiller pour sortir les couper. Voyez-moi cet idiot, dit-elle en s'étirant pour atteindre une console absurdement haute”⁸⁸.

La démesure des personnages, leur extravagance et l'esprit fantaisiste qui les animent sont ici dépeints. Cela s'oppose volontairement à tout ce qui est prédéfini, contrôlé, ou encore dicté, signes révélateurs du pouvoir militaire. Afin de faire pénétrer les tournesols dans la chambre de Zéphyra, les protagonistes utilisent des miroirs, véritables réflecteurs de couleurs. L'ouverture progressive des fenêtres de la chambre s'effectue minutieusement, en suivant une hiérarchie des points cardinaux que nous avons déjà pu constater lors de notre étude sur l'intrusion des musiciens dans la demeure de Demi-Portion. La

⁸⁸ “Ella giró privándome del placer de su costado más hermoso y abarcándome con el frente concentrado de su cuerpo recién aparecido me dijo, desde el centro penumbroso de la habitación me dijo bueno, entonces vamos a traer los girasoles adentro. [...] Yo quería que lo hiciéramos entre los girasoles, es un capricho, dije desde el rincón donde me quedaba para escamotearle, por vergüenza inevitable, el crecimiento violento de mi cuerpo; y no vamos a sacrificarlos para eso, ni me voy a vestir para salir a cortarlos. Miren qué tonto, dijo estirándose para alcanzar una repisa absurdamente alta”, 231.

première fenêtre ouverte par Zéphyra est celle qui donne au nord ; la lumière joue dans la scène un rôle fondamental et distinct, selon qu'il s'agit du narrateur ou de sa fiancée:

“La lumière effaça les espaces, auparavant sombres, entre les parapluies, donna un nom à chaque couleur et révéla que les yeux de la femme étaient aussi nus qu'elle, qu'elle n'était que Zéphyra submergée par sa nudité. La lumière me plaça les mains vers le bas, rapidement déviées par Zéphyra avant qu'elles n'arrivent à leur destination, et me remit une caisse avec des clous et un marteau. Une pointe ici, une autre là, dit-elle en me signalant les points précis”⁸⁹.

La lumière prend dans ce passage un sens profond car, si elle révèle la somptuosité des courbes féminines et sert de guide au narrateur pour l'acte amoureux, elle délivre aussi le monde de sa noirceur et de l'obscurité dans lequel il peut être plongé. Elle est le symbole de la vie, de l'existence, du non caché, et s'oppose ainsi clairement à la nuit, aux ténèbres, et par voie de conséquence à la souffrance et à la mort. Les matériaux, mis à la disposition du narrateur, repoussent momentanément le contact entre les deux corps, et servent à fixer les miroirs dans la chambre: “Planter un clou dans le mur du sud, c'était me perdre dans une série d'actions postérieures qui m'éloignaient de la rencontre avec le corps avec lequel je souhaitais fusionner. Et à chaque coup de marteau, je me repensais de vouloir par caprice l'aimer parmi les tournesols”⁹⁰.

L'auteur transforme cet instant en un moment de séduction comique où les amoureux vont progressivement s'enfermer jusqu'à l'aboutissement de la relation. Les deux êtres sont alors seuls, aux prises avec leur destin. Les miroirs suspendus aux murs sont faits pour multiplier les reflets des tournesols de Mines Hautes dans leur chambre. Or, ces fleurs exceptionnelles qui

⁸⁹ “La luz borró los espacios antes oscuros entre los paraguas, dio a cada color su nombre y reveló que los ojos de la mujer estaban tan desnudos como ella, que apenas era la Céfira, desbordada por su desnudez. A mí la luz me llevó las manos hacia abajo, rápidamente desviadas por la Céfira antes de que llegaran a su destino, entregándome una caja con clavos y un martillo. Un clavito aquí y otro allí, dijo señalando lugares precisos”, 232.

⁹⁰ “Poner un clavo en la pared del sur era perderme en una serie de acciones postergativas que me alejaban del encuentro con el cuerpo con el que deseaba fusionarme, y me arrepentía, a cada golpe de martillo, de mi capricho de amarla entre los girasoles”, 233.

suivent le soleil pendant la journée, sont comparées par l'hypnotiseur Fabulateur Fertile à des horloges génératrices de temps et en les multipliant, on multiplie le temps. De fait, on assiste à un décalage probant entre l'éternité temporelle, accordée aux deux personnages, et la rapidité menaçante des explosions minières qui se font entendre, symbole de la répression qui arrive. L'alchimie lumineuse s'effectue quand Zéphyra ouvre sa fenêtre qui donne à l'est:

“A ce moment-là, je perdus mes repères cardinaux troublés par les reflets zigzagants des miroirs. La lumière qui entrait par cette ouverture donnant sur le plus grand parterre de tournesols, fit chatoyer Zéphyra, la jaunissant à contre-jour, son corps devint ombre jaune excepté les points aqueux de ses yeux, capables de permettre l'accès à son mystérieux intérieur”⁹¹.

Les images employées par le romancier associent la beauté corporelle féminine à celle des tournesols. La lumière provoque une désorientation pour que l'instant devienne atemporel, sans oublier le côté comique de la scène car Zéphyra est toujours aussi entreprenante pour la décoration de la chambre, laquelle “appuya un doigt sur mon menton et introduisit dans ma bouche une autre poignée de petits clous”⁹². Une fois l'installation des miroirs achevée, le reflet des tournesols inonde la chambre alors prête pour l'acte d'amour:

“Elle étendit son corps sur le lit en écrasant des tournesols virtuels, elle s'allongea comme une invention ou une pièce vivante destinée à retenir, dans notre mutuelle fusion, un instant de la mécanique céleste des astronomes muletiers. [...] Avant que ne cessât son mouvement giratoire, j'avais traversé le labyrinthe de lignes croisées par où voyageaient les fleurs et j'étais tombé sur l'invention vivante pour

⁹¹ “En ese momento se me perdieron los puntos cardinales, confundidos por el zigzaguar de los espejos. La luz que entraba por esa abertura, que daba al mayor macizo de girasoles, tornasoló a la Céfira, la amarilleó a contraluz, el cuerpo se le volvió sombra amarilla salvo los puntos acuosos de los ojos, capaces de permitir el acceso al interior misterioso de ella”, 233-4.

⁹² “apoyó un dedo en mi mentón y me puso en la boca otro puñado de clavitos”, 234.

dérober à Fabulateur Fertile un tout petit peu de ses mondes mystérieux”⁹³.

Le passage annihile toute intention de détruire l’amour que peuvent se porter les êtres humains, montrant par ailleurs que “la totalité des temps convoqués autour du couple n’est pas l’éternité silencieuse de la mort, mais celle de la somme des temps vécus et à vivre par les hommes”⁹⁴. L’écrivain insère l’acte d’amour entre Zéphyra et le narrateur dans un de ses derniers chapitres, juste avant l’arrivée des représentants du pouvoir répressif et la probable destruction de Mines Hautes. Il procède de la même manière en intitulant son roman *Tres golpes de timbal*, lequel est une évocation au code amoureux entre Musichant et *Emebe*. Daniel Moyano débute et achève donc symboliquement son œuvre par le thème de l’amour, véritable clé de voûte du roman, lequel renvoie aux notions de vie et d’avenir. Zéphyra incarne à la fois le passé, le présent et l’avenir du narrateur, lequel va s’unir à sa fiancée par les liens du mariage. Elle représente la clé qui aidera le narrateur à sortir de son hypnose en récupérant progressivement la mémoire. L’amour traverse donc la temporalité et les exemples du narrateur avec Zéphyra, et de Musichant avec *Emebe*, sont valables pour l’humanité entière.

Conclusion

Avec son œuvre achevée en 1987 et intitulée *Trois coups de timbale*, Daniel Moyano décode et répond à l’ensemble du système autoritaire mis en place par la dictature argentine du XX^e siècle. Avec un style relevant du genre poétique, il analyse successivement la notion de destruction avec la ville de Lumières, la pratique de la torture avec la mise en scène du gardien de la mémoire collective appelé Papi-l’Esquive, la notion de justice avec une profonde réflexion sur le pouvoir et ses abus, et la notion

⁹³ “Echó su cuerpo sobre la cama aplastando girasoles virtuales, se echó como un invento o pieza viviente destinada a retener, en su fusión conmigo, un momento de la mecánica celeste de los astrónomos muleros. [...] Antes de que cesara su movimiento giratorio, yo había atravesado el laberinto de líneas cruzadas por donde viajaban las flores y había caído sobre el invento viviente para robarle a Fábulo una pizza de sus mundos misteriosos”, 235-6.

⁹⁴ Bonnardel, *La répression*, 91.

d'amour comme un symbole de pérennité de la race humaine, en y apportant ses réponses.

Le roman s'est construit alors que l'auteur se trouvait en exil en Espagne, alternative essentielle sans laquelle un tel écrit n'aurait pu voir le jour. En effet, lors des diverses dictatures argentines du XX^e siècle, et en particulier celle de 1976, les manuscrits et les livres compromettants sont brûlés ou enterrés dans le jardin par les auteurs ou leurs proches⁹⁵. L'activité culturelle est condamnée à ne pas s'opposer ouvertement à la politique autoritaire argentine et le livre est un outil sensible qui révèle l'idéologie de son lecteur. Les librairies qui vendaient les livres de Lénine, Mandel ou de Gramsci finissent par disparaître⁹⁶.

L'écrivain argentin naturalisé espagnol a eu la possibilité de faire abstraction de cette censure et a donné ainsi la pleine mesure de ses pensées dans le roman. Le fait d'aborder les thèmes de la destruction, du pouvoir, de la torture et de la résistance aurait été plus délicat sur le territoire argentin; cet exil est donc une aubaine littéraire pour Daniel Moyano que la portée de ses écrits ne fera que confirmer.

Les axes que nous avons développés dans notre travail, à l'image du roman, suivent un schéma de résistance vis-à-vis de la politique dictatoriale argentine. Malgré sa destruction, la ville de Lumières constitue une résistance au temps et permet de conserver l'empreinte indélébile de l'homme et de son histoire. La torture physique, véritable violation du corps humain, se heurte à la résistance du sage Papi-l'Esquive et à son esprit de sacrifice pour la survie de la mémoire collective. La notion de justice renvoie au châtement de Demi-Portion, à la solde de la dictature, assoiffé de sang et de pouvoir, qui va succomber aux effets de la musique. L'amour entre Zéphyra et le narrateur évoque la résistance à toutes les formes d'oppression que l'homme veut imposer. Il constitue l'élément indispensable amenant à la procréation humaine, conception à la fois physique et morale des

⁹⁵ L'auteur développe cet aspect dans le travail ayant les références suivantes: Daniel Moyano, "Escribir en el exilio", *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Karl Kohut et Andrea Pagni eds. (Frankfurt am Main: Editorial Vervuert Verlag, 1989), 147-56.

⁹⁶ Le devenir des librairies sous la dictature est traité dans l'article suivant: Héctor Yánover, "La librería", *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 521-4.

générations futures de Lumières et Mines Hautes. Le roman de Daniel Moyano est donc une réponse à la dictature argentine du XX^e siècle et constitue un modèle de résistance ingénieusement articulé.

Bibliographie

Sources principales

Aurora, Enrique. "Seis instantáneas de Daniel Moyano". *Bitácora. Revista de la Facultad de Lenguas de la Universidad Nacional de Córdoba* año II: 3 (1999): 121-131.

Bajarlía, Juan-Jacobo. "Música diabólica". *El Clarín*, Cultura y Nación, suplemento (1 de enero de 1989).

Bonnardel, Sara. *La répression et l'exil dans les romans de Daniel Moyano*. Université de Bordeaux III-Talence: Editorial G.I.R.D.A.L., 1990.

Colautti, Sergio. "El viaje narrativo de Daniel Moyano". *El Corredor Mediterráneo* año 5: 204 (2006): 1-3.

García-Romeu, José. *Dictature et littérature en Argentine (1976-1983)*. Paris: Editorial L'Harmattan, 2005.

Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1984.

Moyano, Daniel. "Lettre à Claude Cymerman". En *L'exil et le roman hispano-américain actuel*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 1990.

_____. *Tres golpes de timbal*. Madrid: Editorial Alfaguara Hispánica, 1989.

Roffé, Reina. "El baúl mitológico de Daniel Moyano". *Revista Crisis* 59 (1988): 42-43.

_____. "La transterrada historia de Daniel Moyano". *Cuadernos hispanoamericanos* 676 (2006): 69-76.

Sources secondaires

Anglade, Roberto. "Tiempo de no morir". *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 474-476.

Goligorsky, Eduardo. *Carta abierta de un expatriado a sus compatriotas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983.

Goloboff, Gerardo Mario. *Criador de palomas (Chronique de la colombe)*. Traducido al francés por Albert Bensoussan. Paris: Editorial Actes Sud-Presses Universitaires de France, 1988.

González Janzen, Ignacio. *La triple A*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1986.

Ménard, Béatrice. “Musique et secret des origines dans *Tres golpes de timbal* de Daniel Moyano”. *Sigila, Revue transdisciplinaire franco-portugaise sur le secret* 11 (2003): 83-97.

Moyano, Daniel. “Escribir en el exilio”. En *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, editado por Karl Kohut y Andrea Pagni. Frankfurt am Main: Editorial Vervuert Verlag, 1989.

_____. *Libro de navíos y borrascas*. Traducido al francés por Eduardo Jiménez, Paris: Editorial Robert Laffont «Pavillons», 1987.

Munárriz, Miguel. *Encuentros hispanoamericanos, realidad y ficción*. Oviedo: Editorial Fundación de Cultura, 1992.

Páez, José. *La conquista del desierto*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1970.

Prieto, Adolfo. “Daniel Moyano: Una literatura de la expatriación”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 416 (1985): 189-195.

Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1995.

Villegas, Jean-Claude. “Pour une définition du conte: entretiens avec quatre écrivains argentins contemporains”. En *Techniques narratives et représentations du monde dans le conte latinoaméricain*, editado por Claude Fell. Paris: Editorial Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1987.

Yánover, Hector. “La librería”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 517-519 (1993): 521-524.

Recibido: 2 de noviembre, 2010

Aceptado: 9 de febrero, 2011

Correo electrónico: thierry.nouaille@upf.pf