

Gaücho, *pícaro* et Argentin. Le *Martín Fierro* de José Hernández.

Daniel Castillo Durante

Volume 26, numéro 3, hiver 1994

Roman picaresque et littératures nationales

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501058ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501058ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durante, D. C. (1994). Gaücho, *pícaro* et Argentin. Le *Martín Fierro* de José Hernández. *Études littéraires*, 26(3), 97–115. <https://doi.org/10.7202/501058ar>

Résumé de l'article

L'analyse discursive appliquée dans cette étude cherche à dévoiler le rapport entre le social (la propriété de la terre) et le littéraire (le poème en tant que quête revendicatrice d'une identité). Le témoignage du gaücho Martín Fierro y est confronté à l'émergence de la violence (mise à mort du Noir). L'image de l'abattoir (*matadero*) en tant que métaphore épistémocritique révèle ainsi l'inscription de la violence dans l'écriture de la ville lettrée; il s'agit d'une image qui subsume sous une même logique le meurtre du Noir et la politique d'extinction systématique de l'Indien en Argentine. L'élément picaresque, selon l'hypothèse de l'auteur, y joue un rôle essentiel dans la mesure où il permet d'entériner le refus de l'autre à partir d'une pratique culturelle profondément enracinée dans la tradition hispanique.



GAUCHO, PÍCARO ET ARGENTIN

LE MARTÍN FIERRO DE JOSÉ HERNÁNDEZ

Daniel Castillo Durante

■ Le *Martín Fierro* de José Hernández, écrit en 1872 à son retour d'exil au Brésil, représente le sommet de la poésie ayant comme thème la vie du gaucho argentin. Le poème prend le gaucho, personnage ambigu, entre deux mondes, comme paradigme de l'« être argentin » à l'heure crépusculaire de sa confrontation avec l'immigrant et de la mise en place de la modernité argentine. La deuxième partie — *le Retour de Martín Fierro (La Vuelta de Martín Fierro)* — ne sera écrite que sept ans plus tard ; c'est elle qui me permettra essentiellement d'aborder ici la problématique du picaresque chez Hernández¹.

La première partie du poème rend compte des malheurs du gaucho Martín Fierro qui, après avoir été envoyé de force à la frontière pendant la période de lutte contre les « Indiens » en Argentine, rentre chez lui pour s'apercevoir que tout ce à quoi il tenait lui a été arraché : femme, enfants, patrimoine.

Puis j'ai su par un voisin
qu'on dut vendre mon bétail
afin de payer le bail,
qu'on lui reprit mon terrain ;
j'sais plus c'qu'il m'a raconté :
enfin, tout fut liquidé (Hernández, p. 57²).

1 Avant de m'y engager, je tiens à souligner que parmi tous ceux, fort nombreux, qui ont essayé de comprendre le rapport de la figure du gaucho-chanteur à l'argentinité dans le *Martín Fierro*, c'est le poète Leopoldo Lugones qui a d'abord considéré le poème de Hernández comme topos d'une identité. Dans son livre *El Payador* (1916), il classe le *Martín Fierro* sous le genre de l'épopée et revendique pour cet ouvrage le statut de livre emblématique argentin sur la base d'un lien implicite entre littérature et identité nationale. Ricardo Rojas, dans son ouvrage *Historia de la literatura argentina*, ne fait que reproduire cette stratégie de légitimation. Ezequiel Martínez Estrada, dans *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (où l'on trouve également une version intégrale du poème de Hernández), est le premier critique à avoir laissé de côté l'exégèse récupératrice pour proposer une approche originale et revigorante de la poésie gauchesque.

2 Je cite le poème dans la traduction française de Paul Verdevoye et je donne en note l'original espagnol d'après l'édition de Luis Sáinz de Medrano : « Después me contó un vecino/ que el campo se lo pidieron/ la hacienda se la vendieron/ pa pagar arrendamientos/ y qué sé yo cuántos cuentos/ pero todo lo fundieron » (p. 147).

C'est à ce moment-là qu'il perd la trace de ses deux fils ; la deuxième partie du poème sera consacrée à en récupérer la mémoire. Cette perte dévoile le côté négatif du personnage qui erre dès lors « comme le tigre/ auquel on prend ses enfants » (*ibid.*, p. 59³). Peut-on y voir l'origine de la violence xénophobe de Fierro à l'égard du Noir qu'il tue après l'avoir provoqué ?

La mort du Noir — l'un des passages les plus problématiques à plusieurs égards de la première partie du poème —, tout en témoignant du désespoir qui s'empare du gaucho, pose le rapport à l'autre en termes de malentendu. Le Noir, en effet, ne semble compter pour Fierro que comme prétexte à une bagarre dont il sera forcément le vainqueur :

À la fin, dans un' rencontre,
je l'soulèv' de mon couteau ;
et puis, au pied d'un' clôture,
le lâche comme un sac d'os (p. 63⁴).

Fierro n'oubliera « jamais/ l'agonie de ce Noir-là » (p. 63⁵). Or la lutte — *agônia* — dont il est question ici se rapporte à l'impossible dialogue entre le personnage et le Noir. La mort de ce dernier est le nécessaire préalable à l'émergence du gaucho comme reflet de l'argentinité dans le texte de Hernández ; l'extinction du Noir est nécessaire à l'épanouissement du « désespoir » du gaucho déraciné.

Pour être comprise, cette constatation doit être replacée dans le contexte de l'extermi-

nation des Indiens, à laquelle le pouvoir employait à l'époque les gauchos. C'était la période où le concept de « civilisation » mis en place par le discours ethnocentriste du *Facundo* (1845) de Domingo Sarmiento légitimait ouvertement l'appropriation des terres appartenant aux Indiens. Or c'est en cherchant refuge dans le désert où déambule l'Indien que Fierro et son ami Cruz pourront échapper à l'injustice des Blancs. Cette situation paradoxale clôt la première partie du poème. Le fait que ce soit chez l'« ennemi » que le gaucho trouve le moyen d'échapper à une industrialisation naissante n'implique pas une prise de conscience susceptible de dévoiler le véritable enjeu de cette chasse à l'homme. Alors que le capitalisme et l'immigration européenne prônés par Sarmiento somment le sujet de la pampa — le gaucho — de déguerpir ou de périr, Fierro s'entête à voir chez l'Indien le sauvage, l'animal menaçant, celui qui garde en captivité la femme blanche.

Il y a de fortes chances pour que le terme *gaucho* vienne du mot quéchua *huacho* qui veut dire orphelin, abandonné. Cette étymologie établit une relation entre l'état de déréliction de l'Indien et celui du gaucho. Livrés à leur sort, laissés pour compte au profit du développement comminatoire de l'industrie, ces deux purs produits de la pampa s'affrontent plutôt que de se comprendre. Leur combat prend des allures grotesques lorsque Fierro critique la férocité et la cruauté de l'Indien

3 « yo ando como el tigre/ que le roban los cachorros » (p. 150).

4 « Por fin en una topada/ en el cuchillo lo alcé/ y como un saco de güesos/ contra el cerco lo largué » (p. 154).

5 « Nunca me puedo olvidar/ de la agonía de aquel negro » (p. 155).

alors que lui-même en a montré autant sinon davantage face au Noir. Tout au long du poème, il s'enferme dans ce cercle vicieux où la reconnaissance de l'autre demeure forclosée comme si, pour devenir « argentin », le gaucho devait avant tout refouler l'élément indien qui chez lui fait surface. Associé à l'étendue menaçante de la pampa, l'Indien constitue la condition de possibilité même du gaucho.

Le gaucho est un sujet essentiellement métis. Son goût pour la pampa naît d'un *conatus* (au sens spinoziste de premier moteur) fondamentalement nomade ; c'est dire que, dans son éternelle mobilité, le gaucho-*huacho* est par définition celui dont le foyer se déploie en cours de route. L'absence du père détermine sa fuite ainsi que son orientation picaresque. Fidèle en cela au prototype du *pícaro* — *Lazarillo de Tormes* —, le gaucho devra toujours se fabriquer un père à sa mesure. C'est ce qui explique le ton plaintif et pleurnicheur du poème. Borges a d'ailleurs vu avec ironie dans *Martín Fierro* une sorte de personnage de tango geignard avant la lettre : « Ce type de gaucho plaintif composé par Hernández tout en devançant Carlos Gardel est une calamité⁶ ». Or c'est probablement sur ce point que les extrêmes se touchent : l'immigrant misérable venu notamment des régions les moins favorisées de l'Italie est dans un rapport d'analogie avec le gaucho ; perdu au milieu de la grande ville impersonnelle de Buenos Aires, il fait des pa-

roles réitérées et geignardes du tango l'expression d'un désarroi de *huacho*, d'orphelin. Sans tuteur, l'immigrant va de déception en tromperie ; la vérité lui fait défaut ; la loi n'a pas de père sur lequel se fonder, ce qui explique que pour lui la seule loi en *Argent-Inn* (pays de passage) soit l'argent⁷.

La métamorphose du *huacho* en gaucho présuppose un dénuement qui fait de la fuite la seule issue possible. La transhumance du personnage découle de son impossibilité à prendre en compte l'absence de tuteur. Tout se passe comme si la route seule était capable de lui expliquer ses origines. Or attendre de la route une réponse à l'absence du père revient à faire de l'errance une quête. Le *Martín Fierro* n'est au fond qu'un nœud de chemins ne menant nulle part. La première partie du poème aboutit à la frontière entre la civilisation et la barbarie où se perdent les deux gauchos. Dans la deuxième partie, l'on apprend que Cruz, le compagnon de misère de Fierro, est mort de la peste ; Fierro quant à lui a pris la fuite en emportant avec lui une « captive » qu'il a réussi à arracher à un « barbare inhumain ». Le portrait stéréotypé de la captive ensanglantée et maltraitée par l'Indien illustre la cruauté et la bestialité attribuées aux Indiens :

La malheureux' prisonnière
a le corps ensanglanté.
Elle a de la tête aux pieds

6 C'est moi qui traduis. « Este tipo de gaucho quejoso que compuso Hernández adelantándose a Carlos Gardel, es una desdicha » (Borges, cité dans María Esther Vásquez, p. 59).

7 Pour ce rapport entre l'argent comme topos et l'enracinement de l'immigrant en tant que fiction économique, voir mon étude « *Sábato*. Du stéréotype au roman ou l'Anthroponymie comme instance de marginalisation ».

la marque des coups d'anière.
Sa robe réduite en chiffes,
découvre sa chair à vif (p. 127⁸).

La vision radicalement négative de l'Indien est ainsi légitimée. Le retour à la terre des Blancs devient dès lors inévitable ; le poème postule donc à nouveau la nécessité du voyage. Une fois la captive déposée à l'entrée d'une *estancia*, Fierro reprend la route. Dans cette reprise de l'errance, le gaucho se transforme en *pícaro* ; c'est en s'acheminant vers le néant de la pampa qu'il semble prendre conscience de son sort. Le propre du *pícaro* réside dans le profit qu'il tire de son expérience. Cette expérience n'est jamais heureuse ; elle apparaît comme la décantation d'une sorte de malheur entêté. L'absence du père compromet toujours l'avenir du *pícaro*. Le poème de Hernández se reporte à une tradition qui remonte aux origines du genre. Bien que l'errance du *pícaro* ait surtout lieu dans le dédale des villes (c'est le cas du *Lazarillo de Tormes* ou du *Periquillo Sarmiento* de Fernández de Lizardi, premier roman en langue espagnole en Amérique latine), la déambulation rurale du gaucho n'en est pas moins celle d'une sorte de *pícaro* de la pampa.

C'est notamment dans la deuxième partie — lors de l'apparition du personnage Viscacha — que la poésie gauchesque de Hernández découvre ses liens les plus apparents avec le picaresque. Il importe ici de préciser que

c'est bien le personnage de Fierro en tant que *pícaro* de la pampa, et non son deuxième fils, que je cherche à considérer dans la perspective de la constitution de ce que, depuis Unamuno, on appelle l'« argentinité » (*argentinidad*). Avant de trouver son « tuteur » dans la figure picaresque et parfois grotesque du vieux Viscacha, le deuxième fils de Martín Fierro se présente d'emblée comme la conséquence d'un manque que l'acheminement vers le vide de la pampa ne fait qu'exaspérer :

Cui qui vit de cett' manière
de tout l'monde est tributaire.
Le chef manque dans la place,
les fils qu'il nourrit d'ses mains
se dispersent comm' les grains
d'un chapelet qui se casse (p. 155⁹).

L'apparition de la figure protectrice de la tante — la *tía* — n'est qu'une parenthèse après laquelle le topos de l'injustice réapparaît et accentue le dénuement du fils privé de son père. À la mort de la tante, le juge chargé de veiller sur le second fils de Martín Fierro le dépouille de son héritage et le condamne à la misère. Le rôle du juge est toujours présenté négativement dans le poème ; c'est également un juge qui est à l'origine de l'extrême pauvreté de Fierro. Le texte se fait ainsi l'écho d'une éthique qui revendique un meilleur statut pour le gaucho, que les sommations de la modernité de Sarmiento, Nicolás Avellaneda et Julio Roca ne feront que rendre de plus en plus

8 « Toda cubierta de sangre/ aquella infeliz cautiva/ tenía dende abajo arriba/ la marca de los lazazos./ Sus trapos hechos pedazos/ mostraban la carne viva » (p. 234).

9 « El que vive de ese modo/ de todos es tributario./ Falta el cabeza primario/ y los hijos que él sustenta/ se dispersan como cuentas/ cuando se corta el rosario » (p. 263).

vulnérable. Vouée à l'échec, la défense du gaucho trouve dans le monument littéraire un lieu de récupération où puise l'idéologie de l'« identité argentine ». La figure du gaucho sublimée par la littérature permet l'occultation de l'injustice dont furent victimes les Indiens. L'usurpation de leurs terres au nom d'une « argentinité » idéologiquement constituée y trouve ses conditions de possibilité. Cet oubli de l'autre — l'Indien, l'« animal menaçant » de Sarmento — explique en grande partie le déferlement de violence meurtrière tout au long de l'histoire argentine. Derrière la figure canonisée du gaucho par l'institution littéraire se trouve ainsi le stéréotype selon lequel le sujet argentin (Blanc et d'origine européenne) pense son rapport à l'étendue territoriale — la pampa — en termes d'appropriation. L'« être argentin » naît de la sorte à gros coups de stéréotypes dans l'espace idéologiquement préfabriqué de la modernité argentine.

Le « tuteur » qui doit en principe prendre en charge le deuxième fils du gaucho Martín Fierro n'est autre que le *pícaro* Viscacha. Ce nom d'origine quéchua se rapporte à la viscacha, mammifère rongeur brun aux ongles particulièrement robustes, animal des pampas qui, dans son terrier, accumule le fruit d'un patient labeur de récolte et de rapine. Ainsi prédéterminé, le vieux Viscacha incarne le topos de celui qui se nourrit au détriment d'autrui :

Je suivis un homme d'âge
qui montra vit' sa farine.
On voyait à sa bobine
le type à moitié sauvage,
fort en gueule, fier larron.
Et Viscacha était son nom (p. 157¹⁰).

La relation qui s'établit entre Viscacha et le deuxième fils de Martín Fierro relève de la dialectique picaresque classique entre le Maître et le *pícaro*. Viscacha livre à l'apprenti-*pícaro* la quintessence de son savoir à travers des conseils d'un cynisme pratique. La présence de ce personnage picaresque dans le poème de Hernández revêt pour moi une importance stratégique si on le met en rapport avec le personnage du gaucho. Or, avant de développer cet aspect, il faut recontextualiser le fonctionnement du personnage dans le cadre du poème. Tous les critiques ont mis en relief le caractère emblématique de Viscacha ; la *Weltanschauung* du personnage représente, en effet, une prise de position face au monde qui révèle un rapport problématique à l'éthique. La vision du monde qui se dégage des énoncés du *pícaro* Viscacha paraît pouvoir s'étendre à une partie du peuple dont il est pour ainsi dire, dans le poème, l'émanation grotesque, voire *esperpentique*¹¹. Je ne crois pas, en effet, que le caractère de *pícaro criollo* (créole) dont fait preuve le vieux Viscacha soit exclusivement imputable à une sorte d'épiphéno-

10 « Me llevó consigo un viejo/ que pronto mostró la hilacha/ dejaba ver por la facha/ que era medio cimarrón/ muy renegao, muy ladrón/ y le llamaban Viscacha » (p. 265).

11 Traduction de l'adjectif « *esperpéntico* », tiré de « *esperpento* », concept forgé par Valle Inclán — romancier et dramaturge espagnol (1866-1936) — et qui souligne dans mon esprit le caractère à la fois absurde et étrangement inquiétant du personnage picaresque élaboré par Hernández.

mène dans le poème. L'idéologème¹² qui sous-tend les énoncés du personnage peut être circonscrit dans un proverbe très utilisé sur les rives du Río de la Plata : « El vivo vive del tonto y el tonto de su trabajo » (celui qui est dégourdi vit aux dépens du sujet borné — « bête » —, et le sujet en question — partant le plus grand nombre de gens —, de son travail). Viscacha, qui s'entoure de chiens, les nourrit grâce au vol de bétail ; aussi son existence s'apparente-t-elle à une vie de sangsue où avarice et turpitude vont la main dans la main.

Ainsi, le portrait du tuteur a pour moi une fonction métonymique où le tout — une certaine catégorie du peuple qu'on pourrait qualifier de *criollos vivos* — est cristallisé dans la partie — le *pícaro* Viscacha. Les méfaits du personnage sont projetés sur une sorte d'écran doxologique ; ses défauts s'y voient pour ainsi dire agrandis. Le lieu commun cité plus haut en proverbe se révèle le présupposé qui structure les énoncés picaresques de Viscacha. L'homme du peuple, de connivence avec la loi — à travers la figure du juge —, émerge dès lors comme une cible inévitable ; le poème pose la dénonciation comme premier moteur du discours idéologématique. Le démasquage entrepris par Hernández ne réside pas dans l'acrimonie avec laquelle il décrit le fonctionnement du *pícaro*, mais bien plutôt dans la manière de mettre à jour, sous l'hypocrisie du discours du

vieux Viscacha, les liens qu'il entretient avec le système dans le cadre duquel ses maximes cyniques trouvent leurs conditions de possibilité. La complicité ainsi révélée entre la loi et le *pícaro* témoigne de la vision éthique qui se dégage du poème. Dans la mesure où son statut de tuteur est légitimé par la loi, tout ce que le *pícaro* énonce est en quelque sorte sous couvert légal. Cette légalité est contestée notamment dans la première partie du poème, lorsque le gaucho Fierro, spolié — le juge n'ayant pas tenu parole —, est voué à une vie errante de paria de la pampa :

J'avais laissé en partant
mon bétail : tout mon trésor.
L'Juge avait promis alors
qu'on reviendrait dans peu d'temps.
Ma femme, avant d'me revoir,
veillerait sur notre avoir (p. 56¹³).

La revendication d'une vie digne pour le gaucho semble donc passer par une remise en question de la justice. La révolte de Martín Fierro ne remet pourtant nullement en question le rôle de l'autorité, même si celle-ci s'appuie sur une justice problématique :

L'affaire allait mal tourner.
Inutile que j'attende :
vaut mieux pas se disputer
avec çui qui vous commande ;
reculant sans tenir tête,
j'ai donc battu en retraite (p. 49¹⁴).

12 Je rappelle ici la définition de Marc Angenot : « Nous appellerons *idéologème* toute maxime, sous-jacente à un énoncé, dont le sujet logique circonscrit un champ de pertinence particulier » (p. 179).

13 « Al dirme dejé la hacienda/ que era todito mi haber ;/ pronto debíamos volver,/ según el juez prometía,/ y hasta entonces cuidarí/ de los bienes la mujer » (p. 147).

14 « Vide el pleito mal parao/ y no quise aguardar más.../ Es güeno vivir en paz/ con quien nos ha de mandar. / Y reculando pa atrás/ me le empecé a retirar » (p. 138).

Avant de prendre congé de ses deux fils dans la deuxième partie du poème, Fierro précise encore davantage sa position face au pouvoir :

Ah, vivre en baissant le cou,
ce sort est loin d'être doux ;
mais qui regimbe reçoit
des blessures plus cuisantes :
obéisse qui le doit,
bon sera çui qui commande (p. 234¹⁵).

Dans la première citation, le rapport à l'autorité s'assujettit à une stratégie ponctuelle — abandonner ses droits afin de vivre « en paix » —, alors que dans la deuxième, une sorte d'idéalisme naïf vient quelque peu modifier ce rapport. Le « conseil » du père à ses fils dévoile un programme idéologique de soumission aveugle à l'autorité, en échange de quoi celui qui commande ferait preuve de « bonté ».

Or on sait que le sort des gauchos n'inquiétait nullement les hommes qui se succédaient au pouvoir à Buenos Aires ; on peut même dire que plus la modernisation prônée depuis 1845 par Sarmiento ¹⁶ progressait, plus le processus de déclassement social du gaucho s'accélérait. Comment concilier dès lors, dans le poème de Hernández, la défense du gaucho avec un appel à la résignation qui ne pouvait signifier que son arrêt de mort ? La dénonciation dont le poème se fait l'écho bascule dans une politique du laisser-faire qui problématise son propre *conatus*, c'est-à-dire, au sens spinoziste,

ce qui la pousse à persister en tant qu'appel à la vie. C'est ainsi que le sacrifice du gaucho s'avère nécessaire pour que le mythe prenne corps. Dans ce contexte précis, le mythe du gaucho comme ancien habitant de la pampa permet d'occulter son occupant légitime, l'Indien, dont la mise à mort systématique et programmée est de la sorte passée sous silence.

Cela explique l'importance que j'ai attribuée au rapport problématique entre le gaucho Fierro et le Noir. Leur lutte se poursuit dans la seconde partie du poème ; elle se règle cette fois sur un mode discursif, avec le frère du Noir. Alors que la mort du Noir revêtait une forme particulièrement violente et xénophobe dans la première partie, elle passe ici par la défaite symbolique dans un combat de langage :

Mais voilà que le hasard,
qui n'est jamais bien distant,
voulut amener un nègre
au milieu de tous ces blancs.
Il se prétendait chanteur
et artiste de talent.
Sans avoir l'air d'y toucher,
et comm' par inadvertance,
mais on reconnaît toujours
çui que la chican' démange,
il s'assoit sans se biler
et saisit son instrument
dont il fait vibrer les cordes.
Ah, vous parlez d'un' jactance !
Pour ne laisser aucun doute,
il s'apprête en toussotant.

15 « El que obedeciendo vive/ nunca tiene suerte blanda;/ mas con su soberbia agranda/ el rigor en que padece./ Obedezca el que obedece/ y será bueno el que manda » (p. 346-347).

16 Le livre de Sarmiento, *Faustino, Facundo o Civilización y barbarie* (1845), a joué un rôle important dans la constitution du discours de la modernité en Argentine ; son impact a aussi été considérable dans toute l'Amérique latine. La politique d'évacuation de l'Indien y trouve ses fondements positivistes. Le lecteur non hispanophone intéressé peut se reporter à *Facundo*, la traduction française de Marcel Bataillon.

L'intention du moricaud
n'échapp' pas à l'assistance.
Il défiait Martin Fierro,
c'était clair et évident,
avec des airs supérieurs
et la plus grande arrogance.
Martin Fierro, toujours prêt,
prend aussi son instrument,
et ils chant' ainsi tous deux,
au milieu d'un grand silence (p. 209¹⁷).

Je qualifierais volontiers d'éristique ce combat entre le gaucho et le Noir. Une controverse est, pour ainsi dire, à l'origine de leurs deux paroles ; l'enjeu des deux *cantos* réside dans la nécessité d'une supériorité de l'un par rapport à l'autre — du gaucho par rapport au Noir. C'est dire que la question dont ils vont débattre, une guitare à la main, n'est qu'un prétexte : c'est de faire taire la voix de l'autre qu'il est ici question. La *deuxième mort* du Noir clôture de la sorte son cycle de forclusion.

Aussi la controverse récupère-t-elle son sens étymologique de *querelle*. L'on peut donc dire, sous l'apparence d'une tautologie, que l'enjeu de la controverse entre le gaucho et le Noir réside dans la *querelle* qui les oppose depuis la première partie du poème. Au moment précis où Fierro, dépossédé, doit se résigner à une

vie errante de déclassé, il élimine le Noir. Cette élimination met en relief le refoulement qui semble ressurgir chaque fois que le gaucho doit affirmer sa liberté, une liberté que l'ethnicité négativement connotée de l'autre paraît problématiser. Lorsque Fierro est sur le point de livrer ses derniers conseils à ses deux fils et à Picardía (le fils de son ami Cruz), il affronte ce qui est présenté comme le « défi » du « nègre ». La mort du Noir refait ici surface par la voix du frère qui s'en souvient et réclame justice :

Que ceux qui m'ont écouté
me permettent de leur dire
que j'n'ai pas voulu venir
uniquement pour chanter ;
en outre, il va me falloir
accomplir un pieux devoir.
Vous l'savez déjà, ma mère
mit dix enfants sur la terre.
Pourtant le premier n'est plus,
le préféré de nos cœurs :
injustement il mourut
de la main d'un bagarreux (p. 225-226¹⁸).

Le désir qui soutient le « canto » du « moreno » n'est donc autre que celui du mort ; c'est en lieu et place du frère tué que se situe la voix qui essaie en vain de dialoguer avec celle du gaucho. Face aux énoncés du *payador*¹⁹ noir,

17 « Más una casualidá,/ como que nunca anda lejos,/ entre tanta gente blanca/ llevó también a un moreno/ presumido de cantor/ y que se tenía por bueno./ Y como quien no hace nada/ o se descuida de intento/ (pues siempre es muy conocido/ todo aquel que busca pleito),/ se sentó con toda calma,/ echó mano al instrumento/ y ya le pegó un rajido./ Era fantástico el negro,/ y para no dejar dudas/ medio se compuso el pecho./ Todo el mundo conoció/ la intención del aquel moreno:/ era claro el desafío/ dirigido a Martín Fierro,/ hecho con toda arrogancia,/ de un modo muy altanero./ Tomó Fierro la guitarra/ — pues siempre se halla dispuesto —/ y así cantaron los dos,/ en medio de un gran silencio » (p. 322).

18 « Y suplico a cuantos me oigan/ que me permitan decir/ que al decidirme a venir/ no sólo jue por cantar,/ sino porque tengo más/ otro deber que cumplir./ Ya saben que de mi madre/ fueron diez los que nacieron;/ mas ya no existe el primero/ y más querido de todos :/ murió por injustos modos,/ a manos de un pendenciero » (p. 338).

19 Le terme vient de *pagar*, c'est-à-dire chanter dans le cadre d'un échange concurrentiel entre deux gauchos (les *payadores*). L'étymologie — non attestée — du mot pourrait être *payo*, paysan, et viendrait de la région de León en Espagne.

Fierro refuse le dialogue en invoquant le silence : « Enfin, ta langue s'arrête/ après un' telle bavette » (p. 227²⁰).

La controverse renvoie au meurtre gratuit qui la fonde : un meurtre pour rien, c'est-à-dire pour occuper le vide auquel est condamné, dans l'Argentine de la modernité de Sarmiento, l'homme d'« humble couleur²¹ ». Le triomphe du gaucho sur le Noir s'avère de la sorte une victoire à la Pyrrhus. Chassé à son tour de la pampa, le gaucho ne laissera derrière lui qu'un mythe à partir duquel se constituera une identité en trompe-l'œil, celle de l'« Argentin », qui permettra de fonder en raison l'« oubli » majeur de l'histoire argentine : le génocide de ses premiers habitants. Le *Martín Fierro* de Hernández fait ainsi appel à la violence pour faire passer la violence ; il s'agit d'une stratégie paradoxale moyennant laquelle le meurtre du non-Blanc se banalise ; or la violence à l'égard du Noir est pour ainsi dire une violence au deuxième degré, dans la mesure où elle fait écran entre le gaucho et l'Indien. Le meurtre du Noir a donc ici fonction de trappe par laquelle *disparaît* le massacre organisé des premiers habitants de la terre argentine.

Il s'agit ainsi d'une fausse éristique, c'est-à-dire d'une controverse dont l'enjeu est paradoxalement de ne pas discuter à partir de ce

qui fait justement problème : l'emploi de la violence comme condition nécessaire et suffisante à la constitution d'une « modernité » argentine. Comment établir à présent le rapport entre le *pícaro* et le gaucho ? Comment identifier ce que leur relation représente face à la politique d'extermination de l'altérité radicale incarnée dans la figure de l'Indien ? Je crois que la réversibilité du gaucho en *pícaro* et vice versa permet d'expliquer le rôle que Fierro, ses fils, le vieux Viscacha et le fils de Cruz jouent par rapport à la violence. L'idéologue d'espièglerie intrinsèque au fonctionnement même du personnage du *pícaro* issu de la tradition hispanique rend pour ainsi dire le personnage irresponsable. La figure du *pícaro* assure donc une sorte d'impunité aux actions meurtrières du héros du poème de Hernández. Jorge Luis Borges souligne à juste titre le caractère homicide de l'action de Fierro à l'égard du Noir :

Dans une taverne il insulte une femme, obligeant son compagnon, un Noir, à se battre et, brutalement, il l'assassine dans un duel au couteau. Nous avons écrit qu'il l'assassine et non qu'il le tue, parce que l'homme insulté qui se laisse entraîner dans une bagarre qu'un autre lui impose est déjà vaincu par lui. Cette scène, non moins impitoyable que la *Refalosa* de Hilario Ascasubi, est peut-être la plus connue du poème, et elle mérite la réputation dont elle jouit. Malheureusement, les Argentins la lisent avec indulgence ou avec admiration, et non avec horreur (p. 36²²).

20 « Al fin cerrastes el pico/ después de tanto charlar » (p. 339).

21 « Hombre de humilde color » (p. 340).

22 Dans sa version originale en espagnol, ce passage a une précision qui ne laisse aucun doute sur l'intention éthique de son auteur : « En una pulpería, injuria a una mujer, obliga a su compañero, un negro, a pelear y brutalmente lo asesina en un duelo a cuchillo. Hemos escrito que lo asesina y no que lo mata, porque el insultado que se deja arrastrar a una pelea que otro le impone, ya está dejándose vencer por ese otro. Esta escena, no menos despiadada que la *Refalosa*, de Hilario Ascasubi, es tal vez la más conocida del poema, y merece su fama. Desgraciadamente para los argentinos, es leída con indulgencia o con admiración, y no con horror » (p. 32-33).

Borges ne va pas au-delà ; il sent pourtant que ce meurtre devrait être le symptôme de quelque chose susceptible de produire des effets d'« horreur ». S'il y a une éthique dans l'analyse d'un texte littéraire, elle ne peut qu'obliger le lecteur à passer outre cette « horreur », c'est-à-dire à soulever le couvercle que l'élégance rhétorique et pourtant lucide de Borges se contente de laisser en place tout en signalant au passage l'endroit où le poème de Hernández fait problème. Le terme « horreur » n'est pour Borges qu'un cliché grâce auquel il évacue à son tour la violence qu'il a découverte : c'est l'ouverture, peut-être accidentelle, de la boîte de Pandore que représente le caractère assassin du héros du texte emblématique de l'identité argentine.

Le *Martín Fierro* modélise ainsi la logique d'un rapport au topos : le *pays* peut, par l'entremise du gaucho, être argentinisé. Le processus de légitimation du droit à la jouissance d'un territoire ayant appartenu à l'autre trouve de la sorte l'une de ses conditions de possibilité dans le littéraire. Dans ce sens précis, l'opposition entre les discours de Sarmiento et de Hernández ne serait qu'apparente ; je veux dire que les deux discours convergent vers une exclusion comme base nécessaire à leur enracinement dans un *locus amoenus* — l'Argentine de la modernité de Sarmiento — débarrassé de toute éventualité de rencontre dialogique avec l'aborigène. Or ce que le littéraire met ici à l'œuvre n'est rien d'autre que le conditionnement même du regard qui sous-tend l'image du sujet argentin. Puisque la constitution de l'identité argentine passe par

l'assomption (au sens de *assumere*, c'est-à-dire *prendre avec soi*) du gaucho comme figure emblématique d'un rapport argentin à la terre, le *Martín Fierro* peut être posé en tant que livre fondateur d'une sorte de « rationalité de l'étendue » ; la pampa y est, pour ainsi dire, fondée en raison par le truchement d'une mécanique d'identification avec l'*ethos* du gaucho. Dans la mesure justement où la thèse centrale du poème de Hernández exige un droit pour le gaucho, la pampa devient le lieu de sa mise en pratique. C'est parce que le gaucho doit être protégé qu'il faut que la loi puisse s'appliquer à l'ensemble de l'étendue « argentine ». Or, curieusement, la deuxième partie du texte insiste sur la résignation du gaucho. Ce mouvement qui va de la révolte à la résignation dresse un obstacle entre le gaucho comme figure emblématique d'une nationalité et comme mythe manipulé qui légitime la jouissance de la terre. La loi même qui bafoue les droits du gaucho doit être respectée, afin que le *huacho* demeure : c'est l'*orphelin* picaresque sur le plan de l'identification identitaire qui intéresse ici, non pas le sujet problématique confronté à un ensemble de techniques capitalistes modernes qui n'ont que faire de lui.

Aussi la réappropriation de la figure du gaucho permet-elle de considérer la violence à l'égard de l'autre comme inévitable ; le désespoir de Fierro, la perte de son patrimoine, de sa femme et de ses enfants rendent explicables son penchant pour l'alcool et les excès qui s'ensuivent. Cela engendre une causalité destinée à créer des effets d'atténuation ; un

enchaînement logique accompagne le déferlement de la violence et, en la donnant à lire comme inévitable, l'entérine. L'« horreur » dont parle Borges s'avère ainsi le premier moteur du texte d'Hernández, c'est-à-dire ce qui l'amène à se présenter comme l'expression d'un *factum* dans une terre — la pampa — où la justice du Blanc fait défaut. La violence découvre ici le geste qui la fonde : une écriture sous-tendue par une crispation identitaire.

En cherchant le symbole dans lequel investir la frustration du sujet créole d'origine hispanique, le poème de Hernández aboutit à une impasse. Car comment rendre compte, à partir d'un geste d'exclusion — celui du gauchito à l'égard de l'autre, que ce soit l'Indien ou le Noir —, de l'écriture d'une intégration ? Comment le sujet peut-il advenir à son statut d'habitant de la pampa si cet avènement n'opère que dans « le bruit et la fureur » ? C'est le paradoxe majeur du poème : il réclame justice pour le gauchito, chassé de la pampa par les techniques du progrès, tout en la refusant à l'Indien expulsé auparavant par celui que l'on chasse. La mort du Noir, en dépit des efforts de son frère, est inscrite dans une dynamique d'impunité. Ceci implique que le cycle de la violence ne peut pas être séparé de la propriété de la terre. C'est ce rapport crispé, voire meurtrier, à la terre qui explique l'acharnement du poème à nous démontrer la sensibilité du gauchito au moment où il va chanter ; le chant du gauchito se révèle ainsi

essentiellement tellurique. Au moment où Fierro entre dans le combat de la *payada* avec le Noir, l'une des questions qu'il lui pose consiste précisément à savoir « quel est le chant de la terre » :

J'aime un chanteur qui va droit
et qui ne se trouble pas.
Si ton savoir est ouvert
aux connaissances profondes,
dis-moi quel est, dans ce monde,
quel est le chant de la terre (p. 215²³).

L'activité principale de Fierro est le chant ; on serait presque tenté d'y voir son activité essentielle. Tout se passe, en effet, comme si ses expériences ne servaient que de prétexte au chant. Or le « chant de la terre » pose le malheur comme différence essentielle entre le gauchito et l'autre. La douleur, qui est à l'origine de l'errance du gauchito, explique également la violence qui entraînera la mort du Noir dans la première partie du poème. La douleur représente ainsi le seuil absolu où s'effectue le partage entre, tout d'abord, le gauchito et l'Indien, puis entre le gauchito et le Noir. L'accès à la douleur justifie, pour ainsi dire, la violence du gauchito à l'égard autant de l'un que de l'autre. Aussi — et ceci représente un enjeu discursif important du texte — est-ce la douleur qui fournit les conditions de possibilité du chant de la terre et, partant, du chant de réappropriation.

Là se situe, à mes yeux, le geste scriptural qui fonde le regard du propriétaire. Ce regard,

23 « Y así me gusta un cantor/ que no se turba ni yerra ; / y si en su saber se encierra/ el de los sabios projuandos,/ décimo cuál en el mundo/ es el canto de la tierra » (p. 328).

essentiellement leurré, conditionne la modélisation du gaucho de Hernández. Dans ce sens, la question qu'il pose au Noir renvoie à l'énonciation d'une rhétorique de la douleur. C'est dire qu'elle vise *d'emblée* à le reléguer dans l'impasse d'un lieu de parole extérieur à l'espace argentin. La « terre », dans la bouche de Fierro, ne renvoie qu'à la pampa. Le Noir n'y est qu'une aberration, une sorte d'abstraction que ses questions à caractère philosophique — le temps, la durée, etc. — se chargeront de confirmer. C'est ainsi que le lien à la terre caractérisera la démarche de Fierro ; sa stratégie face au Noir consistera dès lors à exacerber une certaine sensibilité à l'égard de la nature tandis que le Noir, quant à lui, s'enfermera dans des questions d'ordre métaphysique :

Si vous répondez cett' fois,
tenez-vous donc pour vainqueur :
je tends la main au meilleur ;
et sur-le-champ dites-moi :
quand le temps fut-il créé,
pourquoi Dieu l'a divisé ? (P. 223²⁴.)

L'irruption du problème du temps crée un effet d'abstraction qui permet d'effacer la figure du Noir. Or cet effacement nous est montré comme s'il opérerait à partir de sa propre source. Je veux dire que le chant du Noir, contrairement à celui de Fierro, ne peut que s'effiloche dans le cadre de sa propre abstraction : sans assises, démuné d'un lien à la terre, il se réfère à un univers de spéculation philo-

sophique qui ne trouve pas de séjour dans le poème de Hernández. La question du Noir n'a donc comme fonction que de positionner la joute entre les deux chanteurs sur le terrain, favorable à la douleur, qui sous-tend le lien à la pampa.

Dans ce contexte, la réponse de Fierro s'inscrit dans un registre pragmatique et son ton paternaliste en dit long sur le caractère précontraint de l'antagonisme entre les deux guitaristes :

Nègre, je vais te le dire
selon mon pauvre savoir :
le temps n'est que le retard
des choses de l'avenir.
Sans aucun commencement,
il ne pourra terminer ;
car le temps est une roue,
la roue est l'éternité.
Et si l'homme le divise,
c'est bien seulement pour suivre,
je crois, ce qu'il a vécu
ou ce qui lui reste à vivre (p. 223²⁵).

Une traduction plus conforme à l'esprit du texte devrait en réalité dire : « le temps n'est que le retard de ce qui est à venir ». Retard qui ne peut se dévoiler que dans l'avènement d'un futur, le temps du gaucho renvoie à une conception ironique et créole du problème philosophique par excellence. Si, en suivant Heidegger, on considère le temps comme l'horizon où la vérité de l'être est susceptible de se dévoiler, on ne peut, par extrême contraste,

24 « Si responde a esta pregunta/tengasé por vencedor./Doy la derecha al mejor/y respóndame al momento :/¿Cuándo formó Dios el tiempo/ y por qué lo dividió ? » (P. 336.)

25 « Moreno, voy a decir/ según mi saber alcanza :/ el tiempo sólo es tardanza/ de lo que está por venir;/ no tuvo nunca principio/ ni jamás acabará./ Porque el tiempo es una rueda,/ y rueda es eternidá;/ y si el hombre lo divide/ sólo lo hace, en mi sentir,/ por saber lo que ha vivido/ o le resta que vivir » (p. 336).

que souligner le caractère topique de la réponse de Fierro ; comparé à une roue — image stéréotypée par antonomase —, le temps du gaucho ne passe point par une réflexion personnelle. Il se règle sur une *doxa* à l'abri de laquelle son discours peut refouler celui de l'intrus. L'on comprend qu'il s'empresse ensuite de le réduire au topos d'une ignorance de la terre :

Ce n'est pas de la fierté,
ce n'est pas de la jactance,
mais il faut de la constance
lorsque l'on prétend lutter.
Si tu veux, tu chanteras
la vie dans une *estancia*.
Ainsi donc, nègre, prépare
les ressources de ton art.
Et puis, sans que ta langue erre,
dis-moi bien ce qu'entreprend
celui qui dépend du temps
dans les mois avec un *r* (p. 224²⁶).

N'ayant pas de réponse à cette question²⁷, il ne reste plus au Noir qu'à révéler la rancune qui se trouve à la base de son intervention ; à partir de là, son chant exprimera un désir de vengeance qui a pour effet immédiat d'annuler la densité intellectuelle de son élaboration :

Eh bien, maintenant, messieurs,
je vous dirai comme adieu :
aucun des frères du mort

n'a encore perdu la vie ;
et pas un des neuf n'oublie
ce qui s'est passé alors (p. 226²⁸).

C'est alors que l'ironie du gaucho se fait sinistre :

Ce fut d'abord la frontière,
grâce au Juge, à ses poursuites ;
et puis les Indiens ensuite.
Pour reprendre comme hier,
je vois ces fils de négresse
agrémenter ma vieillesse (p. 227²⁹).

L'ironie est liée à la douleur dont se prévaut le personnage pour fuir la réalité de son crime. Ce paradoxe est à la base de l'ironie du gaucho ; la douleur qui structure la violence permet aussi son occultation. Le geste xénophobe de Fierro, au moment de rompre son rapport dialogique avec le chanteur noir, semble pré-supposer qu'aucune mort ne vaut la solitude du gaucho. Il oppose un déni de dialogue à celui qui, plutôt que la vengeance, cherche des explications sur un meurtre que rien ne justifiait dans la réalité. Le meurtre du Noir demeure de la sorte à l'intérieur d'un cercle fermé : parler du défunt implique déployer une stratégie qui fait de Fierro seul une victime d'injustice. En s'aveuglant sur le geste homicide qui caractérise sa *conquête du désert*, le gaucho ne peut que demeurer étranger

26 « No procedo por soberbia/ ni tampoco por jactancia/ mas no ha de faltar costancia/ cuando es preciso luchar,/ y te convido a cantar/ sobre cosas de la estancia./ Así prepará, moreno,/ cuanto tu saber encierre;/ y sin que tu lengua yerre,/ me has de decir lo que empriende/ el que del tiempo depende/ en los meses que train erre » (p. 336-337).

27 Ce qui, du reste, ne peut que laisser perplexe si l'on tient compte du fait que le Noir est présenté comme « un pauvre noir d'estancia » (p. 218) — « un pobre negro de estancia » (p. 331) —, qui doit donc bien connaître les activités agricoles saisonnières.

28 « Y aquí, pues, señores míos,/ diré, como en despedida,/ que todavía andan con vida/ los hermanos del dijunto,/ que recuerdan este asunto/ y aquella muerte no olvidan » (p. 339).

29 « Primero fue la frontera/ por persecución de un juez ;/ los indios fueron después,/ y para nuevos estrenos/ ahora son estos morenos/ pa alivio de mi vejez » (p. 340).

à lui-même ; je veux dire étranger au clivage qui fonde le caractère hybride, fortement ambigu, de sa démarche. Ni tout à fait héros, ni tout à fait victime, le gaucho de Hernández sert essentiellement à matérialiser un rapport à la terre fondé sur une douleur exclusive. Une douleur qui met en marge la douleur de l'autre au profit de la sienne propre.

C'est là que réside le caractère picaresque du gaucho. C'est la *picardía* absolue : faire passer sa propre violence pour celle d'autrui ; autrement dit se réappropriier la douleur d'autrui par une usurpation en quelque sorte de son discours. C'est ainsi que le cliché du barbare, de l'incivilisé et du méchant est assigné au Noir :

Je m'méfie toujours des gens
à la face humblement noire.
Lorsque la colèr' les prend,
leur barbarie est notoire :
ils sont comme une araignée
toujours prête à vous piquer (p. 227³⁰).

L'objet de la violence — le Noir — subit ainsi une deuxième violence qui curieusement efface la première ; le fait qu'il ne puisse pas exprimer les griefs inhérents aux circonstances du meurtre — l'agression verbale de caractère essentiellement raciste adressée par le gaucho à la compagne du Noir — établit un tabou que le poème n'enfreint que sous la forme d'une sorte de refoulé de cette noirceur qui hante le texte de Hernández.

Aussi peut-on également établir un parallèle avec le caractère picaresque du tuteur du

deuxième fils de Fierro : les vols du vieux Viscacha ont un rapport de symétrie avec le pathos du gaucho. Ce que le gaucho vole est la mort de l'autre ou, si l'on veut, son rapport à la mort. C'est une mort soufflée pour ainsi dire, une mort dont le texte ne fait son deuil qu'en la rejetant dans la marge d'une couleur qui n'a plus cours dans l'Argentine régie par les techniques de l'argent. Là se trouve, à mes yeux, le pathétique du gaucho ; le traité des passions du gaucho présuppose, en effet, un blanchissement de la pampa dont il se fait l'instrument. Ce traité subsume sous le même genre les catégories de la douleur et de la mélancolie ; l'extrême mélancolie du *pícaro* dans le texte renforce le seuil de la douleur qui marque la différence entre le gaucho et le Noir. La douleur du gaucho diffère le rapport à la douleur autant chez le Noir que chez l'Indien ; partant, elle les empêche de s'identifier autrement qu'à travers la perspective du seul habitant de la pampa habilité par le poème à chanter la terre.

Tout se passe en fait comme si la logique picaresque présidant à l'émergence de la violence chez le gaucho avait comme fonction première de gommer la responsabilité du Même dans la disparition de la partie noircie, la partie *mal dite* de l'étendue territoriale, c'est-à-dire de la pampa argentine ; l'appropriation de la pampa trouve de la sorte ses fondements dans le geste picaresque. Ceci permet de comprendre autrement le ton plaintif et geignard

30 « A hombre de humilde color/ nunca sé facilitar/ Cuando se llega a enojar/ suele ser de mala entraña ;/ se vuelve como la araña/ siempre dispuesta a picar » (p. 340).

du gaucho : dans la perspective d'usurpation discursive que je viens d'esquisser, il s'agirait plutôt d'une stratégie moyennant laquelle Fierro parvient à étouffer le registre vindicatif du chant de l'autre. Cette hypothèse, bien entendu, va à l'encontre de l'interprétation de Borges, qui ne voyait dans les plaintes du gaucho qu'un trait négatif rabaissant le prestige du personnage.

La violence raciste doit donc dorénavant être comprise dans le cadre d'une lutte entre deux discours dont l'un (celui du Noir) est condamné et l'autre (celui du gaucho) récupéré par l'idéologie de l'identité argentine. Fierro accueille ainsi la compagne du Noir :

Voyant arriver la brune
avec l'air indifférent,
je dis : « Oh, la vach...ercher
ta guitare, il vient des gens ».
La négresse a bien compris ;
et, me regardant d' travers,
me répond du tac au tac :
« Pas plus vach' que votre mère ».

Raide, elle entre avec un' traîne
à faire au renard envie,
et nous montrant ses dents blanches
comm' du maïs en bouillie.
Je lui dis : « Jolie négresse,
vous m'plaisez... pour le couchage ».
Ensuite j'y baragouine
cette chanson goguenarde :

« Le bon Dieu a fait les blancs,
et les mulâtres, Saint Pierre ;

et le diable a fait les nègres
comme tisons de l'enfer » (p. 60-61³¹).

L'*interagonicité* — dont j'esquisse à présent la pertinence à titre heuristique — permet d'expliquer la filiation paradoxale entre la *lutte* discursive du gaucho et celle du *pícaro*. Le vol en constitue le point nodal. Le seul moment où l'œil de Fierro paraît suivre le stimulus de son désir de mâle depuis longtemps sevré obéit en fait à une compulsion de dépossession d'autrui : c'est le corps de la compagne du Noir qu'il s'agit pour lui de dérober. Il cherche à l'instrumentaliser en faisant appel au langage de maître chanteur qui représente tout compte fait sa seule activité ; animalisée, la femme noire se voit également réifiée dans un dépeçage métonymique opéré par le regard du gaucho. Le dos de la négresse, plus exactement son derrière, fait l'objet d'une comparaison qui passe de la figure de la vache à celle de la femelle du renard : « Va...ca...yendo gente al baile » et « con más cola que una zorra³² ». Le regard dépréciateur du gaucho sur le corps de la femme cache son désir de reconnaissance comme enjeu de pouvoir. Le gaucho veut, en effet, se faire reconnaître comme maître de la pampa par l'esclave ; il s'agit là d'un mécanisme de compensation à l'heure où il voit son rôle

31 Dans la version originale en espagnol, le ton picaresque de l'interpellation à connotation fortement raciste — l'une des plus fortes d'après moi de toute la littérature argentine — dévoile mieux la violence des insultes du gaucho à l'égard de la femme du Noir qu'il va tuer : « Al ver llegar la morena, / que no hacía caso de naides, / le dije con la mamúa : / — « Va...ca...yendo gente al baile ». / La negra entendió la cosa / y no tardó en contestarme, / mirándome como a perro : / — « Más vaca será su madre ». // Y dentro al baile muy tiesa, / con más cola que una zorra, / haciendo blanquiar los dientes / lo mesmo que mazamorra : / — « Negra linda » — dije yo — / Me gusta... pa la carona ». / Y me puse a talariar / esta coplita fregona : // « A los blancos hizo Dios ; / a los mulatos, San Pedro ; / a los negros hizo el diablo / para tizón del infierno » (p. 151-152).

32 « Vaca » veut dire, bien entendu, vache, et « zorra » désigne la femelle du renard.

s'étioler. Or c'est aussi cette « animalisation » qui entérine le rapport à la dépouille du Noir qu'il laisse derrière lui sans hâte ni regret.

Tout mon sang bout dans mes veines.
Et j'avance, je l'accable,
frappant d'estoc et de taille
pour purger le monde d'un diable.

À la fin, dans un' rencontre,
je l'soulève de mon couteau ;
et puis, au pied d'un' clôture,
le lâche comme un sac d'os.

Il gigote quelque temps
et pass' de vie à trépas.
Ah, je n'oublierai jamais
l'agonie de ce noir-là.

La brune arrive à l'instant,
les yeux comme des piments.

La pauvre pousse des cris,
hurlant comme une otarie.

Moi je voulais la fair' taire
en lui flanquant un' rossée ;
mais, vu l'moment, j'ai pensé
que c'était mal de le faire.

Par respect pour feu son nègre,
j'ai pas voulu la frapper.

J'essuie mon couteau dans l'herbe,
je détache mon canasson,

monte sans hâte ; et, au pas,
prends le chemin du vallon (p. 62-63³³).

La mise à mort du Noir rappelle l'abattage des bêtes sur lequel l'Argentine bâtira sa modernité. Les techniques modernes de refroidissement de la viande feront de l'abattoir l'un des lieux essentiels de l'économie argentine³⁴. La mise à mort de l'animal préfigure celle des sujets qui, dans la logique de l'axiologie argentine, lui étaient les plus proches, l'Indien et le Noir. C'est pourquoi l'abattage du Noir prend ici valeur de topos. Le geste homicide du gaucho rejoint ainsi, dans l'écriture romantique de Esteban Echeverría, le lieu — l'abattoir (*El Matadero*) — qui, en tant que métaphore épistémologique, inaugure pour ainsi dire l'inscription de la violence dans l'écriture de la ville lettrée. L'image de l'abattoir subsume sous une même logique la mise à mort du Noir et la politique d'extinction systématique de l'Indien.

Une approche épistémocritique du poème de Hernández laisse donc transparaître en filigrane, à partir d'une remise en question des différents discours de pouvoir de l'époque, les savoirs qu'il interpelle. En dépit des intentions de l'auteur, la critique de la justice, du gouvernement ainsi que des profiteurs du système apparente le texte à des pratiques de réappropriation discursive ayant comme objectif, bien au-delà de la soi-disant défense du gaucho, la conception de l'étendue géographique — la pampa — comme objet d'identité.

Une approche épistémocritique du poème de Hernández laisse donc transparaître en filigrane, à partir d'une remise en question des différents discours de pouvoir de l'époque, les savoirs qu'il interpelle. En dépit des intentions de l'auteur, la critique de la justice, du gouvernement ainsi que des profiteurs du système apparente le texte à des pratiques de réappropriation discursive ayant comme objectif, bien au-delà de la soi-disant défense du gaucho, la conception de l'étendue géographique — la pampa — comme objet d'identité.

33 Le passage en espagnol rend avec beaucoup plus de précision le caractère à la fois arrogant et sinistrement ironique du meurtre : « Me hirbió la sangre en las venas/ y me le afirmé al moreno,/ dándole de punta y hacha/ pa dejar un diablo menos.// Por fin en una topada/ en el cuchillo lo alcé,/ y como un saco de güesos/ contra el cerco lo largué.// Tiró unas cuantas patadas/ y ya cantó pa el carnero./ Nunca me puedo olvidar/ de la agonía de aquel negro.// En esto la negra vino,/ con los ojos como agí/ y empesó, la pobre allí/ a bramar como una loba./ Yo quise darle una soba/ a ver si la hacía callar ;/ Mas pude reflexionar/ que era malo en aquel punto,/ y por respeto al dijunto/ no la quise castigar./ Limpie el facón en los pastos,/ desaté mi redomón,/ monté despacio y salí/ al tranco pa el cañadón » (p. 154-155).

34 Voir Castillo Durante, p. 271-315. Le lecteur intéressé par un approfondissement de la question du rapport entre l'argent et l'émergence du concept d'argentinité trouvera dans cette étude une tentative de problématisation dans le cadre de l'Argentine contemporaine.

La violence qui fonde l'argentinité du poème de Hernández demeure voilée ; la logique picaresque qui en est responsable révèle, sous la mélancolie geignarde du gaucho, une pure stratégie de séduction. C'est la séduction du martyr, face à laquelle Nietzsche ne pouvait que préconiser la méfiance :

Il est si peu vrai que des martyrs prouvent quoi que ce soit quant à la vérité d'une cause, que je suis tenté de nier qu'aucun martyr ait jamais rien eu à voir avec la vérité. Le ton sur lequel un martyr jette à la face du monde ce qu'il « tient-pour-vrai » exprime déjà un niveau si bas de probité intellectuelle, une telle *indifférence* bornée pour le problème de la vérité, qu'il n'est jamais nécessaire de réfuter un martyr. La vérité n'est pas une chose que l'un posséderait et que l'autre n'aurait pas : seuls des paysans et apôtres de paysans à la Luther peuvent concevoir ainsi la vérité. On peut être assuré que sur ce point la modestie, la *modération*, augmente en fonction du degré de conscience que l'on apporte aux choses de l'esprit. *Savoir* à fond cinq ou six choses et refuser, poliment, de savoir *autre* chose [...]. Prendre la « vérité » au sens où tout prophète, tout adepte d'une secte, tout libre penseur, tout socialiste, tout homme d'Église prend ce mot, c'est la preuve absolue que l'on n'est pas encore sur la voie de cette discipline intellectuelle, de cet empire sur soi, indispensable pour trouver une vérité, si minime soit-elle. — Les martyrs, soit dit en passant, ont été dans l'histoire un grand malheur : ils ont séduit (p. 218-219).

Dans le type d'analyse que j'ai privilégié ici, les conditions de possibilité du martyr du gaucho semblent proportionnelles à l'intensité meurtrière de son passé. La séduction qu'il opère doit être désarticulée si l'on veut mettre en lumière ce qui la sous-tend. Le seuil de la douleur du gaucho consiste en une série d'effacements d'autres souffrances sur lesquelles le texte demeure soit muet, soit en position anamorphosique, c'est-à-dire, très précisément ici, créateur de perspectives éthiques dépra-

vées. L'élément picaresque y joue, d'après moi, un rôle essentiel, dans la mesure où il permet d'entériner le refus de l'autre à partir d'une tradition profondément hispanique (celle, bien entendu, du picaresque classique) ; ceci explique que la figure matérialiste du voleur Viscacha accapare inmanquablement l'attention des critiques. Or — et c'était là l'essentiel de ma thèse — le masque du *pícaro* obéit à une stratégie scripturale qui comprend également le discours de la violence du gaucho ; les idéologèmes de racisme dans son rapport faussement dialogique à l'autre font état d'une crispation de laquelle émerge le « chant de la terre » argentin. Autant dire que ce chant n'est *argentín* que dans la mesure où son intensité fait écran aux voix d'une douleur radicalement différente. En d'autres mots, le poème de Hernández réfléchit son argentinité grâce à l'opacité d'un meurtre dont le contrepoint — le chant du Noir autant que celui de l'Indien — n'a droit d'expression qu'en tant que refoulé. Or le refoulé du Noir qui fractionne en contrepoint le texte nous reporte à un désir indéfiniment noué à la loi. L'abattage de l'autre ressortit ainsi à un rejet, qui condamne le Même à se pétrifier dans la répétition, toujours niée, du geste d'effacement de la douleur qu'il cause. La loi s'en porte garante. C'est sur elle que le *Martín Fierro* se fonde pour élaborer son *martyre* du gaucho.

Bien que cette loi pourrît à vue d'œil dans le poème, ce que j'appelle le « chant argentin de la terre » y trouve son point d'ancrage. L'abattoir se trouve au cœur même de ce pourrissement. La métaphore de l'Argentine

en tant qu'immense abattoir à ciel ouvert constitue la clef de voûte de l'économie discursive du rapport du sujet à la terre. En un sens bien précis, ce que le gaucho chante est donc avant tout la *légende* de sa propre mort. Car en supprimant l'autre, il élimine par la même occasion la partie noircie du Même. Ce gommage du trait *mal dit*, qui rappelle la spoliation à l'origine de l'usurpation du chant de la terre, anticipe la mort du gaucho. Car le propre de Fierro est de s'aveugler sur ses actes meurtriers, autant lorsqu'il égorge les Indiens que lorsqu'il éventre le Noir. N'a-t-il pas besoin de faire appel à l'alcool avant de tuer ce dernier ?

L'enjeu picaresque œuvre, à mes yeux, dans ce cadre ludique où le macabre et le poétique ont partie liée. Ce qui doit être lu — le sens étymologique de *légende* — dans le poème, ce sont les conditions rendant nécessaire et suffisante la disparition du Noir sous les couleurs irresponsables du *pícaro*, afin que la blancheur, l'« argentinité » du chant de la terre, demeure. Dans cette perspective, le *Martín Fierro* de Hernández peut être lu comme une entreprise orientée sur l'entérinement d'une politique de représentation de l'autre — l'Indien, le Noir — sous la figure stéréotypée d'une animalité menaçante.

Références

- ANGENOT, Marc, *la Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982.
- BORGES, Jorge Luis, *El « Martín Fierro »*, en collaboration avec Margarita Guerrero, Editorial Columba, Buenos Aires, 1953.
- — —, *le « Martín Fierro »*, Paris, Curandera, 1985.
- CASTILLO DURANTE, Daniel, « *Sábado*. Du stéréotype au roman ou l'Anthroponymie comme instance de marginalisation », dans Antonio Gómez-Moriana et Catherine Poupeney Hart éd., *Parole exclusive, parole exclue, parole transgressive*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 271-315.
- EHEVERRÍA, Esteban, *El Matadero*, Paris, Les Belles-Lettres (Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 103), 1969.
- — —, *Obras Completas*, Buenos Aires, Juan María Gutiérrez, 1870-1874, 4 vol.
- HERNÁNDEZ, José, *El Gaucho Martín Fierro y La Vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Librería Martín Fierro, 1894.
- — —, *Martín Fierro*, Luis Sáinz de Medrano éd., Madrid, Cátedra, 1987.
- — —, *Martín Fierro*, Paul Verdevoye éd. et trad., Paris, Nagel, 1955.
- LUGONES, Leopoldo, *El Payador*, I, *Hijo de la pampa*, Buenos Aires, Otero & Compañía, 1916.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1948.
- NIETZSCHE, Friedrich, *l'Antéchrist*, Jean-Claude Hémery trad., Paris, Gallimard, 1974 [1888].
- ROJAS, Ricardo, *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1924.
- SARMIENTO, Domingo, *Facundo*, Marcel Bataillon trad., Paris, Éditions de l'Herne, 1990.
- — —, *Faustino, Facundo o Civilización y barbarie*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1962 [1845].
- VÁSQUEZ, María Esther, *Borges : imágenes, memorias, diálogos*, Caracas, Monte Avila, 1977.