

#01

MONTAGE ET AUTRES DISPOSITIFS NARRATIFS ET DRAMATIQUES DANS *EL ASTILLERO* DE JUAN CARLOS ONETTI

Marta Álvarez Izquierdo

Doctoranda en Literatura General y Comparada

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)

Citation recommandée || ÁLVAREZ IZQUIERDO, Marta (2009): "Montage et autres dispositifs narratifs et dramatiques dans *El astillero* de Juan Carlos Onetti" [article online], 452°F. *Revue électronique de théorie de la littérature et de littérature comparée*, 1, 104-120, [Date de consultation: jj/mm/aa], < <http://www.452f.com/issue1/montage-et-autres-dispositifs-narratifs-et-dramatiques-dans-el-astillero-de-juan-carlos-onetti/> >.

Illustration || Elena Macías

Article || Reçu: 23/04/2009 | Apte Comité Scientifique: 26/05/2009 | Publié: 01/07/2009

License || Creative Commons Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 2.0 License.



Résumé || Dans l'article suivant on essaie d'analyser le montage et les dispositifs narratifs de *El astillero* de Juan Carlos Onetti. Pour cela, dans le premier point, on étudie les différentes situations narratives qui participent dans la création de deux mondes antagoniques, la réalité et le monde illusoire de *El astillero*, toujours décrit au temps incertain. Dans le deuxième point, on analyse comme s'établit le croisement de narrations, en créant ainsi la discontinuité narrative mise au service de la duplicité des personnages. Dans le troisième point, on voit comme le narrateur crée un récit marqué par l'ambiguïté et l'incertitude à travers des différentes voix narratives. Cette incertitude n'est que le reflet de l'existence, parce que derrière la farce ce qui reste est le piège d'exister.

Mots-clé || Onetti | *El astillero* | Dispositifs narratifs | Ambiguïté | Farce | Incertitude.

Abstract || In this paper I want to analyze the assembly and the different narrative mechanisms of *El astillero* written by Juan Carlos Onetti. With this purpose, in the first point I analyze the different narrative situations which take part in the creation of two contrary worlds, the reality and the phantom world of the *El astillero*, always described in an uncertain time. The second part analyses the way that the different narrations are crossed, setting up a discontinuity effect in the narration and the duplicity of the characters. In the third part we can see how, through the different narrative voices, the narrator sets up a story marked by uncertainty and ambiguity. This uncertainty is the reflection of existence, because behind the farce what remains is the trap of existence.

Keywords || Onetti | *El astillero* | Narrative mechanisms | Ambiguity | Farce | Uncertainty.

0. Introduction

La littérature entre dans l'époque moderne lorsque la notion de règle et de convention est remplacée par des formules ou des opérations. La narration linéaire est abandonnée au profit de dispositifs dans lesquels les narrations présentent plusieurs situations narratives qui s'entrecroisent. Le narrateur se défait de la fonction traditionnelle de mise en perspective des événements différents qui ont eu lieu à des moments différents. Le montage et les dispositifs deviennent une forme éminente, une représentation particulière et durable de ces formules et opérations littéraires qui sont la marque de la modernité. Le procédé de création de la narration devient essentiel.

En 1950, Juan Carlos Onetti publie *La vida breve*, un roman capital où apparaît pour la première fois Santa María, sa ville mythique que l'on peut situer près du Rio de la Plata. Dans *El astillero* (1961) il poursuit le développement de l'univers obscur et déroutant de Santa María.

El astillero commence avec le retour de Larsen à Santa María cinq ans après son départ pour l'exil. Par hasard, il connaît Angélica-Inès, fille de Petrus, le propriétaire d'un chantier en ruines. Il essaye de séduire Angélica-Inès et accepte d'être le sous-directeur du chantier en ruines, ayant Gálvez et Kunz comme employés.

Nous allons voir quelles sont les formules narratives nouvelles qui sont mises en place dans *El astillero* en remplaçant ainsi les règles du passé. Dans un premier temps, nous verrons que *El astillero* est un roman où se mettent en place différentes situations narratives. Ensuite, nous étudierons la façon dont les récits s'entrecroisent, et les effets de cet entrecroisement. Enfin, nous verrons qu'à travers les différentes voix narratives, le narrateur met en place un récit marqué par l'ambiguïté et l'incertitude. Cette incertitude narrative est le reflet de l'existence.

1. Le chantier: un récit multilinéaire

1.1. Différentes situations narratives

El astillero est un roman où les différentes situations narratives sont étroitement liées avec les espaces dans lesquels elles ont lieu. Ces différents espaces jouent un rôle très important dans l'organisation narrative du récit et dans la matérialité du texte. Ainsi, le roman est structuré en 18 chapitres, et les titres des différents chapitres portent le nom des principaux espaces dans lesquels se déroule l'action: "Santa María", "El astillero", "La glorieta" et "La casilla" qui correspondent aux quatre espaces principaux.

C'est avec le retour de Larsen à Santa María que commence le récit. Larsen réapparaît dans la ville de laquelle il fut expulsé cinq ans auparavant, et il en parcourt les rues. Ensuite, Larsen fait deux voyages à Santa María où il va s'entretenir avec le Docteur Diaz Grey et Petrus et finalement, l'avant dernier chapitre correspond à la dernière descente de Larsen à la "ciudad maldita".

Dans *El astillero* se déroulent beaucoup de scènes du roman (chapitres 2, 4, 8, 9, 13, 16 et 18)¹. Dans le deuxième chapitre "El astillero 1", Larsen se rend à Port Chantier deux jours après son arrivée à Santa María. Il rentre au Belgrano, et c'est là qu'il voit pour la première fois Angélica-Inès: "Larsen supo en seguida que algo indefinido podía hacerse [...]" (p.65)². C'est dans cet espace où deux chapitres plus loin, Petrus va lui proposer le poste de sous-directeur de son entreprise, et où il va rencontrer Gálvez et Kunz. C'est aussi dans ce même espace que se met en place le jeu qui deviendra au fil des pages, une farce grotesque.

Dans le troisième espace, "La glorieta", se déroulent les entretiens entre Larsen et Angélica-Inès (chapitres 3, 5, 7, 15, 18). C'est lors de ces rencontres que Larsen mène sa stratégie de séducteur et essaye de séduire la fille de Petrus. Dans le dernier chapitre Larsen se rend à la Glorieta, mais Joséfina, la servante, ne le laisse pas rentrer car la jeune fille est malade. Ce soir là, Larsen a une histoire avec Joséfina.

Le quatrième espace est "La casilla" (chapitres 6, 7, 8, 9, 14, 15, 18). C'est là où habitent Gálvez et sa femme enceinte, et c'est là où se rendent Kunz et Larsen le soir pour boire et pour dîner quelque chose.

Chacun des espaces du roman a une fonction spécifique. Dans chaque espace Larsen joue un rôle différent: "Santa María" est le passé, nous voyons l'insistance de Larsen pour récupérer le pouvoir

NOTES

1 | Dans le texte les chapitres ne sont pas numérotés ainsi, mais je leur ai attribué des chiffres pour pouvoir les repérer plus facilement.

2 | ONETTI, Juan Carlos (1993): *El astillero*, Ediciones Cátedra, Madrid.

perdu et irrécupérable. “El astillero” représente le jeu de domination, d’importance et de pouvoir. Dans “La glorieta” se déroule l’impossible communication. Et “La casilla” est la seule forme de communication possible, l’urgence de protection et de refuge. Ces scènes simultanées montrent quatre phases de Larsen dans lesquelles il démultiplie et prolonge sa défaite.

Mais en plus des différentes histoires représentées par les quatre espaces, il existe dans *El astillero*, un autre niveau de codification, à savoir, la présence de deux mondes opposés: la réalité et le jeu.

1.2. La réalité et le jeu

En acceptant la sous-direction d’un chantier fantôme, Larsen accepte le jeu et joue le rôle de sous-directeur. Il fait tout pour rendre le jeu vraisemblable, il appelle ses subordonnés pour leur poser des questions à propos des dossiers qu’il relit. La fin de sa journée au chantier arrivée: “Mentía destinos plausibles al patrón si lo tropezaba al salir y daba largos rodeos, dibujaba sobre calles y aceras de tierra caminos siempre distintos e irresolutos, senderos [...]” que le narrateur qualifie comme “hijos de la trampa y la duplicidad” (p.88). Cette même dualité existe chez les personnages subordonnés, Gálvez et Kunz, qui ont aussi accepté le jeu. Quand Gálvez établit chaque mois la liste des salaires du chantier, il “re”-prend conscience du non sens du jeu qu’il est en train de jouer: “Cada día 25 volvía a descubrir, a comprender el absurdo regular y permanente en que estaba sumergido” (p.86).

Le jeu que Larsen a accepté de jouer est une farce, une grande parodie grotesque qui devient comique par son absurdité: “Le voy a ser franco. No me ocupo de la parte administrativa. Lo que hago por ahora es un estudio general, para empaparme del asunto, y examino los costos” (p.134), dit Larsen à Diaz Grey à propos de son poste de sous-directeur. Quelques paragraphes plus loin, Diaz Grey décrit rigoureusement la farce:

Petrus es un farsante cuando le ofrece la Gerencia General y usted otro cuando acepta. Es un juego, y usted y él saben que el otro está jugando. Pero se callan y disimulan. Petrus necesita un gerente para poder chicanear probando que no se interrumpió el funcionamiento del astillero. Usted quiere ir acumulando sueldos por si algún día viene el milagro y el asunto se arregla y se pueda exigir el pago. Supongo.
(p.138)

Cependant, la farce que Larsen a établie avec Kunz et Gálvez n’est pas la même que celle qu’il a inventé pour lui-même en jouant à être piégé dans la farce du chantier: “Estaba deseando levantarse y abrazar al Gálvez o al Kunz, confesarse en una frase obscena

[...]” (p.88). Le plan de la farce vient s’entrecroiser avec d’autres plans qui relativisent celle-ci, donnant lieu à une série de situations absurdes, à une atmosphère étrange dans laquelle le lecteur se retrouve déconcerté: “Porque yo podía jugar a mi juego por que lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan, el juego es lo serio, se transforma en lo real. Aceptarlo así –yo, que lo jugaba porque era juego–, es aceptar la locura” (p.101).

Dans le monde de la farce, Larsen gagne cinq ou six mille pesos, il a un bon emploi, sous-directeur. Cependant, en dehors de la farce dans laquelle ils s’efforcent de vivre, la réalité est toute autre. Le décor dans lequel se déroule l’action est un paysage en ruines, une scène désolante par son abandon, un chantier habité par la corrosion: “[...] el espacio inútilmente limitado, por los ojos de las herramientas atravesados por los tallos rencorosos de las ortigas” (p.83).

Lors de leur entretien, Larsen avoue à Diaz Grey: “Puerto Astillero está muerto, doctor. Apenas si atracan las lanchas, nadie llega ni se embarca” (p.137). Et derrière ce décor en ruines, sa vie est remplie de misère et de solitude: “El hambre no era ganas de comer sino la tristeza de estar solo y hambriento [...]” (p.93).

Le système d’oppositions du monde de *El astillero* est très complexe. D’un côté nous remarquons l’opposition entre le monde de la farce du chantier et la réalité remplie de désolation. Mais la réalité extérieure à ce microcosme du chantier est aussi très présente à travers Santa María qui nous renvoie constamment au passé de Larsen: “[...] que el hecho de que el astillero hubiera llegado a convertirse en un mundo completo, infinitamente aislado e independiente, no excluía la existencia del otro mundo, éste que pisaba ahora y donde él mismo había residido alguna vez” (p.149).

La frontière fluctuante entre le jeu et la réalité crée un effet de flou au sein de la narration. Nous allons voir que cette incertitude est aussi présente dans le récit à travers les données temporelles.

1.3. L’incertitude temporelle

Le roman commence avec un emplacement du récit dans le temps:

Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen (o *Juntacadáveres*) de la provincia, alguien profetizó, en broma e improvisando, su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de nuestra historia ciudadana. (p.59)

Une prophétie est un annonce du futur, et dans ce cas, elle annonce une répétition du passé dans le futur: le retour. Dans le paragraphe

suisant, le narrateur traverse le temps et se situe “[...] cinco años después de la clausura de esta anécdota [...]” (p.59). C’est à dire, au moment de la narration. Il est évident que, cinq ans après il y a cinq ans, c’est le présent, donc discours et récit coïncident dans le même axe temporel. Cependant, toutes les actions de ce chapitre sont conjuguées au passé simple, ce qui les place, non pas dans le présent, mais dans le passé: “[...] Larsen bajó una mañana en la parada de los «omnibuses» que llegan de Colón, puso un momento la valija en el suelo [...]” (p.59). Dans le paragraphe suivant: “Tomó el aperitivo [...]. Almorzó allí, solitario [...]” (p.59). Cette insistance dans l’emploi du passé simple paraît d’autant plus significative, que, comme nous avons vu, l’action est en train de se dérouler en même temps que le discours, dans le présent de l’action. Avec cet emploi, le narrateur écarte le présent de l’action du présent de la narration.

Le discours met en place un lien très étroit entre le présent et le passé, mais le temps est aussi réglé à partir d’autres éléments. Le premier paragraphe met en évidence le lien du système chronologique du récit avec l’histoire de Santa María: “Hace cinco años, cuando el gobernador decidió expulsar a Larsen [...]” (p.59). Le narrateur fait souvent des commentaires sur des faits ou des personnes qui ne sont pas nécessaires à l’économie du récit, dans la mesure où manifestement ces personnages, commentaires ou allusions ne le modifient pas: “Y, finalmente, se calificó de antihistórico y absurdo el emplazamiento de la estatua, que obligaba al Fundador a un eterno galope hacia el sur, a un regreso como arrepentido hacia la planicie remota que había abandonado para darnos nombre y futuro” (p.205). Cependant, ces commentaires ont une autre fonction, celle d’intégrer la chronologie du récit à l’intérieur d’une chronologie beaucoup plus vaste, celle de l’évolution historique de Santa María.

Or, ce n’est pas pour cela que le récit cesse de tracer sa propre chronologie. Nous savons que Larsen arrive à Santa María “[...] aquel mediodía de fines de otoño” (p.60), et il visite le bar Plaza “[...] a las siete y media de la tarde [...]” (p.61). Il y a une volonté du narrateur pour délimiter, à l’intérieure d’une chronologie plus vaste de l’histoire de la ville, une plus restreinte qui correspond à celle du récit. Mais, la précision que nous venons de constater dans les citations précédentes n’a pas toujours sa place. À certains moments, le narrateur décrit une chronologie délibérément imprécise et incertaine: “Aquella noche, la de Hagen o cualquier otra, a las diez [...]” (p.130). Même si nous avons des limites précis dans la chronologie du récit (fin automne, début été sans savoir l’année), les faits ne sont pas rigoureusement ordonnés, et peuvent changer d’emplacement: “Hubo, es indudable, aunque nadie puede saber hoy con certeza en qué momento de la historia debe ser colocada, la semana en que Gálvez se negó a ir al astillero” (p.118). Ceci rend

les données temporelles très confuses, le lecteur se retrouve donc déconcerté. De plus, le narrateur décide de situer le récit par rapport au temps des saisons, c'est-à-dire, un temps cyclique.

Le récit se situe dans un temps extrêmement imprécis, la surcharge temporelle du passé fait du temps du récit un temps où présent et passé se superposent. Le caractère imprécis des données temporelles ne peut pas servir de repère au lecteur, pour se retrouver avec précision entre les différents plans de la réalité et les différentes lignes d'intrigue qui s'entrecroisent.

2. L'entrecroisement des récits

2.1. La discontinuité diégétique

Ce qui rend la disposition textuelle de *El astillero* très particulière, est que, comme nous l'avons vu, le récit est structuré à partir des espaces. Nous pouvons aussi remarquer qu'il y a cinq chapitres qui portent le nom de plusieurs espaces. Dans ces chapitres, les espaces s'entrecroisent, et les intrigues se succèdent; et nous voyons un Larsen qui se dédouble.

Il y a cependant un cinquième espace dont le nom n'apparaît que dans le titre du dernier chapitre où tous les espaces se confondent: "El astillero 7, La glorieta 5, La casa 1, La casilla 7". Mais même si la maison n'apparaît explicitement que dans le dernier chapitre, elle est omniprésente dans tout le récit. Les quatre espaces principaux se situent aux alentours de celle-ci; et tout au long du récit, Larsen se retrouve constamment près de cette maison présentée comme "[...] la casa inaccessible [...]" (p.231). Le but de son retour à Santa María, l'acceptation du poste de sous-directeur d'un chantier en ruines, le jeu qu'il met en place, ainsi que son intention de séduire Angélica-Inès, ont un lien très étroit avec la maison. La maison représente le succès et la richesse de l'empire de Petrus. Larsen accepte la farce du chantier et veut séduire Angélica-Inès car il a ainsi l'espoir de pouvoir hériter de cette maison et de retrouver la splendeur du passé: il imagine "[...] en la casa que no había pisado nunca, una incursión que terminaría en compromiso de casamiento, bendecido por el viejo Petrus [...]" (p.169). Mais il n'arrive jamais vraiment à y mettre les pieds, à l'exception du dernier chapitre, dans lequel il se rend dans la chambre de la servante Joséfina, et a une histoire avec elle: "No quiso enterarse de la mujer que dormía en el piso de arriba, en la tierra que él se había prometido" (p.231).

Dans ce dernier chapitre se superposent les quatre espaces qui entourent la maison en une rapide succession finale de séquences

narratives. Dans le roman tout converge pour donner une image visuelle de cercles qui se ferment et qui compriment l'espace, jusqu'à supprimer toute possibilité d'espoir, et de poursuite du chemin. Nous pouvons dire que le dispositif spatial mis en place est visible car il est représenté dans la matérialité du texte.

Dans *El astillero*, les données temporelles sont fragmentées. Dans le premier chapitre, le jour du retour de Larsen, le narrateur nous dit: "Pero ningún habitante de la ciudad recuerda haberlo visto nuevamente antes de que se cumplieran quince días de su regreso. Entonces, era un domingo, todos lo vimos en la vereda de la iglesia [...]" (p.62). Cependant, dans le chapitre suivant, le narrateur dit "Dos días después de su regreso, según se supo, Larsen salió temprano de la pensión y se fue caminando lentamente [...]" (p.62). D'un côté, il y a une ellipse temporaire, car le narrateur fait un saut en avant, et se place quinze jours après. Mais, juste après, le narrateur revient en arrière, et, en décrivant les actions de Larsen deux jours après son arrivée, il contredit son affirmation précédente. Le temps est discontinu et confus à cause de l'entrecroisement du passé avec le présent, de la confusion qui existe dans les données temporelles, et surtout de la fragmentation temporelle à l'intérieure du récit.

D'un autre côté, l'entrecroisement de la réalité et du monde illusoire crée aussi un effet de discontinuité diégétique. Ce dispositif provoque le comique à certains moments du récit: L'humour se met en place quand la réalité et le monde illusoire de la farce s'entrecroisent. Quand nous apprenons ce que fait Larsen pour rendre cette farce réelle, alors que nous connaissons la véritable réalité: "[...] como para convencer a un indiferente testigo, de que la desguarnecida habitación podía confundirse con el despacho de un Gerente General de una empresa millonaria y viva" (p.165).

Dans *El astillero*, les différentes situations narratives s'entrecroisent dans des espaces multiples, et le temps, ainsi que les deux plans de la réalité, sont fragmentés. Nous pouvons dire que le dispositif qui entrecroise les différentes lignes d'action crée la discontinuité au sein d'une narration qui se présente sous une forme incertaine où les personnages sont duplices: ils jouent plusieurs rôles.

2.2. La duplicité des personnages

L'entrecroisement de la réalité et du monde illusoire permet au narrateur de décrire les personnages dans des circonstances très différentes. L'identité de Larsen apparaît segmentée, comme si ce personnage était décrit depuis différentes optiques ou points de vue. Dans *El astillero*, le lecteur se trouve exposé à une série de visions simultanées du même personnage. Chaque rôle que Larsen

assume développe une possibilité, c'est-à-dire, que dans chaque domaine du roman, Larsen essaye une projection impossible en un autre être: "Avanzó lentamente la cabeza, impasible, casi inocente, gozándose en su solitaria delincuencia, sospechando confusamente que el juego deliberado de continuar siendo Larsen era incontables veces más infantil que el que jugaba ahora" (p.111). Cette duplicité de Larsen est aussi présente chez les autres personnages et se caractérise par la théâtralité de la mise en scène des différents jeux de situations.

Tout d'abord, le lieu où se met en place la farce est décrit comme s'il s'agissait de l'espace où a lieu une représentation: "[...] hacía sonar los tacos sobre el piso polvoriento de la gran sala vacía" (p.88). Les gestes des personnages sont décrits méticuleusement par le narrateur. À propos de Gálvez: "La revelación periódica lo obligaba a interrumpirse y caminar, ir y volver por la gran sala desierta, las manos en la espalda [...]" (p.86). Nous avons l'impression que les descriptions prennent la forme de didascalies théâtrales. Il s'agit en effet d'une véritable mise en scène: "[...] pensó que la casilla formaba parte del juego, que la había construido y habitado con el solo propósito de albergar escenas que no podían ser representadas en el astillero" (p.123).

Les personnages sont des acteurs qui jouent des rôles; ils représentent ce qu'ils ne sont pas. Larsen joue le rôle de sous-directeur, mais aussi, il met en place d'autres rôles: "[...] imaginaba a veces ser el viejo Petrus, manejar sus experiencias y sus intereses" (p.87). Peut-être assume-t-il de jouer des rôles pour pouvoir jouer le rôle qu'il aurait voulu tenir dans son passé. Larsen et son rôle sont comme deux miroirs qui s'affrontent et qui finissent par se mettre en question l'un et l'autre, et qui finissent donc par mettre en doute la vraisemblance de sa propre réalité.

Les personnages changent de masque, ils se dédoublent et changent d'identité. Le champ lexical correspond à celui d'une représentation théâtrale; le mot "scène" est souvent employé, ainsi que le mot "masque" qui revient constamment dans le récit. L'exemple le plus significatif est celui de Gálvez. Ce n'est qu'avec la mort que tombe son masque et que l'on découvre son véritable visage:

[...] ahora está sin sonrisa, él tuvo siempre esta cara debajo de la otra, todo el tiempo, mientras intentaba hacernos creer que vivía, mientras se moría aburrido entre una ya perdida mujer preñada, dos perros de hocico en punta, yo y Kunz, el barro infinito, la sombra del astillero y la grosería de la esperanza. (p.221)

La mise en scène du jeu qu'ont accepté de jouer les personnages semble être une représentation théâtrale, la scène étant un chantier

en ruines. La théâtralité de cette réalité illusoire peut faire penser à la pièce de Samuel Beckett, *En attendant Godot*, où, dans un décor vide à l'exception d'un arbre, Pozzo et Lucky tuent le temps pendant qu'ils attendent Godot, qu'ils ne connaissent pas, dont ils ne sont même pas sûrs de la venue, mais qui est, cependant, supposé de les sauver. Il n'arrive jamais. Comme pour Larsen: "Pero éste no era el tiempo de la esperanza sino el de la simple espera" (p.186).

3. La narration et le piège de l'existence

3.1. Différentes voix narratives

Le récit de *El astillero* est mené par un narrateur anonyme. Nous ne connaissons pas son identité mais nous savons qu'il est citoyen de Santa María car, dans l'incipit, quand il présente le retour de Larsen il dit "[...] alguien profetizó [...] su retorno, la prolongación del reinado de cien días, página discutida y apasionante –aunque ya casi olvidada– de **nuestra** historia ciudadana" (p.59) (le règne des cents jours fait référence à *Juntacadáveres*)³.

La prise en charge de la narration de *El astillero* passe du narrateur observateur qui reconstruit l'histoire au narrateur omniscient qui présente les états de conscience de Larsen et des autres personnages. Dans le premier cas il s'agit d'une sorte d'investigateur qui maîtrise des informations, en ignore d'autres et s'en sert de témoignages, tantôt complémentaires, tantôt contradictoires, pour arriver à des conclusions: "**Algunos** insisten en su actitud de resucitado, en los modos con que, exageradamente, casi en caricatura, intentó reproducir la pereza [...]. **Otros, al revés**, siguen viéndolo apático y procaz [...]" (p.60). Nous voyons aussi que la source de l'information qu'il nous présente est souvent anonyme. Cependant, il utilise aussi les témoignages d'autres personnages tels que Gálvez, le Barman, ou Kunz.

A certains moments, le narrateur disparaît et délègue sa fonction en autres personnages. Ainsi, plusieurs personnages deviennent narrateurs à leur tour. Dans le chapitre 10, lors du premier voyage de Larsen à Santa María, son arrivé, le soir, est racontée par Hagen:

Me pareció que era él por la manera de caminar. Casi no había luz y la lluvia molestaba. Y tampoco lo hubiera visto o creído verlo, si no es porque en el momento, casi las diez, le da por atracar al camión de *alpargatas* que debió haber pasado a la tarde. (p.128)

Lors du deuxième et dernier voyage de Larsen à Santa María, celui-ci se rend à l'hôtel où loge Petrus pour avoir un entretien avec lui. Cet épisode est décrit par le Barman du *Plaza*, et le narrateur rapporte

NOTES

3 | *Juntacadáveres*, traduit en français par *Ramasse-viocques*. Dans ce roman publié en 1964, après *Le chantier*, Onetti poursuit l'histoire de Santa María, seulement le récit de *Ramasse-viocques* précède dans le temps de la fiction, celui du Chantier.

les paroles du barman: “Era una palabra vieja y por eso dejé de pensar en el *Simmons Fizz* y lo miré dos veces. Ya casi todos dicen ‘alojarse’ o ‘encontrarse’ [...]. Este decía ‘parar’, sin sacarse las manos de los bolsillos del sobretodo, ni tampoco el sombrero [...]” (p.141).

Quelques chapitres plus loin, quand Angélica-Inès va voir Larsen au chantier, le narrateur raconte la scène du scandale en rapportant le témoignage de Kunz: “Kunz volvió a su mesa de trabajo [...]. No tuvieron tiempo de hacer muchas cosas, contaba. Antes de los gritos se oyó la voz de Larsen, ensayando a la defensiva un monólogo persuasivo y dolido [...]” (p.170).

Nous voyons que même s’il existe un narrateur principal, à certains moments le narrateur utilise les témoignages d’autres personnages et multiplie ainsi les voix narratives.

Les descriptions sont très nombreuses, les faits les plus simples sont souvent commentés par le narrateur d’une façon subtile et sophistiquée qui met en relief des aspects psychiques des personnages; c’est le narrateur omniscient qui nous présente le contenu de la conscience de Larsen souvent à la troisième personne: “De modo que Larsen ya estaba hechizado y resuelto cuando entró en el Belgrano, al mediodía siguiente, y almorzó con Gálvez y Kunz” (p.86); mais aussi au style direct: “Porque yo podía jugar a mi juego porque lo estaba haciendo en soledad; pero si ellos, otros, me acompañan [...]” (p.101). C’est comme si le narrateur se plongeait dans la conscience de ce dernier et finissait par représenter la subjectivité de Larsen en ne faisant plus qu’un avec lui.

Toutefois, le lecteur ne dispose pas de toute l’information, il reste des points obscurs que le narrateur n’arrive pas à éclaircir: “**No se sabe** cómo llegaron a encontrarse Jeremías Petrus y Larsen” (p.74). Les différentes voix narratives, les différentes focalisations du narrateur principal et le manque d’informations à certains moments du récit font que la narration soit caractérisée par l’ambiguïté.

3.2. Ambiguïté narrative

Le narrateur met en place un style documentaire, il apparaît comme un locuteur fiable qui reconstruit une histoire à partir de ses informations et des témoignages des habitants de la communauté dont il fait partie. Nous avons l’impression que le narrateur est une conscience collective dont l’identité et la position spatiale sont impossibles à déterminer, nous avons même l’impression que le narrateur devient une présence invisible.

Cependant, c'est un narrateur qui fait preuve d'une fausse objectivité. En fait, il est impliqué subjectivement dans le récit; c'est une voix qui déforme la reconstruction de l'histoire et met en doute la narration même:

Ahora, en la incompleta reconstrucción de aquella noche, en el capricho de darle una importancia o sentido históricos, en le juego inofensivo de acortar una velada de invierno manejando, mezclando, haciendo trampas con todas estas cosas que a nadie interesan y que no son imprescindibles, llega el testimonio del *barman* del plaza. (p.140)

Le narrateur ne choisit pas entre les versions contradictoires qu'il nous propose, il nuance l'histoire avec des versions incomplètes et ambiguës, ce qui nous éloigne de la réalité: "[...] en la versión incomparable de Kunz y que eliminaba a Gálvez como testigo [...]" (p.170).

Il y a trois procédés stylistiques que le narrateur utilise pour mettre en relief l'incertitude et l'ambiguïté de la narration. Donner plusieurs versions du même fait va être une constante stylistique dans le roman. À propos du salaire de Larsen, le narrateur dit: "De modo que fueron cinco o seis mil, puntualmente acreditados en los libros [...]" (p.86). Le salaire de Larsen apparaît comme un chiffre théorique, qui n'existe que sur le livre de comptes de Gálvez; que Larsen ne touchera jamais puisqu'il s'agit d'un salaire fictif. Aussi, c'est la tonalité hypothétique qui prédomine dans le récit. Ainsi, les adverbes de doute et les groupes verbaux comme "imaginer" "peut être" "ce dut être", se multiplient tout au long du roman. Le dernier procédé très fréquent dans la prose onettienne qui contribue à détruire la certitude des faits décrits est **la découverte partielle ou le fait de présenter en cachant**. Un grand effort est fait pour que les commentaires du narrateur apparaissent comme suspects. Par exemple, dans le chapitre 6 "La Casilla 1", nous pouvons lire: "El escándalo debe haberse producido más adelante. Pero tal vez convenga aludir a él sin demora para no olvidarlo" (p.91). Cependant, une dizaine de lignes plus loin, le narrateur poursuit: "El escándalo siempre puede ser postergado y hasta es posible suprimirlo" (p.91). Ce n'est qu'une centaine de pages plus loin que le scandale va être rapporté "[...] por lealtad a un fantasma" (p.169). Nous pouvons dire que le narrateur est un narrateur omniscient, qui par définition sait tout, mais qui n'est sur de rien.

Dans la mise en scène que fait Larsen face à Gálvez et Kunz, le narrateur affirme que Larsen: "[...] arrancaba una hoja del calendario del escritorio de años anteriores y apuntaba las palabras más extrañas que acababa de oír [...]. Esperaba hasta oírlos salir; destrozaba pacientemente los papelitos atravesados por las palabras dudosas y extrañas [...]" (p.88). En mettant en scène son rôle de sous-

directeur du chantier, Larsen représente matériellement la technique narrative du récit mise en place dans ce roman: Il écrit puis il déchire les papiers, comme dans ce récit, où le narrateur construit puis, «détruit» la narration, en donnant des informations contraires à celles qu'il avait données auparavant. Le narrateur se défait de la fonction traditionnelle de mettre en perspective des événements différents qui ont lieu à des moments différents. C'est grâce aux différentes focalisations du narrateur que nous avons accès à la conscience de Larsen, et nous pouvons ainsi voir que derrière l'ambiguïté, derrière la farce et derrière l'incertitude temporelle se cache une réflexion sur l'existence.

3.3. La farce comme échappatoire au piège de l'existence

Dans *El astillero*, l'hiver et la dégradation du chantier sont le véritable décor. Il y a la même décrépitude pour l'espace et pour le temps. Le froid apparaît comme une souffrance inévitable à laquelle Larsen et les autres personnages doivent faire face. Cette décrépitude rend tragique l'existence des personnages: "Esta es la desgracia –pensó–, no la mala suerte que llega, insiste, infiel y se va, sino la desgracia, vieja, fría, vercosa" (p.113). Le décor dans lequel se déroule l'action est un paysage en ruines, un chantier mort à jamais, qui ajoute au non sens de leur farce la réalité visuelle de leur véritable tristesse et mélancolie: "Es cierto, amigo. Eso está podrido, oxidado, no funciona. Cobrarles un peso sería estafarlos" (p.202), dit Larsen à propos des bouts du chantier qui restent.

Larsen est un homme vaincu, vaincu par le temps qui passe, vaincu par les multiples échecs de son passé et de son présent, vaincu par l'existence: "Por las tardes, los cielos de invierno, cargados o desoladamente limpios, que entraban por la ventana rota podían mirar y envolver a un hombre viejo que había desistido de sí mismo [...]" (p.197). Quand Larsen retourne à Santa María après cinq ans d'exil, il revient pour revivre son passé, pour être ce qu'il aurait voulu être, pour meubler son existence.

Dans *El astillero*, la peur du néant conduit Larsen à masquer son insignifiance par un nouveau moi qui effacerait les antérieurs. Il adopte le mensonge comme mode de vie à cause de la peur qu'il à du vide de l'existence, car il ne peut pas vivre sans croire en quelque chose, ou du moins, sans faire semblant qu'il croit, donc, il décide de rentrer complètement dans la farce. Il doit s'inventer une multitude de responsabilités qui ajournent la vérité, l'acceptation définitive de sa vieillesse, de son insignifiance; de "[...] la indiscutida decadencia de Larsen" (p.172). Depuis le début, depuis son arrivée à Santa María, Larsen sait qu'il va rentrer dans un jeu absurde et irréel, mais c'est la seule issue pour se savoir vivant:

Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentido el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado [...] para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo. (p.78)

En effet ce piège dans lequel Larsen est rentré et d'où il ne peut plus sortir, c'est le piège de l'existence. Mais le chantier est une fiction, et derrière l'illusoire de la farce, il doit affronter la véritable réalité, la condition humaine, absurde depuis le début jusqu'à la fin.

Les motifs dominants dans l'œuvre de Juan Carlos Onetti sont étroitement liés avec le procès de dégradation et de déclin des êtres et des objets. Dans son œuvre, prédomine la vision d'un homme épuisé physiquement et spirituellement, atteint par le procès de désintégration. Le chantier en ruines, en décomposition est la métaphore de la ruine de l'être humain, condamné par sa condition à se dégrader jusqu'à la mort. Nous pouvons donc voir que derrière la parodie de la farce, se cache une vision pessimiste et dévastatrice de la condition humaine. L'incertitude est aussi le résultat de l'aliénation, de la recherche spirituelle et des problèmes existentiels que pose l'œuvre.

Nous pouvons dire de ce texte qu'il est entropique (terme que l'on emploie en thermodynamique), c'est-à-dire, que ce texte est constitué par un système qui tend vers l'épuisement: "Él, alguno, hecho un montón en el tope de la noche helada, tratando de no ser, de convertir su soledad en ausencia" (p.232). Cette entropie qui agit sur le système finit par rendre le système inexistant: l'univers est un univers décadent, le temps est clos, les personnages ne sont plus des êtres humains et le récit ne fait que se détruire à mesure que le texte avance.

4. Conclusion

En publiant *El astillero* Onetti va au-delà des méthodes narratives traditionnelles qui s'avèrent insuffisantes pour pouvoir assimiler les profondes transfigurations d'une réalité qui est devenue contradictoire, multiple et changeante. La rénovation de la structure du récit est une des caractéristiques les plus distinctives de la littérature contemporaine qui essaye de refléter avec le plus de rigueur, la relation entre l'existence et l'être humain. Les récits cherchent à représenter de la manière la plus vraisemblable l'état d'isolement et d'abandon de l'être humain. En mettant en place un dispositif narratif qui devient circulaire, où les intrigues semblent tourner en cercles concentriques et s'entrecroisent de manière désordonnée et incertaine, Onetti propose une alternative, une réponse à la crise du signe.

Il apparaît ainsi dans notre étude que la poétique ambiguë et déconcertante de la narration est mise au profit du jeu, de la farce du chantier en ruines et de ses employés fantasmatiques. Cette parodie est une réponse au fait que dans un monde dépourvu de valeurs, il n'y a plus rien à faire. Tel est le portrait de l'homme que nous présente Onetti, une vision d'une société où les repères cessent d'être des idées de perfection pour se transformer en déchets. Ce que nous dégageons c'est l'inévitable mésaventure de l'être humain prisonnier dans ce monde vide de sens. Et en effet, comme Onetti l'a dit en 1961 dans le journal *Marcha*: "Yo quiero expresar nada mas que la aventura del hombre. Gente que yo quiero mucho y es maravillosa, va a morir sin embargo. Hay algo terrible y permanente en eso. La aventura humana no tiene por que tener lugar y época. Me alcanza con describirla".

Bibliographie

- ANDREOLI-RALLE, Elena (1987): *Juan Carlos Onetti, La plume et le puits*, Éditions Belles Lettres, Paris.
- CONCHA, Jaime (1974): "El astillero: una historia invernal", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 550-568.
- MATUS ROMO, Eugenio (1974): "El astillero, algunas claves técnicas e interpretativas", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 636-650.
- ONETTI, Juan Carlos (1993): *El astillero*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- RUFFINELLI, Jorge (1974): "Notas sobre Larsen", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 101-117.
- SAAD, Gabriel (1974): "Identidad y metamorfosis del tiempo en *El astillero*", *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, 292-94, 569-586.
- VERANI, Hugo (1981): *Onetti: El ritual de la impostura*, Monte Ávila Editores, Venezuela.