

# Mémoire et « ouverture » : une analyse de la métaphore spatiale et chirurgicale dans *Les taupes* de Félix Bruzzone

Nicolas Licata  
Université de Liège

À Buenos Aires, un enfant de disparus se sépare de sa petite amie enceinte, tombe amoureux d'un travesti et, après que ce dernier a disparu, part à sa recherche dans un voyage vers le sud, direction Bariloche. Une fois sur place, étonnamment, il s'amourache du violent criminel qui le séquestre et accepte l'implant mammaire que celui-ci lui suggère. C'est ainsi que l'on pourrait résumer, de façon très grossière, l'argument des *Taupes*,<sup>1</sup> premier roman de Félix Bruzzone. En raison de son cadre socio-historique — le roman fait référence aux conséquences actuelles de la dernière dictature argentine — et du mouvement qui régit le livre, *Les taupes* constitue un exemple éclatant de tentative de récupération d'un passé tronqué, projeté sur l'espace. En ne manquant pas de prendre en compte cette structuration spatiale, cette communication se centrera sur le traitement anti-réaliste que Bruzzone fait du thème de la mémoire. Après avoir exposé la conception nietzschéenne de la métaphore, envisagée comme principe structurant, nous en considérerons deux exemples tirés des *taupes* : la correspondance du sud et du passé, évoquant une nouvelle de Jorge Luis Borges, ainsi que la chirurgie finale du protagoniste, dont la signification reste indéterminée, ouverte à l'interprétation de chaque lecteur. C'est dans cette « ouverture », au sens où l'entend Umberto Eco, que réside la richesse de cette œuvre qui, loin d'offrir des certitudes à propos des événements passés, propose au contraire un aperçu de leur incommensurable complexité.

## I. Multiplier les points de vue : Nietzsche et le renversement de la métaphore

« La métaphore est un mot transporté de sa signification propre à une autre signification, ce qui se fait en passant du genre à l'espèce, ou de l'espèce au genre, ou de l'espèce à l'espèce, ou par analogie » (Aristote 1874 : 33-34). Telle est la définition qu'Aristote donne de la métaphore au quatrième siècle avant Jésus-Christ, et telle est, aujourd'hui encore, l'acception

---

<sup>1</sup> Il convient de préciser que nous utilisons pour cette étude l'édition espagnole parue chez Random House Mondadori en 2014. Le roman est paru en français en 2010 chez Asphalte Éditions, traduit par Hélène Serrano.

généralement attribuée à ce terme, celle de « procédé rhétorique ». Ainsi, par exemple : le soir étant au jour ce que la vieillesse est à la vie, on dira que « le soir est la vieillesse du jour » ; la vieillesse, « le soir de la vie ». La base sur laquelle repose cette conception aristotélicienne de la métaphore est une vision du monde divisé en genres et en espèces bien établis. Pour Aristote, le concept précède la métaphore. C'est parce que l'être humain peut percevoir l'essence des choses — du jour et du soir, de la vie et de la vieillesse — qu'il peut établir des liens entre elles, et créer des métaphores ; qu'il peut, en somme, opérer le passage d'un lieu logique à un autre, d'un lieu « propre » à un lieu « figuré ».

Or, bien après Aristote, Nietzsche remet en question la cohérence de cette rigoureuse organisation du monde. Comme l'explique Sarah Kofman (1983), le philosophe allemand renverse le rapport instauré par Aristote entre la métaphore et le concept. Si pour ce dernier, le concept précède la métaphore, pour Nietzsche, à l'inverse, c'est la métaphore qui prime. Avant même l'imposition du concept, c'est par une série de métaphores que l'être humain percevrait les choses (1983 : 56).<sup>2</sup> La métaphore passe par conséquent de l'ordre de la rhétorique à celui de la *perception* : elle devient un concept « opératoire », à savoir, une activité instinctive permettant d'accéder à l'essence des choses, qui se donnerait libre cours dans le mensonge, le rêve, le mythe et l'art (Kofman 1983 : 108).

La question de « l'essence des choses » mérite que l'on s'y arrête un instant. Cette essence, estime l'auteur d'*Ainsi parlait Zarathoustra*, est énigmatique. Aussi sera-t-elle toujours inabordable pour l'homme, qui ne peut lorsqu'il parle d'arbres, de couleurs, de neige et de fleurs, que posséder des métaphores de toutes ces choses, métaphores ne correspondant en rien aux entités originelles (Kofman 1983 : 65). L'essence intime des choses, bien qu'indépendante de la métaphore en tant que moyen d'expression, se trouve en elle « comme le père par rapport à son fils », formule Nietzsche.<sup>3</sup> Pour autant de fils, c'est-à-dire, de métaphores, que l'on possède, on ne dispose jamais que de dérivés de la chose, pas de la chose elle-même. D'où la

---

<sup>2</sup> Nietzsche est en ce point rejoint par George Lakoff. Dans une étude de la métaphore devenue incontournable désormais, *Metaphors we live by* (2003), le linguiste affirme que si pour la plupart des gens cette figure ne concerne que l'imagination du poète, elle est en réalité massivement présente dans la vie de tous les jours, et pas uniquement dans le langage. C'est notre système conceptuel, régissant nos pensées et actions, qui serait fondamentalement métaphorique par nature : « Metaphor is not just a matter of language, that is, of mere words. We shall argue that, on the contrary, human *thought processes* are largely metaphorical. This is what we mean when we say that the human conceptual system is metaphorically structured and defined. Metaphors as linguistic expressions are possible precisely because there are metaphors in a person's conceptual system » (Lakoff et Johnson 2003 : 6).

<sup>3</sup> Il s'agit là de la métaphore que donne Nietzsche de sa conception de la métaphore : « Le propre serait comme un père dont les métaphores seraient les fils ou petits-fils » (Kofman 1983 : 28).

nécessité, pour qui désire mettre en relief ce caractère « impropre », d'éviter l'exclusive d'une seule métaphore :

Privilégier *une* métaphore impliquerait la référence à un « propre » qu'elle figurerait mieux que tout autre. Diversifier les métaphores au contraire, c'est suggérer qu'aucune n'est propre ou plus « propre » qu'une autre, que le « propre » est seulement l'appropriation du « monde » par une certaine perspective qui lui impose sa loi (Kofman 1983 : 149).

Diversifier les métaphores, chez Nietzsche, est une façon de multiplier les points de vue et, à terme, de tendre vers une perspective plus ample, plus compréhensive sur la chose. Avant de nous immerger dans l'univers irrationnel des *Taupes*, précisons encore qu'il ne s'agit pas ici d'envisager la métaphore comme un instrument de connaissance supérieur aux procédés logiques mais, bien plus modestement, comme une alternative à ceux-ci. La connaissance humaine, contrairement à ce qu'elle prétend, ne pourra jamais parvenir à une compréhension totale. Multiplier les métaphores, c'est tenter de mieux cerner la réalité tout en reconnaissant cette impossibilité. C'est d'ailleurs ce que fait Nietzsche lui-même dans ses essais. C'est aussi il nous semble ce que ferait Félix Bruzzone dans le roman ici considéré.

## II. Les métaphores des *Taupes*

Initialement paru en 2008, *Les taupes* s'inscrit dans la tendance de la *literatura de los hijos*, que l'on pourrait traduire de façon insatisfaisante par « littérature des enfants », en entendant par ce terme les enfants d'Amérique latine ayant grandi sous les diverses dictatures qui ont hanté le continent durant la seconde moitié du <sup>xx</sup><sup>e</sup> siècle. Cette littérature est, pour reprendre la formule d'Alejandro Zambra, celle des « personnages secondaires » de l'Histoire (2015 : 58), c'est-à-dire, le récit de celles et ceux qui n'ont pas vécu directement les événements traumatisants de la dictature mais qui, pour être les enfants de parents éliminés par le régime ou de militants faits prisonniers, n'en ont pas moins subi les conséquences (Logie 2015 : 75-76). Le terme « enfants » peut également avoir une portée symbolique,<sup>4</sup> mais dans le cas de Bruzzone il est à entendre au sens propre, ses deux parents ayant disparu en 1976, l'année de sa naissance (Portela 2010 : 169) ; celle, aussi, du coup d'état du général Videla.

La première partie du roman se déroule à Buenos Aires, où le narrateur-protagoniste anonyme vit avec sa petite-amie Romina et sa grand-mère Lela, obsédée par l'enfant que sa fille — la mère du protagoniste — aurait eu durant sa captivité à la « Escuela de Mecánica de

---

<sup>4</sup> Il désigne alors tous les enfants symboliques ayant été marqués par l'expérience dictatoriale (Logie 2015 : 76).

la Armada » (ESMA), l'un des principaux centres clandestins de détention du régime. Jusqu'ici, rien de surprenant. Le roman démarre même comme un récit de mémoire traditionnel, d'une manière que l'on pourrait qualifier de « non-fictionnelle ». Toutefois, les premières lignes du second fragment rompent avec la vraisemblance du premier.<sup>5</sup> L'alter ego fictionnel de Bruzzone reçoit des indemnités offertes par le gouvernement, qu'il dilapide avec Maira, un travesti avec qui il entame une relation passionnée et qu'il associe bientôt, en raison de leur ressemblance physique, au frère qu'il n'a jamais connu. Alors qu'il veut lui faire part de cette illumination, Maira disparaît soudainement, et s'ouvre alors la seconde partie du roman, à Bariloche, une ville située plus au sud, au pied des Andes, où mènent les traces de l'hypothétique frère. Là, le protagoniste travaille en tant qu'ouvrier et rencontre sur un chantier l'Allemand,<sup>6</sup> un ingénieur qui se targue de faire subir les pires tortures imaginables aux travestis de la région. Persuadé qu'il le conduira à Maira, il décide de se travestir lui-même et de se faire enlever par l'Allemand pour obtenir de plus amples informations avant de le tuer. Mais alors que tout semble fonctionner comme prévu, la fin de l'œuvre propose un surprenant revirement de situation. Tel est pris qui croyait prendre : au lieu de se venger du violent ingénieur, le narrateur en tombe amoureux, accepte de se faire implanter des seins et renonce définitivement à la recherche de celui qu'il suppose être son frère, Maira.

Indubitablement, les caractéristiques qui distinguent *Les taupes* des récits de mémoire traditionnels sont sa discontinuité et son imprévisibilité, palpables dans le résumé antérieur, ainsi que son langage métaphorique. Errance, voyage, maisons vides et tempêtes, travestisme, chirurgie, le livre contient diverses métaphores, métaphores au sens nietzschéen, large. Certaines d'entre elles sont décodables — on les appelle métaphores *in presentia*, car on en possède à la fois le « véhicule » et la « teneur », soit les termes comparant et comparé — ; d'autres demeurent absolument indéchiffrables — celles-là sont appelées *in absentia*, car leur « teneur » fait défaut —.<sup>7</sup> Nous considérerons ici l'un et l'autre cas, en nous penchant d'abord sur le périple qu'effectue le narrateur-protagoniste vers le sud, puis sur l'implant mammaire qu'il subit.

---

<sup>5</sup> Dans un roman postérieur, *Las chanchas* (2014) — qui peut signifier « truies », mais encore « mensonges », « tromperies », selon le Diccionario de la Real Academia Española —, l'écrivain expérimente la dynamique inverse : l'œuvre démarre de la façon la plus invraisemblable, sur la planète Mars, et acquiert progressivement une dimension de plus en plus « réaliste ». Celui-ci n'étant pas le lieu indiqué pour explorer le lien qui unit ces deux livres, nous nous limiterons à signaler la séquestration comme axe vertébral ainsi que la récurrence du personnage de Romina.

<sup>6</sup> Ce personnage n'est jamais appelé autrement que par le terme désignant ses origines.

<sup>7</sup> Nous reprenons ici la terminologie de I. A. Richards (Ricoeur 1975 : 105-106).

### A. *In presentia* : voyage vers le sud, voyage dans le passé

Il est clair que les événements passés occupent une place centrale dans la vie du narrateur, qui affirme dès la seconde page que tout dans sa famille dépend « du besoin de retrouver [son] frère » (2014 : 12, *je traduis*). De même, il ne fait aucun doute que les déplacements géographiques ont à voir avec le besoin de « récupérer l'espace sentimental de son enfance », comme le formule l'écrivaine Edurne Portela (2010 : 178). En effet, suite à la mort de Lela, sa grand-mère, le protagoniste décide d'occuper son ancienne maison, désormais abandonnée. Il en entreprend clandestinement une remise à neuf, percevant que s'y installer lui permettrait de récupérer « quelque chose de fondamental pour pouvoir continuer d'avancer », assure-t-il. Avant de poursuivre avec une métaphore : « Un pas en arrière qui permettrait d'en faire un grand en avant » (2014 : 39, *je traduis*). Derrière chaque action, cette formule revient en quelque sorte comme un leitmotiv. Colmater les brèches du passé semble s'imposer comme la condition nécessaire d'un futur meilleur.

Peu après ce déménagement, le protagoniste fait le lien entre Maira et l'enfant à qui sa mère aurait donné le jour pendant sa captivité à l'École Mécanique. Tous deux sont enfants de disparus, et se ressemblent physiquement. Il associe alors littéralement les deux recherches, celle de son frère et celle de Maira, « comme si elles relevaient de la même chose ou comme si elles étaient, en réalité, la même chose » (2014 : 41, *je traduis*). Il visualise, même, le foyer qu'ils formeraient, Maira et lui, dans le sud : « Je m'imaginai dans le sud : montagnes, bois, lacs. Une maison en rondins, avec une cheminée. Une ambiance unique, en plus de la salle de bain et de la cuisine, et une mezzanine où je pourrais dormir en étreignant mon demi-frère » (2014 : 72, *je traduis*). Dans cette vision idéale le sud est lié au passé de façon inexorable, puisque c'est à Bariloche que le narrateur pourrait enfin combler les vides de son enfance. Une nouvelle fois, il s'agit de reculer pour mieux avancer, d'entrer en contact avec le passé pour pouvoir former enfin une heureuse famille.

Mais à Bariloche, comme nous l'anticipions, le narrateur-protagoniste se prend dans les filets de l'Allemand, qui le bat et le séquestre dans une cabane retirée dans les bois.<sup>8</sup> Malgré ces mauvais traitements et les preuves qu'il obtient que son ravisseur est bien un meurtrier, il en tombe amoureux et renonce à rechercher Maira. Ainsi, paradoxalement, alors même que l'enfant de disparus semble trouver en la personne de l'Allemand le père qu'il n'a jamais connu — plusieurs fois il le désigne ainsi —, ce final augure pour lui une fin sinistre, faisant écho à la

---

<sup>8</sup> La présence de ce motif traditionnel de la littérature et du cinéma d'horreur dans un récit de mémoire est intéressante. Cette cabane dans les bois contribue à éloigner le roman de Bruzzone de la poétique réaliste des récits de mémoire, que nous aborderons dans la troisième section de cette étude.

captivité de la mère. Cette répétition du destin maternel ne laisse au lecteur implicite qu'un sentiment « d'inquiétante étrangeté » (Freud 1919 : 21), et confirme la « teneur » de cette expédition vers le sud : descendre à Bariloche, c'était remonter dans un passé duquel on ne peut, semble-t-il, s'extirper.

Remarquons que cette projection particulière de la catégorie de temps sur celle de l'espace n'est pas sans rappeler une nouvelle de Jorge Luis Borges, intitulée « Le sud ». Paru en 1953 dans le journal *La Nación*, ce récit est protagonisé par le bibliothécaire Juan Dahlmann qui, après avoir été hospitalisé suite à un grave accident, décide de se retirer dans la *vivienda* qu'il possède dans le sud, sur la terre de ses aïeux. Le train censé l'y emmener, cependant, ne s'arrête pas dans la gare escomptée, et Dahlmann est impliqué à son insu dans un duel au couteau dont il sortira vraisemblablement perdant, comme l'autorisent à penser sa convalescence et, surtout, son incompétence au combat.<sup>9</sup> Que le héros de cette nouvelle voyage non seulement vers le sud, mais aussi vers le passé, le laisse entendre le texte même (2013 : 218). Mais il y a plus, comme le suggère Irène Bessière. Dans « Le sud », la mort de Dahlmann est déjà celle de son grand-père, percé par les lances des indiens de Carriel (1974 : 203). Ainsi, dans « Le sud » comme dans *Les taupes*, non seulement le sud et le passé confluent, mais encore, le temps est circulaire, puisque la fin, malgré son ouverture, insinue dans les deux cas la mort du protagoniste dans les mêmes conditions que celles connues précédemment par un parent.<sup>10</sup>

### B. *In absentia* : la chirurgie

Si l'on peut légitimement assembler sud et passé, la teneur de certaines métaphores du roman paraît indéterminable, à l'instar de l'implant mammaire. L'amour qu'éprouve le narrateur pour l'Allemand a été interprété de différentes manières. Ana Ros y voit, par exemple, une représentation du « syndrome de Stockholm » dont souffrirait aujourd'hui la société argentine avec la classe dirigeante (2014 : 102). Mais même dans cette optique, la signification de la chirurgie reste vague. Tout juste peut-on en deviner les intentions, comme augmenter encore, peut-être, la ressemblance physique avec Maira,<sup>11</sup> et en déterminer les conséquences, à

---

<sup>9</sup> Les derniers mots de la nouvelle sont : « Dahlmann empoigne avec fermeté le couteau, que peut-être il ne saura pas manier, et sort sur la plaine » (2013 : 220, *je traduis*).

<sup>10</sup> Un troisième point commun entre *Los topes* et « Le sud » est la présence, dans chacun de ces récits, d'un personnage d'origine germanique : dans le roman de Bruzzone, il s'agit du bourreau ; dans la nouvelle de Borges, de la victime.

<sup>11</sup> Après l'opération, le protagoniste se regarde dans le miroir et croit y voir, un moment, le reflet exact de Maira (2014 : 188). Ou encore, puisque Maira et le protagoniste recherchent chacun un parent né en captivité, une sœur et un frère respectivement, il pourrait s'agir pour le narrateur de Bruzzone d'une manière de devenir « physiquement » cette sœur que Maira n'a jamais connue.

savoir, une fixation définitive de l'identité. Mais rien dans le roman ne permet au lecteur de déterminer avec exactitude ce que signifie, pour Félix Bruzzone, la chirurgie finale : l'auteur nous livre le véhicule de la métaphore mais garde pour lui sa teneur, et entre les deux il existe une infinité, ou presque, de possibilités.

La multiplication des métaphores dans *Les taupes* et, plus précisément encore, la présence d'une métaphore *in absentia*, mènent à s'interroger sur le procédé lui-même. Il est surprenant qu'à partir d'un matériau autobiographique, Bruzzone produise un récit inachevé et codé. De fait les récits qui prennent pour sujet la dictature ont adopté fréquemment la forme réaliste du témoignage. Mais qu'il s'agisse de témoignages, d'histoires de vie, d'interviews, d'autobiographies, de souvenirs et mémoires, ou de récits identitaires, le problème de ces narrations « non-fictionnelles » serait néanmoins leur manque d'imagination. Comme le remarque Beatriz Sarlo (2005), ce n'est pas d'avoir connu l'horreur qui permet de mieux la comprendre, mais bien l'imagination réflexive que l'on applique à celle-là. Ce genre d'histoire est si complexe, assure l'essayiste argentine, qu'elle « ne pourra jamais être racontée de façon suffisante et ne sera jamais bouclée, parce que toutes les positions ne peuvent être parcourues, et leur accumulation ne débouchera jamais sur une totalité » (2005 : 54, *je traduis*). Pour autant de détails que l'on donne, le récit restera toujours incomplet. Ces propos de Sarlo rappellent ceux de Nietzsche, qui énonçait la limitation de la connaissance humaine et promulguait la diversification des métaphores comme seule alternative. Multiplier les métaphores, c'est pour Nietzsche, rappelons-le, voir le monde avec le plus « d'yeux » possibles ; c'est admettre que le « propre » d'une chose est inaccessible, suggérer que le « propre » est seulement l'appropriation du « monde » par une certaine perspective qui lui impose sa loi ». C'est manifestement ce que fait Bruzzone, qui, comme il le confie d'ailleurs à Silvina Frieria, est d'avis que la littérature ne sert pas à la revendication ; qu'elle doit au contraire questionner et montrer des tensions, travailler, en somme, « davantage dans la dimension de la *représentation* des choses, que dans celle des choses en soi » (2008 : s.p., *je traduis*). Il choisit de n'imposer aucune perspective personnelle et manichéenne de la situation des enfants de disparus en Argentine. L'écrivain n'offre aucune certitude. À la place, il propose un récit aux multiples perspectives : un roman « ouvert », au sens de collaboration théorique qu'Umberto Eco attribue à ce terme.<sup>12</sup> Et quelle

---

<sup>12</sup> Le titre du roman pourrait alors acquérir un sens autre que celui suggéré par le texte, c'est-à-dire, autre que celui de « personne infiltrée dans une organisation et agissant au service d'une autre » (voir dictionnaire de la *Real Academia Española*). Dans *Les taupes* le terme est appliqué en ce sens notamment au père du protagoniste. Mais en songeant à son acception première, celle de « mammifère insectivore », il est difficile de ne pas penser à la cécité de l'animal, évoquant le fait de « voir mal » ou de « ne pas voir ce qui est caché ». Il s'agirait alors d'un

meilleure façon d'éviter le piège d'opposer à la dictature un autre point de vue unique, après tout, que d'inviter le lecteur à s'impliquer mentalement dans la réflexion à son sujet ?

### III. Une œuvre ouverte

À la description réaliste, comme nous le disions, Bruzzone oppose la suggestion et fait manifestement en sorte qu'aucune interprétation unique ne puisse s'imposer au lecteur, comme en attestent le recours à la métaphore, que nous avons analysé ici, mais aussi l'ambiguïté des personnages<sup>13</sup> et l'inachèvement du roman. Même l'organisation du texte contribue à son indétermination, dans le sens où les nombreux fragments de l'œuvre ne sont séparés que par des astérisques. Ceux-ci ne comportent ni titre ni numérotation, et s'enchaînent sans transition : c'est au lecteur qu'il incombe de les reconstruire. C'est en raison de cette collaboration théorique à laquelle Bruzzone invite le lecteur que *Les taupes* correspond à l'œuvre ouverte telle qu'Umberto Eco l'a définie, et plus précisément au second degré d'ouverture que celui-ci décrit. Entre l'ouverture propre à toute œuvre d'art et celle, matérielle, du *Livre* de Mallarmé et de *Finnegans Wake* de Joyce,<sup>14</sup> Eco pose un niveau intermédiaire, celui de l'art « suggestif » qui se nourrit « de l'apport émotif et imaginatif de l'interprète » (1965 : 22) et dont le type même est l'œuvre de Franz Kafka. Le sens des métaphores *in absentia* de Kafka, comme la métamorphose en cancrelat de Gregor Samsa, nous échappe. Mais si la *signification* du message est moindre, comme l'explique le linguiste italien en recourant à la théorie de l'information, l'*information* qu'il contient, elle, en est accrue :

La *signification* d'un message [...] est fonction de l'ordre, des conventions et, par conséquent, de la « redondance » de la structure. La signification est d'autant plus claire et sans équivoque qu'on s'attache davantage à des règles de probabilité, à des principes d'organisation préétablis et repris dans la répétition d'éléments prévisibles. Inversement, plus la structure devient improbable, ambiguë, imprévisible, désordonnée, plus l'*information* augmente : par information il faut entendre possibilité d'informer, et virtualité d'ordres seulement possibles (2005 : 127-128).

Au moins de *signification* un auteur attribue à son œuvre, au plus d'*informations* recevra le lecteur ; ou, pour le formuler autrement, plus le lecteur est amené à construire activement le

---

clin d'œil au mode d'écriture choisi par Bruzzone, d'une sorte de métaphore du lecteur, voire de l'écrivain, « passifs », préférant une description « réaliste » et superficielle des événements.

<sup>13</sup> Voir Ana Ros (2014).

<sup>14</sup> Nous pourrions ajouter à ces deux derniers le roman *Rayuela* de Julio Cortázar, paru en 1963 et traduit en français dès 1966 sous le titre *Marelle*. *Marelle* est un livre interactif dans lequel les chapitres ne se suivent pas dans l'ordre croissant ; l'ordre de ceux-ci, au contraire, est déterminé par le lecteur, qui peut les agencer à sa guise.



sens du message qui se dégage d'un roman, plus l'*information* qu'il en reçoit est grande. Tel est le principe sous-jacent à l'œuvre ouverte. Tel paraît être, également, l'un des fondements de la poétique de Félix Bruzzone.

#### IV. Conclusions

À l'inverse du sens de « transfert » qu'on lui attribue généralement, la métaphore est envisagée par Nietzsche comme une façon intuitive d'appréhender le monde. Il s'agirait, pour lui, d'un remède aux limites de la raison humaine. Sans aller jusqu'à proclamer la nécessité de recourir à la métaphore, il ne paraît pas incongru de penser que celle-ci représente une alternative valable aux certitudes illusoires qu'entretient la poétique réaliste de certains récits de mémoire. Ces récits, par là même, reproduisent l'unicité du point de vue dictatorial qu'ils dénoncent. *Les taupes* évite cet écueil en cultivant la métaphore, et du même coup, les possibles interprétations. Contrairement à ce que peuvent laisser penser les apparences délirantes du roman de Félix Bruzzone, son ouverture informerait considérablement le lecteur, généralement exclu de la construction du sens des récits de mémoire. Enfin, nous concluons cette analyse de la métaphore dans *Les taupes* en observant que le livre tout entier, dans sa totalité, pourrait bien être considéré comme une métaphore — toujours au sens large, d'analogie — de la façon dont Bruzzone conçoit la réalité post-dictatoriale : comme une histoire aussi insensée que ténébreuse, composée d'implacables désillusions et d'inexorables impasses.

## Bibliographie

- Aristote (1874), *Poétique d'Aristote*, Paris, Delalain (traduit du grec ancien par Charles Batteux).
- Bessières, Irène (1974), *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse université.
- Borges, Jorge Luis (2013), *Cuentos completos*, Barcelone, Random House Mondadori, coll. « Debolsillo » (3<sup>e</sup> édition).
- Bruzzzone, Félix (2014), *Los topos*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- (2014), *Las chanchas*, Buenos Aires, Random House Mondadori.
- Eco, Umberto (1965), *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil (traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev).
- Freud, Sigmund (1919), « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) », édition électronique réalisée par Jean-Marie Tremblay (traduit de l'allemand par M. Bonaparte et E. Marty). En ligne : <http://classiques.ugac.ca/classiques/> (consulté le 19.05.2017).
- Friera, Silvina (2008), « Félix Bruzzzone y las historias que componen su libro de relato 76 : cómo rastrear el pasado con las letras », *Página 12*, 12 septembre.
- Kofman, Sarah (1983), *Nietzsche et la métaphore*, Paris, Galilée.
- Lakoff, George, et Mark Johnson (2003), *Metaphors we live by*, Chicago, University of Chicago Press.
- Logie, Ilse (2015), « Más allá del “paradigma de la memoria”: la autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de 76 (Félix Bruzzzone) », dans : *Pasavento*, vol. 3, n°1, pp. 75-89.
- Portela, Edurne (2010), « “Como escritor no me interesa tomar partido”: Félix Bruzzzone y la memoria anti-militante », dans : *A contracorriente*, vol. 7, n°3, printemps, pp. 168-184.
- Ricoeur, Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Zambra, Alejandro (2015), *Formas de volver a casa*, Barcelone, Anagrama, coll. « Compactos » (2<sup>e</sup> édition).