Une littérature de l'entre-deux

Roman et exil chilien chez Antonio Skármeta, José Donoso et Bernardo
Toro

Catherine Pélage

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/2738>

DOI : 10.4000/hommesmigrations.2738

ISSN : 2262-3353

Éditeur

Musée national de l'histoire de l'immigration

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2014

Pagination : 127-133

ISBN : 978-2919-040261

ISSN : 1142-852X

Référence électronique

Catherine Pélage, « Une littérature de l'entre-deux », *Hommes & migrations* [En ligne], 1305 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/2738> ; DOI : 10.4000/hommesmigrations.2738

UNE LITTÉRATURE DE L'ENTRE-DEUX

ROMAN ET EXIL CHILIEN CHEZ ANTONIO SKÁRMETA, JOSÉ DONOSO ET BERNARDO TORO

par CATHERINE PÉLAGE, *maître de conférences en littérature et civilisation latino-américaines, université d'Orléans.*

L'écriture de l'exil appelle un double regard sur des trajectoires individuelles prises dans l'Histoire. La fuite hors du Chili de Pinochet ou le souvenir traumatique de la dictature constituent une mise à distance à la fois spatiale et symbolique, dont s'empare avec force la création littéraire chilienne à l'étranger. Antonio Skármeta, José Donoso ou Bernardo Toro mettent en scène cet entre-deux problématique où le silence des victimes de la dictature voisine avec leur mémoire meurtrie. Leurs textes rappelant la présence lancinante des ombres du passé.

L'activité créatrice des auteurs chiliens "hors les murs" a été extrêmement foisonnante et diverse. Il est bien sûr impossible de prétendre à une présentation exhaustive des romanciers chiliens ayant écrit à l'extérieur de leur pays. Nous avons donc opté pour trois œuvres d'auteurs très différents de par leur âge, de par leur situation d'exilé politique ou non, de par leur pays de résidence, de par la distance temporelle qui les sépare du coup d'État. Il s'agit de *Soñé que la nieve ardía* d'Antonio Skármeta, publié depuis l'Allemagne en 1975, d'*El jardín de*

al lado de José Donoso publié depuis l'Espagne en 1981 et de *Contretemps* de Bernardo Toro publié depuis la France en 2006.

Nous étudierons comment l'exil imprègne ces écrits, déterminant le choix des narrateurs, les thèmes, la réflexion sur l'écriture et parfois même la langue de rédaction. Les romans se situent dans un entre-deux¹ ancré à la fois dans le passé chilien et le présent européen. C'est donc l'expression littéraire de cet entre-deux problématique que nous nous efforcerons de mettre en évidence.

1. Le concept d'entre-deux a été défini par Daniel Sibony dans son livre *Entre-deux : L'origine en partage* (Paris, Seuil, 1991). Il explique : "Par ces temps de grands malaises identitaires, subjectifs et collectifs, où les frontières vacillent, où l'identité fait problème – tantôt elle chavire et tantôt elle se crispe –, on découvre avec surprise que le concept de différence est lui aussi insuffisant pour rendre compte de toutes ces effervescences : il est trop simple, trop figé... Nous décrivons ici ces lieux par lesquels on passe pour devenir différent et tenter de faire quelque chose de 'sa' différence, ces moments où nous sommes 'entre-deux'." Ce concept nous semble éclairant pour aborder l'expérience des exilés qui se trouvent entre deux pays, entre deux cultures, entre deux langues, et par conséquent dans divers processus de redéfinition.

Dans cette réflexion, nous ferons fréquemment référence à Ana Vásquez, psychologue et sociologue, chercheuse au CNRS, qui a réalisé des travaux très approfondis sur l'exil à travers des écrits comme

Ce mélange de préoccupations historiques et quotidiennes est par conséquent très poignant tant il reflète une double chronologie : celle des faits historiques et celle, individuelle et intime, des êtres qui s'y trouvent confrontés.

La Malédiction d'Ulysse ou encore, en collaboration avec Angela Xavier de Brito, "*On déguste l'amer caviar de l'exil à plusieurs sauces : un schéma théorique pour mieux comprendre les exils latino-américains*"². Ce sera également pour nous une façon de rendre hommage aux productions littéraires et scientifiques des intellectuels chiliens à l'étranger. C'est donc

une définition d'Ana Vásquez et d'Angela Xavier de Brito qui servira de point de départ à notre réflexion : "*L'exil n'est pas seulement une situation ponctuelle de persécution, d'expulsion ou de fuite, mais un processus de reconstruction de la vie de chacun en dehors du pays d'origine.*" Nous nous pencherons dès lors sur des trajectoires qui correspondent à autant de variations autour de l'exil.

Antonio Skármeta : *Soñé que la nieve ardía* ou le silence de l'exil

Antonio Skármeta avait 23 ans au moment du coup d'État militaire. Il avait déjà publié des recueils de nouvelles au Chili. En 1973, il a quitté son pays. Deux ans plus tard, il publiait *Soñé que la nieve ardía*, qui est donc sa première œuvre écrite en exil. Il est frappant de constater que l'auteur dresse un silence textuel autour de l'exil, contrairement au deuxième roman qu'il publiera en Europe en 1980, *No pasó nada*, qui met en scène des Chiliens exilés en Allemagne.

Dans *Soñé que la nieve ardía*, Antonio Skármeta ne fait donc pas en apparence référence à l'exil.

Le cadre historique dans lequel se situe le roman est celui des 1 000 jours de l'Unité populaire. On assiste, c'est en tout cas ce que l'on peut comprendre à un premier niveau de lecture, à l'échec des rêves des différents protagonistes : celui (individuel) d'Arturito, le jeune provincial monté à Santiago pour devenir un grand footballeur, celui (collectif) des jeunes militants qui soutiennent avec ferveur le gouvernement de Salvador Allende, celui d'"*el señor pequeño*", "le petit monsieur", cet étrange personnage qui semble tout droit issu d'un rêve et qui rêve, entre autres choses, de devenir artiste de variétés. Ce livre pourrait se lire comme un deuil, le deuil des illusions des personnages et de l'auteur.

Antonio Skármeta, depuis l'Allemagne, présente des personnages qui se trouvent tous aspirés par un tourbillon d'événements qui les dépassent et les mènent inexorablement au coup d'État. Le roman est polyphonique, les séquences se succèdent de façon apparemment désordonnée et le foisonnement de narrateurs met en évidence une préoccupation chère à l'auteur : celle de la relation entre trajectoire individuelle et événements historiques. Le coup d'État manqué du 29 juin 1973 ("*el tanquetazo*") est, par exemple, abordé à travers le récit d'un personnage qui raconte ce que lui a raconté un militaire chargé de la garde du palais présidentiel. Dans l'esprit de ce dernier, la défense du palais présidentiel se situe sur le même plan que le petit plat que sa femme lui a préparé et qu'il veut absolument aller savourer dans la soirée. On reconnaît là la tendresse mêlée d'ironie caractéristique de l'écrivain. Ce mélange de préoccupations historiques et quotidiennes est par conséquent très poignant tant il reflète une double chronologie : celle des faits historiques et celle, individuelle et intime, des êtres qui s'y trouvent confrontés. L'absence d'omniscience qui caractérise tout le roman est aussi une façon de mettre en valeur la vulnérabilité de personnages qui n'ont que peu de prise sur les événements qui se produisent. La tendre ironie est également visible dans la mise en scène discrète que

² Ana Vásquez, Angela Xavier de Brito, "*On déguste l'amer caviar de l'exil à plusieurs sauces. Un schéma théorique pour comprendre les exils latino-américains*", in Idelette Muzart-Fonseca dos Santos, Denis Rolland (dir.), *L'exil brésilien en France. Histoire et imaginaire*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 207.

Revue Araucaria de Chile © D.R.

l'auteur fait, à deux reprises, de lui-même. Susana, la jeune militante, se souvient d'avoir dansé pour célébrer l'élection de Salvador Allende avec un jeune homme moustachu, écrivain, membre du jury de la Casa de las Américas, répondant au prénom d'Antonio. Il est difficile de ne pas établir de lien immédiat entre ce personnage qui apparaît fugacement et l'auteur lui-même. Le jeune Antonio de la fiction veut séduire Susana. Il lui compose sur-le-champ un poème intitulé "UPOEMA", dans lequel il décrit les dents des jeunes filles qui dansent, puis, il recopie les paroles de la chanson "Tengo un corazón que llegaría al sacrificio por ti"³, date, signe et considère que l'affaire est dans le

sac⁴. Devant le scepticisme de Susana quant à la qualité littéraire du poème, le jeune Antonio lui répond qu'il s'agit d'un poème engagé car il est daté du 3 novembre 1970 (date de la prise de fonction de Salvador Allende). Antonio Skármeta porterait donc un regard amusé, peut-être nostalgique, sur le jeune écrivain insouciant qu'il était en 1970. Or une autre autoreprésentation, plus grave celle-ci, apparaît en contre-jour à la fin du roman. La dernière séquence s'ouvre sur un nouveau récit : Don Manuel, propriétaire de la pension dans laquelle vivaient tous les personnages, raconte à un interlocuteur anonyme les événements qui se sont produits dans son établissement à partir du coup d'État militaire. De cette conversation qui se passe à demi-mot, sous la dictature, on déduit que le narrataire a quitté le pays, qu'il y revient des années après et que Don Manuel lui confie la mission de raconter à l'étranger, depuis son exil, l'histoire des personnages de la pension. Dans le récit de Don Manuel, il est très clair que son interlocuteur a connu tous les protagonistes de l'histoire.

Le narrataire, qui a été présent dans la pension sans qu'on le voie, devient à son tour narrateur ou plus exactement auteur fictif du récit qu'il va rédiger et reconstituer depuis l'étranger. On peut lire dans ce personnage une représentation de l'auteur qui, depuis son exil, écrit un roman polyphonique, redonnant la vie ou la parole à de nombreux personnages emportés par les événements.

José Donoso : *El jardín de al lado*, reflet d'une crises identitaire et littéraire liée à l'exil

Six ans après *Soñé que la nieve ardía*, en 1981, José Donoso a publié depuis l'Espagne un roman centré sur l'exil, *El jardín de al lado*. Les caractéris-

3. La traduction des paroles de cette chanson populaire pourrait être : "Mon cœur serait prêt à se sacrifier pour toi".

4. Antonio Skármeta, *Soñé que la nieve ardía*, Debolsillo, Madrid, 2003, p.133. L'expression qu'utilise le narrateur est "ya con eso estaba listo el pescao, listo el poema le había dicho".

tiques de l'auteur étaient bien différentes de celles de Skármeta : José Donoso était parti en Espagne dès 1967 et y est resté jusqu'en 1981. Sa résidence hors du Chili n'était donc pas liée à la dictature de Pinochet, il avait quitté le Chili avant le coup d'État et y était revenu pendant la dictature. Il avait par ailleurs 57 ans au moment de la publication d'*El jardín de al lado* et était déjà un écrivain

La question qui obsède le narrateur est : comment faire en sorte que ses sept jours d'emprisonnement après le coup d'État ne se diluent pas dans l'oubli ?

confirmé, auteur de *Coronación* (1958), *El obscuro pájaro de la noche* (1970), *El lugar sin límites* (1976), *Casa de campo* (1978).

Cette œuvre occupe dans la trajectoire de l'auteur une place à part : José Donoso

l'a écrite en quelques mois, au moment même où il décidait de retourner au Chili. Ce roman est donc sa dernière production écrite hors du Chili. *El jardín de al lado* reflète textuellement une crise identitaire et littéraire liée à l'exil.

Tous les personnages principaux de *El jardín de al lado* sont des exilés sud-américains. Le couple protagoniste formé par Julio et Gloria est parti après le coup d'État et vit depuis sept ou huit ans en Espagne. Il y a donc cette fois une coïncidence géographique et temporelle entre l'auteur et ses personnages.

Les personnages principaux sont en proie à une crise qui est le symptôme d'un exil prolongé. C'est ce qu'Ana Vásquez décrivait comme "l'étape de la remise en question des mythes constitutifs de la communauté exilée, ce qui entraîne à son tour, quel que soit l'âge de l'exilé, une remise en question de sa propre trajectoire de vie, comme si l'écroulement de certains mythes entraînait nécessairement un bilan de soi"⁵.

Ainsi, Julio, personnage et apparemment narrateur du roman, traverse une profonde crise et se sent en situation d'échec en tant que mari, en tant que père, en tant qu'écrivain. Il aimerait être Chiriboga (écrivain équatorien à succès), il aimerait être Bijou (ce fils d'exilé qui affiche de façon provocatrice

une absence totale d'intérêt pour l'histoire récente de son pays d'origine), il aimerait être Pancho Salvatierra (ce peintre chilien qui fait fortune en Espagne). Toutes ces projections sont le signe d'autant de frustrations du personnage et de troubles identitaires. Le jardin d'à côté qui donne son titre au roman est le jardin situé à côté de la grande maison madrilène que Pancho Salvatierra lui a prêtée pour l'été. C'est sur ce jardin que Julio projette ses fantômes (ce jardin lui rappelle celui de la maison paternelle à Santiago) et ses fantasmes. Le fait de projeter sa vie intérieure sur le jardin d'à côté est, entre autres, symptomatique de son étrangeté et de la quête d'un espace à habiter : Julio semble prisonnier de son exil, de son couple, de sa stérilité littéraire.

L'histoire est pour beaucoup celle de son manuscrit : le manuscrit qu'il écrit, qu'il corrige, qu'il auto-critique et que ses proches commentent. La narration est encadrée par deux échecs : deux refus de son texte par les maisons d'édition. Son premier roman semble être fortement autobiographique. Cette dimension personnelle et engagée est rejetée par Núria Monclús, l'agent littéraire barcelonais ; elle lui explique que sa chronique d'événements que tout le monde connaît, condamne mais commence à oublier attirerait bien peu de lecteurs. Sa seconde version intéresse encore moins les éditeurs qui lui reprochent une forme d'inauthenticité liée à une imitation des auteurs du Boom.

La question qui obsède le narrateur est : comment faire en sorte que ses sept jours d'emprisonnement après le coup d'État ne se diluent pas dans l'oubli ? Comment trouver sa place dans un marché de l'édition où les représentants du Boom latino-américain occupent le devant de la scène ? Comment devenir le Vargas Llosa ou le Cortázar chilien ? "Je veux que tu m'écrives une Rayuela pour moi"⁶, lui dit sa femme. Or, après le second rejet de son manuscrit et à la fin de l'œuvre, se produit un véritable coup de théâtre narratif. Le lecteur comprend que le "je" de la narration ne correspond pas à Julio

5. Ana Vásquez, Angela Xavier de Brito, "On déguste l'amer caviar de l'exil à plusieurs sauces, un schéma théorique pour comprendre les exils latino-américains", *op. cit.*, p. 218. 6. José Donoso, *El jardín de al lado*, Seix Barral, Barcelone, 1989, p. 34 : "Quiero que me escribas una Rayuela para mí" (phrase traduite par nos soins).

mais à Gloria, qui se révèle être l'auteure fictive du roman, auteure qui connaît un grand succès d'édition avec le livre qu'elle vient de publier et qui n'est autre qu'*El jardín de al lado*.

Passé l'effet de surprise, cette révélation remet en cause la lecture qui vient d'être faite. C'est dans un abîme littéraire que nous plonge José Donoso, nous conduisant à prendre conscience du jeu de masques auquel il nous a convié. La construction même de l'œuvre nous amène à découvrir maintes illusions : le narrateur n'est pas Julio mais Gloria, le "je" utilisé ne renvoie pas à soi-même mais à un autre, le narrateur est en fait un personnage, le personnage de Gloria est la narratrice et l'auteur fictif du roman. Gloria efface par conséquent dans la fiction l'auteur réel, José Donoso, qui s'était lui-même effacé depuis le début : Julio qui énumérait de façon quasiment obsédante les auteurs latino-américains qui réussissaient à publier à Barcelone, ne faisait jamais référence à José Donoso qui avait pourtant diffusé beaucoup de ses romans chez Seix Barral.

José Donoso affirmait : "*Ce qu'il y a derrière un masque n'est jamais un visage mais toujours un autre masque*⁷." Outre le jeu littéraire que l'auteur effectue de façon magistrale, les masques prennent dans ce roman une dimension liée à l'exil : ils aident à se protéger, à libérer la parole et montrent à quel point l'identité, le langage, l'écriture deviennent extrêmement difficiles voire impossibles à définir après de longues années passées "hors les murs". D'ailleurs, à ceux qui lui demandaient pourquoi il repartait au Chili, Donoso répondait : "*Je ne connais plus mon pays. J'ai passé treize ans en Espagne et dix-sept hors du Chili. J'ai manqué l'expérience de Frei (père), l'expérience d'Allende, l'expérience du coup d'État, l'expérience Pinochet. Plus qu'une patrie au sens exclusif du terme, j'ai perdu une patrie intellectuelle, linguistique, littéraire. Je me suis rendu compte que je ne sais*

*pas dans quelle langue j'écris. Je ne peux plus écrire en chilien. J'ai oublié*⁸."

Contretemps de Bernardo Toro ou le rêve de l'étrangéité

Ce n'est pas non plus en chilien mais en français que Bernardo Toro a publié son premier roman *Contretemps*, en 2006. Bernardo Toro avait 9 ans au moment du coup d'État et 19 ans lorsqu'il a décidé de venir s'installer à Paris où il a fait des études de lettres, enseigné le français et écrit deux romans en français. Il semble que cet ouvrage, de même qu'*El jardín de al lado*, mais de façon différente et dans un contexte différent, reflète une quête identitaire et littéraire.

Le pacte de lecture qu'établit l'auteur est à première vue autobiographique. Le récit est à la première personne du singulier, ce "je" renvoie à un Chilien qui raconte sa jeunesse, son arrivée en France, ses déambulations dans Paris, son désir de s'approprier la ville et de s'y sentir chez lui, ses contacts avec la communauté chilienne, le sentiment de rejet viscéral que lui inspire le restaurant chilien où se retrouvent les exilés et qu'il qualifie de "*piètre comédie de pays reconstituée*⁹". Il veut fuir le passé, fuir le silence qui caractérise le régime oppresseur, fuir la dictature qui l'a fait vieillir prématurément et qui l'a modelé. Le narrateur explique : "*Les générations ? À l'époque j'avais l'impression de n'appartenir à aucune, aujourd'hui je me rends compte qu'il y avait en tout et pour tout deux générations : celle des réfugiés politiques et la mienne, individualiste et disciplinée, fille légitime de la dictature qui l'avait entièrement façonnée*¹⁰."

La trajectoire du narrateur débouche donc sur un manuscrit dont l'existence est problématique. Cependant, ce manuscrit permet au narrateur de reconstituer le puzzle de sa trajectoire.

7. Phrase citée par Pilar Donoso dans *Correr el tupido velo*, Alfaguara, Santiago de Chile, 2010, p. 189. "*Lo que hay detrás de una máscara nunca es un rostro. Siempre es otra máscara*" (phrase traduite par nos soins). 8. "*Es que ya no conozco a mi país. Llevo 13 años en España, 17 fuera de Chile. Me he perdido la experiencia de Frei (padre), la experiencia de Allende, la experiencia del golpe, la experiencia Pinochet (...). Más que una patria, en el sentido exclusivo de la palabra, he perdido una patria intelectual, lingüística, literaria. Me he dado cuenta de que no sé en qué idioma estoy escribiendo. Ya no puedo escribir en chileno. Se me olvidó*" (phrase traduite par nos soins). Cette citation, tirée du journal chilien *La Tercera* du 27 juillet 1980, est reprise dans l'article de Michèle Arrué, "D'un jardin à l'autre, José Donoso de l'exil volontaire au retour", in *Les cahiers ALHIM*, n° 5, 2002. 9. Bernardo Toro, *Contretemps*, Paris, Les Petits Matins, 2006, p. 32.

Revue *Araucaria de Chile* © D.R.

Cependant, ce pacte de lecture qui semble autobiographique n'établit jamais de façon explicite le lien entre l'auteur et le narrateur : le prénom du narrateur n'apparaît jamais, son nom de famille est seulement suggéré de façon malicieuse. Si son nom n'est jamais prononcé, le nom de son pays d'origine non plus. Il est question de Santiago, de Valdivia, mais jamais du Chili, ce qui peut être interprété comme un signe de la complexité des liens qui unissent le narrateur et le Chili. Le narrateur, tel qu'il se présente, se caractérise sans cesse par un entre-deux symptomatique d'une profonde

étrangéité. Ses déplacements sont très fréquents : ses trajets en train, en métro, en avion, en taxi traduisent une errance du personnage qui cherche sa place en France. De même, son domicile est peu mentionné : le narrateur y dort (mais ses rêves le ramènent vers le Chili) et y écrit (mais ses écrits créent un pont trouble et troublant entre la France et son pays natal). L'entre-deux dans lequel il évolue est également linguistique, il n'a pas envie de vivre en espagnol mais parle de l'infirmité de son accent en français. Un jeu constant s'opère entre le français et l'espagnol : le narrateur (qui est aussi l'auteur fictif du roman) est chilien et écrit en français, tous les personnages sont chiliens et parlent entre eux en espagnol, ce qui signifie que le narrateur est aussi le traducteur de ce que disent les autres personnages.

Comme dans *El jardín de al lado*, il est beaucoup question du manuscrit que le narrateur a écrit et qui n'est autre que *Contretemps*. Le narrateur souhaite l'offrir à Laura, qui a vécu longtemps en exil en France, qui est son ancienne maîtresse et qui est, dans son esprit, sa première destinataire et l'un des personnages principaux de son roman.

C'est lors d'un voyage au Chili que le narrateur décide de faire lire son manuscrit à Laura. Cependant, son écrit pose un certain nombre de problèmes : il apporte un éclairage ironique sur le séjour de Laura en France à un moment où celle-ci a ouvert à Santiago un restaurant français, devenant l'ambassadrice d'un pays qu'elle n'appréciait guère. Par ailleurs, Laura, de retour au Chili, n'est pas intéressée par un récit de son exil. C'est elle qui, à son tour, s'efforce de vivre dans le présent pour entamer une nouvelle vie. L'auteur explique : "*C'est la fin du livre, un moment social très dur, Laura et les autres 'retornados' savent qu'ils n'ont pas le choix, ils doivent chercher à s'intégrer au système et tirer un trait sur le passé. Il s'agit d'un pacte de silence féroce qui porte sur le parcours de toute une génération. Com-*

ment sommes-nous passés de la société progressiste et libertaire des années 1970 à la société d'aujourd'hui ? Quiconque essaie de raconter cette histoire sent aussitôt le poids du silence, il est énorme et traversé de part en part par une dictature sanglante qui nous a appris à nous taire¹¹.

Le narrateur ne remet finalement pas à Laura le manuscrit qui lui était destiné. Cet épisode, sur lequel se clôt le roman, met sans doute en valeur le problème de destinataires que pose ce livre. Par ailleurs, les remarques qui émanent de l'entourage du narrateur soulignent clairement le problème de la réception du roman. Les critiques du père du narrateur sont éclairantes à ce propos. Lorsque son fils lui explique le roman qu'il est en train d'écrire, le père affirme : *"Tu as choisi là un angle particulièrement choquant¹²."* Le reproche porte sur le traitement souvent ironique des exilés : *"Tu tournes le fusil contre les plus faibles. Ce n'est pas sur les exilés qu'il faut tirer, mais sur ceux qui ont provoqué l'exil¹³."*

La remise en cause effectuée montre à quel point ce sujet est sensible. La trajectoire du narrateur débouche donc sur un manuscrit dont l'existence est problématique. Cependant, ce manuscrit permet au narrateur de reconstituer le puzzle de sa trajectoire. Son père avait rêvé d'écrire un livre, c'est son fils qui le fait dans une langue que son père ne comprend pas mais malgré tout "la boucle est bouclée" (l'expression apparaît dans le texte) et le narrateur, avec sa démarche tâtonnante, semble avoir réussi à trouver sa place dans un contretemps qui devient enfin constructif.

Ces trois œuvres, pourtant si différentes, ont en commun le fait de porter les traces du traumatisme du coup d'État militaire et de cette douleur qui ne finit jamais, pour reprendre le titre de l'un des articles paru le 11 septembre 2013 à propos des productions artistiques chiliennes¹⁴. Elles ont aussi en commun une grande part laissée au silence. Dans *Soñé que la nieve ardía*, Antonio Skármeta fait silence sur l'exil. Dans *El jardín de al lado*, José Donoso se tait et se fait disparaître de la fiction. Dans *Contretemps*, Bernardo Toro met en relief les

silences du narrateur sur le présent et ceux des exilés sur leur passé.

Elles sont toutes trois également, à des degrés divers, des œuvres qui s'interrogent sur leur sens, leur origine ou leur réception. L'écriture apparaît comme salvatrice : c'est elle qui permet de reprendre le passé et de continuer à rêver l'avenir dans la première, c'est elle qui permet une reconstruction et un nouveau départ dans la deuxième, c'est elle qui permet de trouver une forme de liberté et d'indépendance dans l'écriture en langue étrangère dans la troisième.

L'éloignement du pays d'origine, l'entre-deux problématique, crée une insécurité visible dans les textes et, pour reprendre la profonde plaisanterie qui était chère à Ana Vásquez et Angela Xavier de Brito, il s'agit d'un reflet de l'incertitude de l'exil qui est toujours "provisoirement définitif ou définitivement provisoire". ■

11. Bernardo Toro in <http://www.acontretemps.blogspot.fr> consulté le 13 décembre 2013. 12. Bernardo Toro, *Contretemps*, op. cit., p. 324.

13. Ibid. 14. Rodrigo Pinto, "El dolor que no se acaba nunca", in *El País*, Madrid, 11 septembre 2013.