Les Cahiers du Grhaal

N° 3 | 2025
Fragments et formes brèves dans la littérature hispano-américaine des XX et XXIe siècles

Fragments et discontinuités narratives dans El caballo dorado de Sergio Ramírez

Nathalie BESSE

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-3/2295-fragments-et-discontinuites-narratives-dans-el-caballo-dorado-de-sergio-ramirez
DOI : numerev_2922
Date de publication : 05/12/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : BESSE, N. (2025) Fragments et discontinuités narratives dans El caballo dorado de Sergio Ramírez. *Les Cahiers du Grhaal*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2922

El caballo dorado (2024) de Sergio Ramírez, qui relate l'histoire de la jeune princesse María Aleksándrova, au début du XX^{e} siècle, des Carpates roumaines jusqu'au Nicaragua où elle apporte le carrousel au moment de la chute de José Santos Zelaya, est un roman qui intègre à foison des fragments de tous ordres, entre citations et références, listes et lettres, pièces officielles et images, entre autres. Ces documents s'avèrent pleinement constitutifs du récit dont, pourtant, ils paraissent entamer l'élan, certains opérant comme des pauses diégétiques, si narratifs qu'ils puissent être et quoiqu'ils demeurent liés à l'intrigue.

Ces combinaisons et imbrications de fragments, ces jeux de rupture et de morcellement du texte caractéristiques de la discontinuité, conspirent-ils à désarticuler le récit qu'ils investissent et entrecoupent, et à en contrarier la dynamique, ou l'alimentent-ils et l'enrichissent-ils ? Nous nous intéresserons d'abord aux discontinuités génériques qui, entre intertextualité et intergénéricité, font partie intégrante du procédé fragmentaire, puis aux discontinuités diégétiques produites par l'insertion de ces documents divers, plus ou moins narratifs, offrant des hybridations parfois audacieuses au cœur du récit. Nous aborderons enfin des discontinuités discursives, notamment les "éclats" de voix constitués par la polyphonie et les versions discordantes qui entachent la fiabilité du propos tout en crédibilisant un narrateur prétendument scrupuleux.

Mots-clés :
Polyphonie, Embedding, Hybridismes, Descriptif, Enchâssement, Intertextualité, Hybridism

---

Abstract

El caballo dorado (2024) by Sergio Ramírez, which tells the story of the young princess María Aleksándrova in the early 20th century, from the Romanian Carpathians to Nicaragua, where she brings the carousel at the time of José Santos Zelaya's fall, is a novel that incorporates a wealth of fragments of all kinds, including quotations and references, lists and letters, official documents and images, among other things. These

documents are integral to the narrative, yet they seem to slow down the momentum, some acting as diegetic pauses, however narrative they may be and even though they remain linked to the plot. Do these combinations and interweaving of fragments, these plays on rupture and fragmentation of the text characteristic of discontinuity, conspire to disarticulate the narrative they invest and intersect, and to thwart its dynamics, or do they fuel and enrich it? We will first look at generic discontinuities which, between intertextuality and intergenericity, are an integral part of the fragmentary process, then at diegetic discontinuities produced by the insertion of these various documents, more or less narrative, offering sometimes daring hybridizations at the heart of the narrative. Finally, we will address discursive discontinuities, particularly the "bursts" of voices created by polyphony and discordant versions that undermine the reliability of the narrative while lending credibility to a supposedly scrupulous narrator.

Keywords : intertextuality, hybridism, description, embedding, polyphony

El caballo dorado (2024) de Sergio Ramírez, qui relate l'histoire de la jeune princesse María Aleksándrovna, au début du XX^{e} siècle, des Carpates roumaines jusqu'au Nicaragua où elle apporte le carrousel au moment de la chute de José Santos Zelaya, est un roman érudit qui intègre à foison des fragments de tous ordres, entre citations et références, listes et lettres, pièces officielles et images, pour n'en mentionner que quelques-uns. Ce goût pour l'intercalation de documents, le plus souvent apocryphes, et la complexité narrative qui en découle, ne sont pas inédits dans l'œuvre fictionnelle de Sergio Ramírez, mais ce roman est à ce jour celui qui recourt le plus aux fragments et à leurs enchâssements multiples ou celui dont les discontinuités narratives sont les plus fréquentes et variées. Ces fragments s'avèrent, pour la plupart, pleinement constitutifs du récit dont, pourtant, ils paraissent entamer l'élan, certains opérant comme des pauses diégétiques, si narratifs qu'ils puissent être et quoiqu'ils demeurent liés à l'intrigue.

Le fragment pose un problème définitoire et demeure « suspect de mixité » selon la formule de Françoise Susini-Anastopoulos ; de fait, il englobe deux réalités textuelles : « bris d'un texte perdu » ou texte volontairement fragmentaire, émanant d'une stratégie d'écriture délibérée « au service d'une création littéraire originale » ou à des fins esthétiques[1]. Dans le roman de Sergio Ramírez, ces imbrications et combinaisons de fragments, ces jeux de rupture et de morcellement du texte caractéristiques de la discontinuité, conspirent-ils à désarticuler le récit qu'ils investissent et à en contrarier la dynamique, ou l'alimentent-ils et l'enrichissent-ils ?

Nous nous intéresserons d'abord aux discontinuités génériques qui, entre intertextualité et intergénéricité, font partie intégrante du procédé fragmentaire, puis aux discontinuités diégétiques produites par l'insertion de ces documents divers, plus ou moins narratifs. Nous aborderons enfin des discontinuités discursives, notamment les "éclats" de voix constitués par la polyphonie et les versions discordantes qui entachent la fiabilité du propos tout en crédibilisant un narrateur prétendument scrupuleux.

1. HYBRIDISMES ET DISCONTINUITÉS GÉNÉRIQUES

Le narrateur de *El caballo dorado* émaille le récit de différents documents d'extension variée qui constituent des textes dans le texte, relevant en outre d'un genre différent et offrant des hybridations parfois audacieuses, sans omettre les illustrations diverses et signifiantes au seuil de ces sections interpolées. Ces différents éléments, qui produisent un indéniable effet de réel et bien souvent agrémentent la lecture, signent le règne de l'*inter* – peu surprenant dans un espace de fragments – puisqu'ils ressortissent à l'intertextualité, l'intergénéricité et l'intermédialité.

Commençons par l'intertextualité que Gérard Genette définit comme la « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes », tandis que Julia Kristeva (qui a forgé le terme en 1966) affirme que « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte », une intertextualité dont le fragment constitue donc une manifestation, notamment lorsqu'il apparaît sous la forme de citations — « emprunt littéral explicite » — et de références — « emprunt non littéral explicite »[2] L'insertion de la citation « dans l'ensemble fragmentaire ne pose aucun problème d'acclimatation, du fait de son affinité morphologique avec le fragment ; le fragment peut d'ailleurs être considéré lui-même comme « citation » première, tandis que la citation peut, en retour, faire figure de « fragment secondaire »[3].

Les exemples de cette « répétition d'une unité de discours dans un autre discours », pour parler comme Antoine Compagnon qui voit en elle un « opérateur trivial d'intertextualité », mêlant l'actif et le passif tout en demeurant une « force motrice »[4] ne manquent pas dans *El caballo dorado* où, véritables ou fictives, et quels que soient leur extension ou leur genre, elles participent au "collage" qui caractérise l'ensemble de l'ouvrage, formant des relations interdiscursives en lien avec l'intrigue sans être nécessaire dans la plupart des cas.

Ces citations sont généralement assorties de références bibliographiques qui confèrent une rigueur documentaire et historique au texte, mais si l'auteur confirme dans des entrevues le travail d'investigation conséquent qu'il a mené, les citations et références qui parsèment et composent le roman relèvent de l'invention ou, à tout le moins, d'une singulière réécriture : le réel inspire mais ne prescrit pas — prérogative du romancier. Ces références émanant de l'imagination de l'auteur entretiennent des liens, de différentes manières, avec le récit qu'elles semblent authentifier ou certifier conforme à la réalité :

- certaines concernent des personnages secondaires et un fait incident, sinon futile, sur le plan diégétique, et ne visent qu'à produire un effet de réel et à confirmer l'érudition du narrateur, par exemple la référence en italien sur un personnage auxiliaire de la protagoniste, à la pointe de la mode des chapeaux[5] ;

- d'autres, guère plus nécessaires dans l'économie du récit, participent à un souci de véracité et de crédibilité du narrateur, dit et redit : dispensables sur le plan diégétique,

elles s'inscrivent dans des jeux narratifs concernant la fiablité du propos, entre effets de réel et versions discordantes, nous y reviendrons ; par exemple, la référence concernant les créateurs véritables du carrousel et censée émaner de « Eleanor S. Featherstone: *Documented history of the carousel,* cap. VII, Kingston upon Thames, Surrey, Reino Unido, Kingston University Press, 1936 »[6], aspire à confirmer sans appel l'erreur d'un personnage qui s'en croit l'inventeur ;

- d'autres encore, à nouveau sans incidence sur l'intrigue qu'elles n'orientent pas, se rapportent cependant à des faits plus importants de ladite intrigue : si, comme nous venons de le voir, les innovations d'Enea Tartini en matière de chapeaux importent peu, ou si le fait que le premier amant de la princesse ne soit pas l'inventeur du carrousel n'est pas déterminant sur la suite des événements, le fait qu'il finisse empoisonné par celle-ci qui ensuite devra fuir, représente une des articulations majeures du récit, et si le rappel des symptômes dûs à un empoisonnement, et sa référence bibliographique — « Docteur Adrien Beauthier, professeur émérite de Médecine Légale aux universités de *Lausanne et de Genève: Mémoire sur les symptômes et effets des toxiques mortels*, Ginebra, 1871 »[7] — n'apparaissent certes pas nécessaires en eux-mêmes, ils sont plus en lien avec les temps forts ou captivants du récit que d'autres références[8].

On observera que le roman s'achève précisément sur une référence bibliographique : « Marie-Thérèse Villain, *Un espion à Paris en 1916*, en *Histoire-Généalogie*, Magazine-web coopératif et hebdomadaire. Jeudi, 2 avril 2015 »[9]— toutes dernières lignes de l'épilogue —, et une référence véritable cette fois[10]portant sur l'un des personnages référentiels du roman, Julio Sedano, deuxième amant de la princesse et personnage haut en couleur, arrêté puis exécuté en 1917 au motif qu'il était à la solde des services allemands en Espagne, et dont la tête finit fictionnellement dans la Collection Buffon du Muséum National d´Histoire Naturelle.

L'intertextualité, qui apparaît sous la forme de citations plus ou moins longues et volontiers assorties de références bibliographiques aussi fictionnelles qu'elles paraissent réelles, peut posséder ici une fonction didactique ou rendre compte d'une époque : elle concourt à brosser un contexte socio-historique, à insister sur des aspects du roman, mineurs ou majeurs, mais sans jamais orienter ou emporter le texte, ce que l'intergénéricité en revanche va accomplir efficacement.

Les différents documents insérés dans le corps du récit appartiennent à des genres différents : ainsi trouve-t-on divers dialogues présentés formellement comme des extraits théâtraux avec leurs didascalies, des fragments poétiques, épistolaires, biographiques, journalistiques. Il convient de remarquer les jeux de mise en abyme du fragment produisant des documents enchâssants et enchâssés, des emboîtements multiples sur le plan générique.

Le chapitre 18 en est un parfait exemple : il est quasi entièrement constitué (à l'exception de deux pages et demi du récit principal et d'un bref document officiel) par les trois parties d'un journal de bord rédigé par la protagoniste en route pour le Panama,

et intitulé « A bordo de Le Champagne, I » (puis II, et III). Le premier extrait contient trois pages d'un texte d'Enrique Gómez Carrillo paru dans un journal, « Un sátrapa persa en los trópicos » qui vilipende le président nicaraguayen José Santos Zelaya ; le deuxième offre un radiotélégraphe de quelque douze lignes (en majuscules et entrecoupé des « STOP » de rigueur) puis un « Diálogo en la sala de mapas » entre la protagoniste et le même Gómez Carrillo (offrant le nom du locuteur) et comprenant à son tour un extrait de journal intégré sous la forme d'une citation (en retrait de corps de texte). Nous avons donc ici un emboîtement de fragments sur trois niveaux : l'extrait de journal dans le dialogue dans le journal de bord, qui s'enchaînent, s'éclairent ou se répondent avec fluidité. Le troisième volet du journal de bord comprend, quant à lui, deux lettres en italique[11].

Dans le sillage de l'intertextualité et de l'intergénéricité, l'intermédialité accompagne gracieusement, et de deux manières, les nombreux fragments qui composent le texte et dont elle annonce préalablement la teneur avant même l'intitulé explicite de ceux-ci : d'une part, au gré de photos ou autres illustrations miniatures, parmi lesquelles celles du Docteur Papus et de Julio Sedano[12] ; d'autre part, sous la forme de petites icônes, le plus souvent dessinées, dont certaines se répètent parfois, représentant un code visuel et à sa façon narratif : cartes à jouer, carrousel, outils, récipient, tampon à encre ancien, armoiries, bateau etc[13] quelquefois non dénuées d'humour comme ce petit flacon de poison mêlé à une tête de mort[14].

Il nous revient de voir quels effets produisent ces fragments configurant parfois des récits dans le récit qu'ils interrompent pourtant ou prolongent imaginairement parfois : faut-il considérer que ces perturbations narratives disloquent le texte ou le construisent, le fragilisent ou le soutiennent ?

2. FRAGMENTS TEXTUELS ET DISCONTINUITÉS DIÉGÉTIQUES

Nous savons que *El caballo dorado* multiplie et parfois enchâsse les fragments, produisant un document dans le document, distingué par une typographie plus petite[15] Si l'on en croit Sergio Ramírez, le seul document véritable parmi ces nombreuses pièces aprocryphes destinées à « tromper le lecteur » est celui du dénouement, le jugement de Julio Sedano qu'il a toutefois retouché pour les besoins romanesques : « Y yo lo que hice fue tomar ese documento y reconstruirlo dentro de la novela y ponerlo como apéndice al final »[16]

Ces fragments n'entament pas la cohérence de l'œuvre et ils savent éviter l'écueil de la confusion ainsi que de l'éclatement textuel : le lecteur ne perd jamais le fil de l'histoire, au demeurant prenante. D'ailleurs, si les fragments paraissent obéir, en eux-mêmes, à une logique de la dissociation, ils participent ici à une combinaison ou une composition permettant des ouvertures du récit (compléments d'information par

exemple), sinon des échanges, favorisant donc un réseau dialogique qui n'est pas sans rappeler le mouvement de la pensée volontiers analogique, procédant par association d'idées.

Certes, ces jeux de discontinuités narratives créent un équilibre délicat entre la "stabilité" du récit principal et l'inconstance des fragments, mais au profit d'un autre mode de construction et de relations, la discontinuité pouvant faire naître une « puissance de continuité » pour parler comme Maurice Blanchot et méritant sans doute d'être (re)valorisée comme condition d'existence du texte au même titre que la continuité — au-delà du « discrédit étymologique » qui la frappe en raison d'un préfixe signifiant la négation et le manque, l'inachèvement et l'imperfection[17].

Il faut pourtant distinguer, dans le roman qui nous occupe, les fragments exclusivement énumératifs ou descriptifs des fragments plus narratifs. Commençons par les premiers, constitués par des listes ou des annotations, heureusement moins nombreux que les autres mais bien présents dans les premiers chapitres qui peuvent en compter plusieurs chacun, où ils freinent l'entrée dans l'intrigue dont ils cassent le rythme qui s'accélérera ensuite. On recense un certain nombre de listes qui rompent le fil diégétique avec des éléments didactiques et techniques, comme une absence du récit ou un temps mort, souvent sous la forme de simples énumérations, parfois assorties de chiffres, et dont on se demande si le lecteur les lit intégralement.

Si ce dernier peut porter un intérêt aux quelques lignes concernant le village des Carpates (Siret) dans lequel débute l'action, plus instructif qu'il n'y semble[18], ressentira-t-il la même curiosité devant la courte liste d'outils nécessaires pour sculpter un cheval de manège, ou la cinquantaine de traductions de « carrousel » dans différentes langues, réparties sur trois colonnes[19] et prendra-t-il la peine de les parcourir dans leur totalité ? Ce même lecteur lira-t-il également dans toute son extension le « Listado y descripción de las piezas principales de que consta el prado mecánico de Anatoli Florea » ?, un document certes plus narratif, mais également technique et très détaillé, presque plus soporifique que les exemples précédents — qu'on en juge par les premiers intitulés de ces annotations du carnet d'Anatoli Florea comptant huit sections :

§ I. Fuerza motriz […]

§ II. Estructura principal

1. Palo mayor […]

2. Techo […]

3. Plataforma. […]

§ III. Elementos mecánicos

1. Soporte transversal de los caballos […]

2. Soporte vertical de los caballos […][20]

On trouvera plus loin des « Anotaciones en el cuaderno de tapas azules de cartón acerca de las brochas y pinceles para pintar caballos », ou un « Addendum al listado y descripción de las piezas principales de que consta el carrousel de Anatoli Florea » dans le même carnet d'annotations explicatives, mais encore, entre autres passages didactiques, la façon dont on obtient du cyanure de potassium pour produire un doré resplendissant — qui sera utilisé plus tard comme poison par la protagoniste[21].

Nous mentionnerons également ici les règles du jeu de l'hombre présentant sur deux colonnes un mode d'emploi aux termes comiquement guerroyeurs[22] et rappelant l'addiction au jeu du père de la princesse qui lui vaudra la ruine, rapportée avec goguenardise par le narrateur : si le document est peu attrayant en soi — le lecteur prend-il là encore la peine de le lire intégralement ? —, il se voit traité avec humour.

Ces différents fragments constituent autant d'effets de réel favorisant l'illusion référentielle qui, à son tour, est censée contribuer à l'immersion fictionnelle, ce qui s'avère compromis en l'occurrence puisque ces morceaux purement explicatifs et, de ce point de vue, statiques, qui suspendent la diégèse, contrarient l'action et importunent l'intrigue. Il faut toute la péritie et tout l'humour de Sergio Ramírez pour que cette dernière, riche en péripéties et en rebondissements cocasses, demeure accrocheuse et divertissante, que ne soit pas perdu le sens ou condamné le fil du récit qui demeure bel et bien par-delà cette fragmentation parfois téméraire.

Il est vrai que la plupart des fragments, à la différence des listes ou explications que nous venons de commenter, sont narratifs et constituent bien souvent des micro-récits au sein même du récit principal : conte, dialogues sous forme théâtrale, scénario, lettre, biographie, chronique, journal de bord, article de journal, écrits officiels, tous *racontent* quelque chose et s'insèrent harmonieusement — voire organiquement — dans l'intrigue, continuant dans la discontinuité ou discontinuant dans la continuité un récit qui demeure captivant, d'autant que si le style discursif spécifique du fragment diffère de celui du récit principal, le style de Sergio Ramírez, amusant et entraînant, reste quant à lui bien perceptible. Revenons sur ces fragments, par genre et selon l'ordre annoncé *supra*.

Le premier exemple de fragment narratif dans le roman, et qui interrompt le récit, est un conte, une version de *Le petit Chaperon rouge* reproduite dans le chapitre 1 où la princesse compare la version que lui raconte la cuisinière du château avec celle de Perrault[23]comme un avant-goût pour le lecteur des nombreuses fois où le narrateur propose et déconstruit les interprétations discordantes autour d'un même fait ou d'un même personnage, le fragment opérant alors aussi bien comme une remise en cause de la fiabilité de la parole de chacun que comme un gage d'honnêteté intellectuelle de la part du narrateur.

Et lorsque ce ne sont pas des voix dissonantes qui jettent le discrédit sur l'appréhension des faits, c'est la précision, après lecture du fragment, de ce qu'il émane de l'imagination débordante d'un personnage, qui invalide le micro-récit interpolé que vient d'achever le lecteur, ce démenti ébranlant l'illusion fictionnelle : par exemple, lorsque le lecteur croit lire le récit de faits avérés par le laquais Vasili dans le savoureux « Enconada persecución »[24] où celui-ci poursuit et retrouve la princesse et son amant Anatoli Florea, coiffeur et fabricant d'un carrousel au cheval doré (autour de trois sections prenantes intitulées « La partida de caza », « El ardid » et « Petición de mano »), un narrateur narquois vient perturber l'immersion du lecteur : « Hay que ver cómo es de calenturienta la imaginación de Vasili »[25]

Concernant les fragments dialogués, présentés, ainsi qu'une pièce de théâtre, avec le nom du locuteur et parfois des didascalies[26] ils demeurent dynamiques, souvent divertissants, et n'entravent aucunement le bon déroulement du récit ou le plaisir de la lecture, lors même qu'il s'agit d'un « Acta formal de denuncia » entre l'institutrice de la princesse fugitive et le commissaire (contenant d'ailleurs une petite liste des bijoux dérobés)[27]. Un autre dialogue, bien qu'intitulé « Una carta escrita con premura », prétend mimer un scénario cinématographique, à en juger par les termes « corte » et « fundido a negro »[28] ; il s'agit d'un échange entre la protagoniste et le Cavaliere Tartini qui l'exhorte à fuir au plus vite et qui, on l'aura compris, ne compromet en rien la diégèse qu'au contraire il anime et égaie.

D'autres dialogues peuvent être intérieurs, fantasmés donc, mais assortis du nom du locuteur et là encore de didascalies : nous pensons à la « Escena imaginaria »[29] dans laquelle la princesse imagine les échanges avec son premier mari qu'elle s'apprête à empoisonner (pensant que c'est lui qui va l'intoxiquer avec la complicité de l'ancienne institutrice, en raison de lettres trouvées dans ses affaires). Ce fragment se voit prolongé par une « Relación de hechos » en trois temps construite sur le même format et rendant compte des faits : à nouveau le dialogue avec le mari (ou avec l'apothicaire dans la deuxième séquence).

Les deux voix Ella/ Él qui se répondent ici masquent un antagonisme fatal, efficace sur le plan de l'intrigue, et rappelant même le vaudeville par les quiproquos et un comique de situations — en l'occurrence, le crime et le cadavre encombrant dont il faudra se défaire seront traités avec légèreté et humour, amenant à des situations saugrenues et risibles. On ajoutera que le final du volet III page 143 renvoie aux pages « 139-140 » concernant les symptômes du poison, le narrateur offrant un exemple d'intratextualité qui s'inscrit dans la continuité de la dernière réplique de la protagoniste après que son mari a bu le thé empoisonné : « Le deseo muy felices sueños, señor peluquero » ; et en matière de continuité au-delà des fragments, le fil du récit principal reprend dès la ligne suivante : « Arrastrándolo por las axilas […] »[30].

Poursuivons sur les échanges entre personnages, mais dans une autre veine discursive, avec les lettres et autres courriers, eux aussi intéressants sur le plan de

l'intrigue : qu'ils apportent des nouvelles pouvant orienter le choix d'un personnage ou incitent explicitement à l'action, ils font partie intégrante de la diégèse et l'alimentent donc plus qu'ils n'en interrompent le cours, pouvant même "attraper" le lecteur et, si la tonalité du propos s'y prête, l'amuser : les lettres truculentes de l'ancienne institutrice de la princesse au mari de celle-ci tramant l'empoisonnement de la même princesse, en sont un parfait exemple[31].

Le roman intègre également des fragments de type biographique sans que cette caractérisation explicite apparaisse[32], et l'on peut distinguer ici entre les documents accompagnés d'une référence bibliographique, présentant certes une tonalité quelque peu didactique, mais dont la teneur suffit à esquiver une lecture assommante[33], et les documents se voulant moins "scientifiques" et plus partiaux, dont la lecture sera rendue plus vivante par le pathos, la première personne et/ou l'idéalisation : c'est le cas des deux fragments estampillés « Opúsculo » dont l'un, relatant la vie de Julio Sedano par lui-même (« Historia de una vida *(Opúsculo)* »), et l'autre signé par Julio Flórez qui offre un portrait élogieux de Zelaya : « Búfalos de dientes de plata *(Opúsculo del poeta Julio Flórez). Al general Santos Zelaya, in memoriam* »[34] D'une extension supérieure à celle des autres textes "biographiques", ils offrent un intermède au cœur du récit principal, une histoire dans l'histoire qu'elle éclaire et agrémente.

Dans la lignée des fragments biographiques relatant un itinéraire individuel, s'inscrivent les chroniques (parues dans des journaux, à en croire les références figurant au sortir du document) : l'intitulé «Vamos a la boda… y al circo, mis amigos *Crónica volandera en tres ¡oh! Por Mlle. de Maupin* »[35] donne une idée de l'enjouement de son autrice à l'instant d'évoquer le mariage d'Henri Menier, chocolatier de renom et ami de Zelaya, puis devant le cirque et le carrousel également au programme des festivités. Il en va de même pour la seconde, au titre tout aussi dynamique : « ¿No le parece a usted una escena rara, extraña, casi ridícula? *(Crónica de Francisco Huezo)* »[36], et aux sections aussi littérarisées qu'humoristiques pour certaines, traitant du général Zelaya, du général Estrada qui le renverse et de la trahison du général Mena (el Tigre de la Montaña) envers ce dernier, autant dire de la tentation du pouvoir et des mensonges ou crocs-en-jambe qui l'accompagnent, mais il est également question du carrousel apporté au Nicaragua par la protagoniste, momentanément arrêtée[37].

Dans ces deux fragments, le fond et la forme permettent une intégration aisée dans la diégèse qu'ils prolongent parfaitement, quoique sous une forme générique et typographique différente ; les titres qui s'adressent aux lecteurs (« mis amigos », « le »), et avec une tonalité exclamative ou interrogative — on aura apprécié la question rhétorique, dès l'abord railleuse —, donc entraînante, annoncent des textes au style tout aussi alerte : le récit se poursuit donc bel et bien, en variant les voix et les discours, parant ainsi à l'écueil de la lassitude que pourrait produire le seul narrateur : ou du fragment qui revigore et enrichit le récit.

On peut faire les mêmes remarques à propos du journal de bord tenu par la

protagoniste en route vers l'Amérique centrale : nous avons déjà souligné l'intergénéricité et l'emboîtement multiple qui composent l'ensemble, nous ajouterons ici que la discontinuité n'est à nouveau qu'apparente : le type de discours varie mais l'histoire demeure ; si elle se poursuivait avec les pages de la chronique, celles du journal de bord anticipent d'une certaine façon les faits à venir dans la mesure où ils informent sur le contexte sociopolitique centraméricain, et particulièrement nicaraguayen, qui ne sera pas sans incidence sur le destin de la princesse.

Les fragments journalistiques présentent d'ailleurs le même apport informatif concernant un contexte ou un fait passé en rapport avec la diégèse, qui peut s'avérer rocambolesque : l'article du journal *AdevÄ□rul*, de Bucarest, intitulé « Aparece cadáver flotando en el DâmboviÅ£a » (et présenté dans le livre sous la forme consacrée, et donc plus réaliste, de deux colonnes)[38] fait référence au cadavre d'Anatoli Florea empoisonné par la protagoniste et jeté à l'eau dans une malle par son allié Enea Tartini, ce qui va amener le commissaire Albescu à enquêter et à retrouver à Paris la trace de la princesse qui toutefois lui échappera.

On n'omettra pas les différents documents officiels qui accompagnent le récit, dont certains en lien avec cette affaire et présentant dès lors le discours et le style judiciaires attendus, ces effets de réel ne pouvant sacrifier le critère de vraisemblance : « Acta formal de denuncia » exposant le dialogue entre le « comisario » et la « denunciante » (l'institutrice, nous l'avons déjà vu) ; « Informe del comisario Albescu a la superioridad *(Reservado)* » faisant état de ses premières recherches infructueuses pour arrêter le *cavaliere* et la protagoniste en fuite après que le cadavre d'Anatoli Florea a été retrouvé ; le « Paso a retiro *(Documento traspapelado)* » du commissaire[39]

À l'instar des fragments épistolaires, ces écrits officiels adressés à d'autres personnes apparaissent en italique, ce qui n'est pas le cas lorsqu'il s'agit d'un document administratif comme, par exemple, le « Carnet de residencia temporal » des archives de la Préfecture française offrant en quelques lignes l'état civil de Julio Sedano dont le même commissaire sait qu'il le mènera à la protagoniste ; ou d'un discours officiel comme les « Palabras de inauguración del carrousel a ser pronunciadas por el Excmo. Señor Presidente de la República, primer ciudadano de la nación, general José Santos Zelaya »[40], présentant le texte qu'avait prévu de lire le président, et prétendument issu d'un fonds documentaire existant réellement au Nicaragua — ce qui, bien sûr, ne signifie pas nécessairement que le document est authentique, et en l'occurrence le contenu suffit à faire comprendre que l'on se trouve dans l'invention la plus jubilatoire.

L'auteur prétend que seul le jugement militaire de Julio Sedano émane d'un document authentique qu'il a réécrit : c'est le fragment qui figure dans un épilogue ne consistant qu'en ce document sans aucune ligne du récit principal — comme s'il y avait deux dénouements ?, celui du récit s'achevant au Nicaragua sur une princesse et un carrousel flétris, et celui de l'épilogue-fragment de dix-sept pages reproduisant le sort de l'affabulateur Sedano sous le titre « Una cabeza en el Musée d'Histoire de la Médecine »[41].

Ce fragment qui constitue une histoire à lui seul, déroule les sections : « *Antecedentes* » montrant qu'en 1916 déjà, la police française s'intéresse au personnage qu'elle sait être un espion des services allemands, elle le capture et l'inculpe de trahison ; « *Proceso* » offrant des passages du lourd interrogatoire auquel le capitaine Bouchardon soumet l'accusé ; « *Gestiones* » qui ne compte que deux paragraphes montrant un Sedano sans auxiliaire ; « *Sentencia* » le condamnant à être exécuté ; « *Testamento* » dans lequel il clame son innocence ; « *Fusilamiento* » le 13 octobre 1917, puis sa tête donnée à la Faculté de Médecine avant de finir au Muséum National d'Histoire Naturelle[42].

Ces documents et références aprocryphes dont use et abuse Sergio Ramírez dans la plupart de ses romans, et particulièrement dans *El caballo dorado*, servent, nous l'avons dit, un effet de réel et de vraisemblance à même de leurrer le lecteur. S'ils entendent authentifier les faits et présentent — réalisme oblige — les caractéristiques formelles, discursives ou stylistiques propres à leur genre, si figées ou rigides soient-elles, ils n'en jouent que plus avec la malléabilité du roman, lui apportant à leur façon la dynamique du dialogisme et une certaine vitalité — à l'exception des quelques listes et autres fragments étouffant toute narration, inertes et vides diégétiquement, ou ne laissant guère d'espace au style rieur de l'auteur. Le roman, genre ouvert et souple par excellence, dont Nathalie Piégay-Gros souligne « la puissance protéiforme [...] et [l']infinie capacité de renouvellement »[43] peut absorber ces différents discours et tecnhiques sans perdre en qualité.

La discontinuité narrative bien présente dans *El caballo dorado*, ne corrompt pas la cohésion de l'ensemble et ne nuit pas toujours au dynamisme du récit mais vient l'alimenter par d'autres voies — et voix — à la manière des affluents venant grossir le flot principal.

3. ÉCLATS DE VOIX ET DISCONTINUITÉS DISCURSIVES

Les nombreux fragments qui émaillent *El caballo dorado* sont autant de voix, différentes et parfois divergentes, qui s'immiscent dans le récit, en émanent ou l'orientent, le confirment ou l'informent. Quels discours produisent-elles ? Nous songeons ici au terme « discours » en tant que point de vue, porteur de certaines idées ou valeurs, qu'il s'agisse du narrateur ou des personnages.

Le narrateur, très présent, interrompt volontiers le récit (le déroulé diégétique) pour commenter ou questionner faits et paroles, produire des documents assortis de leur source bibliographique ou les pensées et projections imaginaires de certains personnages, par exemple : « Deténgase el relato un momento para explicar este asunto [...] »[44]. « Deten[er] el relato » : la formulation est on ne peut plus claire et étonnante. Le narrateur se présente donc comme le regard externe et objectif qui reporte et parfois corrige, non sans humour bien souvent.

On remarquera également certaines adresses ou invites aux lecteurs au moyen d'impératifs à la première personne du pluriel (« Veamos », « Pero dejemos en paz por el momento a Anatoli »)[45]. Et, plus surprenant de la part de cette instance narrative répétant son souci d'objectivité et sa rigueur, l'invention avouée du récit (que le narrateur construit donc sous les yeux d'un lecteur parfois confus — invité à co-élaborer l'histoire ?) : « Hay que encontrarles un refugio [...]. Imaginemos entonces una pastelería discreta »[46] ; « Por nuestra cuenta agreguemos una institutriz brandeburguesa [...]. Pongamos a la institutriz treinta y cinco años de edad », puis « No hay, por tanto, posibilidad alguna de institutriz brandeburguesa [...] pero en nada estorba que agreguemos a estas páginas a Fräulein Langhoff [...] »[47].

Le narrateur confronte volontiers les voix discordantes de certains personnages, pointe les rumeurs, invalide telle version : « dicen que dijo la princesa », « Las voces de la taberna [...] coincidían en la hora de su llegada, pero diferían en la de su salida de regreso al castillo » ; il se divertit également à spéculer : « ¿Qué pasa si ella hubiera metido la mano en el bolsillo de la americana antes de poner en la taza de té del señor peluquero la funesta cucharada de azúcar [...]? ¿Qué pasa si él le hubiera desnudado su corazón esa noche [...]? [48] Il pose, et à maintes reprises, la question de la vérité des faits et de que ce chacun (personnages, narrateur, narrataire) sait ou ne sait pas, par exemple : « Eso no lo sabíamos, ni tampoco lo sabe la princesa, ni, por tanto, el cavaliere. No sabíamos que el jueves 20 la institutriz había despachado el siguiente telegrama de tarifa urgente [...] »[49].

Ces commentaires métanarratifs, s'ils occupent l'espace dévolu au récit principal et non celui des fragments, participent toutefois eux aussi, à leur manière, d'une discontinuité narrative : quoique se trouvant au cœur même de l'action, ils l'interrompent, fût-ce éphémèrement et pour mieux y revenir ; le procédé est en effet ambigu, qui se distancie critiquement de l'intrigue tout en contribuant à la rendre plus amusante ou plus savoureuse. En outre, le regard du narrateur, perspicace et goguenard, peut susciter une identification du lecteur qui, lui aussi, porte son propre regard sur le récit et le commente parfois intérieurement.

Quoiqu'il en soit, ces interruptions réflexives ou ces commentaires à valeur métatextuelle supposent une distance d'avec le récit sur lequel ils portent un regard critique car soucieux de vérité ; or, « la discontinuité peut être le signe d'un nécessaire abandon de toute certitude définitive (elle interroge nos capacités d'analyse) », affirme Isabelle Chol[50]. Dans *El caballo dorado*, polyphonie, multiperspectivité et versions discordantes en sont un parfait exemple : rumeurs infondées quant à la disparition de la princesse quittant secrètement Siret avec son premier amant, points de vue irréconciliables sur le président nicaraguayen Zelaya, documents contradictoires concernant le lieu de naissance de Sedano, pour n'en citer que quelques-uns[51].

Ces voix subjectives, approximatives ou dissonantes posent la question de la fiabilité de la parole et peuvent perturber l'immersion fictionnelle, mais le regard contradicteur

du narrateur mimant un enquêteur pointilleux qui tâche de démêler le vrai du faux, s'il crée lui aussi une distance avec le propos, rallie le lecteur d'autant plus confiant dans la parole de ce narrateur que celui-ci aura démonté avec sagacité celle des autres.

Ce souci de véracité et d'honnêteté du narrateur se manifeste fréquemment, que ce soit quand il émet des doutes et invite donc le lecteur à la prudence : « Resulta dudoso, sin embargo, ese encargo del príncipe […] y no hay pruebas de que viajara nunca al extranjero »[52] ; quand il prouve, par un raisonnement logique et déductif, l'impossibilité de telle version et propose de la corriger, en singulier "redresseur de torts" ou en tout cas d'entorses à la réalité des faits, parfois au moyen de questions (im)pertinentes : « ¿Cómo costea alguien que ejerce el oficio de peluquero en una aldea de los Cárpatos la adquisición de costosos materiales […] ? » ou « Tampoco sabe nadie si esos planes incluyen a Vasili; lo más probable es que no. ¿Cómo se vería ella paseando por la promenade des Anglais del brazo de aquel animal? »[53] ; quand il dénonce une imagination fertile : « Hay que ver cómo es de calenturienta la imaginación de Vasili. A más no poder. Supongamos esto, supongamos lo otro, imaginemos esto, imaginemos lo otro, como si la vida fuera un suponer y un imaginar »[54]

Combien de mensonges ne pointe-t-il pas, s'adressant parfois directement au personnage trompeur, particulièrement l'institutrice Ingebor Langhoff : « ¿Hemos de creer a Ingebor que Anatoli robó las joyas? Hay de por medio una urdimbre tal de mentiras tejida entre institutriz y lacayo que será mejor andar con cautela », ou « Ahora, en cuanto a que la institutriz espera un hijo del peluquero, no hay que creerle ni media palabra. No queda sino desmentirla de una vez. La esterilidad es su sino », ou encore « Ha mentido en su denuncia frustrada al tratar de culpar al peluquero, señorita institutriz. Le ha mentido al comisario Straufel, como antes le había mentido a Vasili », sans omettre : « terminemos, señorita institutriz, con esa sarta tan evidente de mentiras de su cosecha »[55] Le narrateur peut même contredire, avec la parole d'un personnage, l'un des documents fournis peu après dans le roman, au moyen d'une intratextualité qui participe du souci de vérité :

> No dice toda la verdad el general Luis Mena […] cuando en la entrevista concedida al periodista Francisco Huezo para el hebdomadario *El Heraldo*, la cual figura en el cuerpo del reportaje transcrito páginas adelante, afirma que la princesa María Aleksándrovna Korchak […] estuvo detenida solamente la noche de los acontecimientos ocurridos el domingo 7 de mayo de 1911.
>
> En realidad, permaneció presa toda una semana […] »[56]

Si l'auteur lui-même affirme rompre le pacte de lecture qui suppose la suspension de l'incrédulité — « si no comienzo a creer, no estoy cumpliendo mi función de lector de novela […], yo estoy rompiendo con este pacto, estás leyendo un libro de imaginacion »[57] — et si Paul Ricœur considérait le narrateur non digne de confiance plus intéressant

du point de vue de l'appel à la liberté et à la responsabilité du lecteur, celui-ci étant davantage appelé à réfléchir lorsqu'il est désorienté[58], le narrateur de Sergio Ramírez montre plutôt qu'il est, d'une part, plus au fait de la réalité que les journalistes (qui relaient parfois les mensonges du pouvoir), et il invite d'autre part le lecteur, parfois étourdi par tous ces mensonges et versions discordantes, à lui accorder une confiance accrue, se rendant indispensable en devenant la seule voix fiable le plus souvent.

Il est vrai qu'il ne cesse par ailleurs d'"interrompre" l'action et la diégèse à grand renfort de commentaires métatextuels et de fragments de tous genres qui créent une distance didactique et/ou critique avec l'intrigue, qu'il contredit parfois les sources produites et souvent les personnages, autant d'éléments ou de procédés qui pourraient entamer sa crédibilité et nuire à l'immersion fictionnelle, mais nous avons observé qu'il sait retourner ces jeux narratifs ambigus à son avantage, se rendant d'autant plus crédible qu'il aura jeté le discrédit sur la parole d'autres personnages, ou d'autant plus captivant qu'il aura produit des enchâssements de documents cocasses ou signifiants qui parfois relancent le récit ou le complètent : il apparaît en définitive comme un limier avisé qui ne se laisse pas aisément abuser, qui préserve le lecteur de tout boniment proféré par d'autres que lui, et l'entraîne dans une histoire prenante.

Il est vrai également qu'il invente ostensiblement, sous les yeux du même lecteur qui peut s'en trouver déconcerté, mais il avoue l'invention au moment où il la propose, amenant dans différentes strates d'imagination un lecteur dont la vigilance est extrêmement sollicitée, une ambivalence qu'on retrouve dans d'autres romans de Sergio Ramírez qui se plaît à surprendre et à désorienter le lecteur autant qu'à le conquérir et le divertir.

Une objection demeure : les listes, ces fragments "morts" si l'on ose dire, à tout le moins ennuyeux, qui produisent l'effet de réel escompté mais au prix d'une lecture fastidieuse, des listes d'autant plus rébarbatives qu'il y en a un certain nombre et d'une certaine extension au début du roman (aspects techniques, mécaniques ou chimiques, liés au carrousel). Ces quelques lourdeurs peuvent amener au refus de lecture — ce qui est un comble ; le romancier, qui ne manque pas d'habileté narrative et de talent, en a-t-il sciemment assumé le risque ? —, mais elles demeurent selon nous les seuls exemples d'un antagonisme « fragments *versus* récit » sur le plan de la réception de l'histoire.

Car si les fragments, présentés dans une autre typologie et relevant d'un autre genre que le roman, diffèrent du récit principal dans lequel ils s'insèrent, nous avons suffisamment montré par ailleurs qu'ils s'y intégraient le plus souvent avec bonheur, assurant une certaine continuité dans la discontinuité aussi bien sur le plan de l'intrigue que de la tonalité non dénuée d'humour. Différents sur le plan narratif, récit et fragments se rejoignent néanmoins à l'instant de produire une histoire alléchante : ceux-ci relient autant qu'ils interrompent, et construisent autant qu'ils morcellent, de façon concomitante.

Nous nous sommes intéressée au discours en tant que point de vue, mais quelle en

est la teneur ? Nous avons déjà vu affleurer ou pu mentionner un discours critique, par exemple concernant le contexte sociopolitique au Nicaragua et les hommes de pouvoir, au moyen des personnages ou des situations dans lesquelles ils se trouvent, souvent malgré eux : les fragments sont à cet égard profitables et efficaces. Il y aurait beaucoup à dire, mais ces considérations plus thématiques débordent le cadre de cette étude centrée sur les procédés narratifs.

Cela étant, si l'on se base sur l'idée selon laquelle un lien est perceptible entre « fragmentation textuelle » et « distance ironique »[59], on peut rapporter certains éléments saillants : nous l'avons dit, le récit et les fragments ne composent pas uniquement une intrigue bien menée, ils s'inscrivent dans un contexte historique et jettent également un regard sur certains événements qui ont marqué l'histoire du Nicaragua — un autre exemple d'histoire dans l'histoire.

El caballo dorado offre la vision de sociétés européennes et centraméricaine au début du XX^{e} siècle ainsi que d'événements ou de personnages historiques que, fidèle à la plume de son auteur dégradant tout pouvoir, autorité ou prestige, le roman moque volontiers : une princesse boîteuse au père alcoolique et ludopathe finalement ruiné, et aux amants quelque peu farfelus ou pas vraiment fiables, qui finira désargentée sur les routes du Nicaragua avec un carrousel décati ; un Julio Sedano affichant la même barbe que l'empereur du Mexique Maximilien et prétendant être son fils, menteur invétéré à la solde des Allemands, finalement fusillé et dont la tête finit dans un musée français. Et concernant les trahisons du pouvoir, de gloire en disgrâce : le général José Santos Zelaya qui, après quinze ans de pouvoir, doit s'exiler en raison de la trahison de Juan José Estrada soutenu par la Marine nord-américaine[60]; le général Estrada, lui-même trahi par son ancien compagnon d'insurrection, le général Luis Mena, qui fait son coup d'État au moment de l'inauguration du carrousel et fait arrêter la protagoniste.

Ces exemples et bien d'autres montrent la mort du rêve, le décalage entre les espérances et le verdict des faits n'apportant que perte et échec : aucun personnage, éminent ou insignifiant, principal ou secondaire, ne réalise ses apirations, cette désillusion constituant un autre élément récurrent dans les romans de Sergio Ramírez, quoique l'humour bien souvent dédramatise ou tourne en dérision ces revers de fortune et autres tribulations.

CONCLUSION

Pour Françoise Susini-Anastopoulos, l'écriture en fragments peut se définir en définitive :

> comme un espace conflictuel, un lieu de tensions et un champ de forces, où s'affrontent et se combinent courants négatifs de déconstruction et pratiques positives d'ouverture et de redéfinition, confirmant ainsi son statut général d'écriture d'intersection, tant au niveau esthétique et générique, que logique

et gnoséologique[61].

Nous avons observé, dans cette étude, ces mêmes phénomènes de combinaisons et d'ouvertures, et avons évoqué la dynamique du dialogisme et d'une pensée analogique ou associative qui, lorsqu'elle évolue spontanément, s'exprime elle aussi de façon discontinue, par fragments ou éclats d'idées et d'images, de souvenirs et de projections, tout comme le réel qui nous est donné par bribes de sens. De même avons-nous montré que la discontinuité s'inscrit ici dans — et non pas contre — une continuité qu'elle n'escamote pas et qui demeure ou, inversement, que la continuité n'entrave pas les incursions et intermittences de la discontinuité, toutes deux s'avérant inextricablement liées ou nécessaires l'une à l'autre, à telle enseigne interdépendantes ou consubstantielles que l'on ne saurait dire — et qu'il serait vain de le faire — laquelle sous-tend ou implique l'autre.

Mais par-delà ces ficelles narratives et autres jeux complices avec le lecteur, ce qui a présidé à la création de l'univers romanesque et à l'intrigue de son roman, c'est, d'après Sergio Ramírez :

> […] buscar cómo ejercer mi propia libertad de imaginar […]. Quería entrar en este otro terreno y demostrarme a mí mismo que la creación literaria es un asunto de libertad y que los libros nos reclaman a uno. Y la primera condición para escribir una novela que funcione es escribirla con gusto, escribirla con ganas, y disfrutar el acto de escribirla. […]
>
> Yo disfruté mucho. En las condiciones actuales en que me encuentro, encontrar una ventana para desahogarme de la imaginación de esta naturaleza fue una gran dicha para mí. Disfrutar la imaginación, el acto de imaginar. El acto de inventar sin ninguna regla. Porque este libro va trazando las aventuras en la medida en que se van desarrollando[62]

L'imagination reste première et essentielle, et les discontinuités ou fragments qui s'implantent dans le roman et l'imprègnent demeurent en un sens contingents, participant de l'intrigue à la façon d'accessoires ou de stratégies narratives parmi d'autres. Non qu'il faille minorer ou déprécier les fragments en général et ceux de Sergio Ramírez en particulier qui prise le procédé depuis longtemps — nous avons assez montré, du reste, leur apport à l'ensemble du texte fictionnel tant sur le plan narratif que discursif —, mais ces instruments, si appréciables et précieux qu'ils soient, obéissent à un dessein supérieur ou émanent d'un plus grand souffle : l'imagination créatrice dans son inconditionnelle liberté.

BIBLIOGRAPHIE

CHAMORRO Carlos F., « La imaginación de Sergio Ramírez en 'El caballo dorado': "El acto de inventar, sin ninguna regla" », *Confidencial*, 14 de abril 2024.

https://confidencial.digital/nacion/la-imaginacion-de-sergio-ramirez-en-su-libro-el-caballo-dorado/

CHOL Isabelle, « Avant-propos », *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours* (Chol dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 7-22.

COMPAGNON Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979.

DAVIET-TAYLOR Françoise et GOURMELE Laurent, « Avant-propos », *Fragments. Entre brisure et création* (Daviet-Taylor et Gourmele dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, p. 7-21. https://books.openedition.org/pur/46009

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.

KRISTEVA Julia, *Semeiotikè*, Seuil, Paris, 1969.

LY Nadine (dir.), « Avant-propos », *Littéralité 5. Figures du discontinu* (Ly dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. III-XXXVIII.

PIÉGAY-GROS Nathalie, *Le roman*, Collection Corpus, Flammarion, Paris, 2005.

RAMÍREZ Sergio, *El caballo dorado*, Barcelona, Alfaguara, 2024a

RAMÍREZ Sergio, « Presentación del libro *El caballo dorado*, de Sergio Ramírez », Instituto Cervantes, 31 janvier 2024b (1h06). https://www.youtube.com/watch?v=tsGlEhfByGc

RICŒUR Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985.

SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997.

NOTES

[1] Françoise Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 49. Puis Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmele, « Avant-propos », *Fragments. Entre brisure et création* (Daviet-Taylor et Gourmele dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2019, §5.

[2] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 8 ; Julia Kristeva, *Semeiotikè*, Seuil, Paris, 1969, p. 85. Puis Françoise Daviet-Taylor et Laurent Gourmele, *op. cit.*, §8.

[3] Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 152.

[4] Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris, 1979, p. 44-45.

[5] Sergio Ramírez, *El caballo dorado*, Barcelona, Alfaguara, 2024, p. 149.

[6] *Ibid.*, p. 36.

[7] *Ibid.*, p. 140.

[8] On pourrait ajouter ici les fragments poétiques attribués à Julio Flórez, dans le prétendu recueil *Búfalos de dientes de plata,* p. 343), une expression de Rubén Darío (auquel Sergio Ramírez ne manque jamais de faire un clin d'œil) que l'on trouve dans « El triunfo de Calibán » (1898), incriminant l'interventionnisme des États-Unis à Cuba.

[9] *Ibid.*, p. 413.

[10] On trouvera l'article à cette page : https://www.histoire-genealogie.com/Un-espion-a-Paris-en-1916

[11] Respectivement pour les trois extraits, Sergio Ramírez, *op. cit.*, p. 286-295, 295-299, 300-302. Concernant la variété générique, nous relevons également, bien que cela ne concerne pas les fragments mais le récit lui-même, des passages où l'intrigue et/ou le style empruntent à la veine fantastique ou picaresque, aux romans d'aventures ou de voyage, non sans en subvertir les codes, la princesse figurant une anti-héroïne au physique disgracieux, au père alcoolique et au château en ruines bien différente de celle d'un conte de fées : les tribulations de la princesse boîteuse qui, de l'empire austro-hongrois jusqu'au Nicaragua en passant par Paris, enchaîne les amants douteux

et dont le sort va de mal en pis, rappellent la picaresque, tandis que les apparitions fantômales de la célèbre Madame Blavatsky alors défunte ou les visites tout aussi immatérielles du docteur Papus qui mariera la princesse à l'improbe Julio Sedano (p. 233 et 243 *sqq*.), confèrent des touches fantastiques et oniriques au récit.

[12] *Ibid*., p. 235 et 397. Il s'agit de reproductions réduites à quelque 2 cm x 2,5 cm.

[13] L'élément graphique est à tel point présent et signifiant dans la composition du texte et le sens des fragments, qu'il apparaît même :

- hors fragments, au seuil de chaque chapitre, après les intitulés, sous la forme d'une petite fleur ;

- dans le corps du récit pour marquer certaines sections, sous la forme de ce sigle : Ñª.

L'auteur dit avoir choisi toutes ces images qu'il considère comme une part essentielle du travail d'imagination. Sergio Ramírez, « Presentación del libro *El caballo dorado*, de Sergio Ramírez », Instituto Cervantes, 31 janvier 2024 (1h06) : 30'40''. https://www.youtube.com/watch?v=tsGlEhfByGc.

[14] Sergio Ramírez, *op. cit*., p. 40.

[15] Il semblerait qu'on ait une police 12 pour le récit et 11 pour les fragments.

[16] Sergio Ramírez, « Presentación del libro *El caballo dorado*, de Sergio Ramírez », *op. cit*. : 17'50''-18'50''. Puis Carlos F. Chamorro, « La imaginación de Sergio Ramírez en 'El caballo dorado': "El acto de inventar, sin ninguna regla" », *Confidencial*, 14 de abril 2024.

[17] Isabelle Chol, « Avant-propos », *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours* (Chol dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 18. Puis Nadine Ly (dir.), « Avant-propos », *Littéralité 5. Figures du discontinu* (Ly dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. XI et XV.

[18] On apprend qu'il compte trois cimetières en raison des trois églises d'obédience différente, alors que chaque type de commerce n'est représenté que par une boutique (16-17) — un élément socioculturel toutefois sans lien direct avec le récit.

[19] Sergio Ramírez, *op. cit.*, p. 37 et 92-93. L'auteur utilise dans tout le roman l'orthographe française « carrousel » et non pas « carrusel ».

[20] *Ibid.*, p. 97-106. Dans une entrevue où l'auteur est interrogé sur ces passages dignes de ceux d'un ingénieur mécanique, il explique : « mi padre tenía una tienda frente a la plaza en Masatepe, frente al Parque Central, y cada fiesta patronal, entre mayo o junio, una fiesta movible, la fiesta de la Santísima Trinidad, llegaba el carrusel.

Mi fascinación era sentarme en el parque a ver armar el carrusel y con mucha tristeza a verlo desarmarse cuando se iba [...]. Todo esto quedó registrado en mi memoria, de manera que reconstruir paso a paso cómo se arma un carrusel, tal como está puesto en el manual de la novela, pues no fue para mí ninguna dificultad de invención sino más bien un asunto de recuerdos », voir Carlos F. Chamorro, *op.cit*.

[21] Respectivement, *ibid.*, p. 48, 114-115, 40-41.

[22] *Ibid.*, p. 28-30. L'hombre est le « tresillo », également appelé, dans certains pays latino-américains, « rocambor ».

[23] *Ibid.*, p. 24-25.

[24] *Ibid*. p. 57-63.

[25] *Ibid.*, p. 63.

[26] Elles peuvent se résumer à un adjectif rendant compte de l'état d'esprit du personnage ou proposer de plus amples précisions, notamment le décalage entre la pensée et la parole.

[27] *Ibid.*, p. 73-75.

[28] *Ibid.*, p. 180 et 181.

[29] *Ibid*., p. 135.

[30] *Ibid*., p. 143 et 144.

[31] *Ibid*., p. 120, 125, 144.

[32] On trouve juste, dans les éléments sur le *cavaliere* Enea Tartini, l'un des deux sous-titres qui stipule « *Aspectos biográficos* », p. 147.

[33] Nous songeons par exemple à « Anatoli Florea, ¿inventor del carrousel? » (p. 34-36) et à « El apóstol de luz Gérard Anaclet Vincent Encausse (Doctor Papus) » (p. 235-239), un condensé de vie d'autant plus intéressant que le personnage s'intègre dans les milieux de l'occulte et du spiritisme, et connaît Madame Blavatsky.

[34] *Ibid*., p. 199-206 puis 327-343.

[35] *Ibid*., p. 270-276.

[36] *Ibid*., p. 378-388.

[37] Les titres en sont : « Cabezas caídas al filo de la guillotina criolla - Conversación frente al lago y el volcán - Las cábalas egipcias - Entrevista con el Tigre y de la Montaña en el Campo de Marte - ¡El presidente se va! - Las codornices huyen asustadas - Palabras de despedida en el andén », p. 378. Ces titres sont annoncés ainsi, successivement, sous l'intitulé principal. Ils sont tout en majuscules et séparés par une petite icône à vocation esthétique (rappelant la lemniscate).

[38] *Ibid*., p. 165-166.

[39] Respectivement, *ibid*., p. 73-75, 182-184, 285.

[40] *Ibid*., p. 250 puis 323-324.

[41] *Ibid*., p. 397.

[42] Respectivement, pour ces différentes sections, *ibid*., p. 397, 399, 409, 409, 410, 411.

[43] Nathalie Piégay-Gros, *Le roman*, Collection Corpus, Flammarion, Paris, 2005, p. 18 et 13.

[44] Sergio Ramírez*, op. cit*., p. 19.

[45] *Ibid*., p. 313 et 17.

[46] *Ibid*., p. 175.

[47] *Ibid*., p. 18 et 19. L'auteur explique, dans une entrevue : « […] va sola y de repente a su lado aparece una institutriz alemana que no existe. También es obra de su imaginación. Pero el desafío de la novela es que los personajes que son imaginados por otro personaje comiencen a comportarse como si se tratara de personajes reales y entran en conflicto con el personaje principal », ce qui ne laisse pas de surprendre puisque l'institutrice intervient par ailleurs vigoureusement dans la diégèse : c'est elle qui poursuit la protagoniste jusqu'à Bucarest et, par ses lettres ardentes et comploteuses au mari de la princesse, amène cette dernière à prendre les devants en empoisonnant ledit mari et à fuir à Paris.

Tout aussi déconcertant pour le lecteur du roman, l'auteur ajoute dans la même entrevue : « Hay una lucha de celos, de rivalidades amorosas, de joyas que se pierden, de robo, de un lacayo que es un personaje maldito que *tampoco existe*, sino que va siendo fabricado en la medida que la novela lo va a necesitar. Entonces este es un libro que desciende en varios planos en la escala de la imaginación », Carlos F. Chamorro, *op. cit*.. Nous soulignons.

[48] Respectivement, *ibid*., p. 51, 50 et 158.

[49] *Ibid*., p. 169.

[50] Isabelle Chol, *op. cit*., p. 21.

[51] Respectivement, Sergio Ramírez, *op. cit*., p. 54-55, 292 et 341, 250.

[52] *Ibid*., p. 22.

[53] *Ibid*., p. 46 et 77.

[54] *Ibid*., p. 63.

[55] *Ibid*., p. 71, 72, 77, 79.

[56] *Ibid*., p. 377.

[57] Sergio Ramírez, « Presentación del libro *El caballo dorado*, de Sergio Ramírez », *op. cit*., 55'.

[58] Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p. 236-237.

[59] Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit*., p. 216.

[60] Sergio Ramírez affirme, dans une entrevue sur le roman, que le Nicaragua est un « país que siempre se ha caracterizado por las dictaduras » (« Presentación del libro *El caballo dorado*, de Sergio Ramírez », *op. cit*., à partir de 23'45''), et certains éléments de la critique faite par un personnage sur Zelaya rappellent les abus de l'actuel président Daniel Ortega, plus d'une fois dénoncés par l'écrivain : « ensoberbecido por el largo y arbitrario ejercicio del poder, ha cometido por más de tres lustros crímenes y atropellos sin cuento; ídem persecuciones contra la Iglesia al decretar el exilio de santos

obispos y sacerdotes; ídem la confiscación tanto de los bienes de la Iglesia como de la hacienda de particulares; ídem cárcel y sesiones de tortura en las ergástulas inmundas por parte de su mil veces aborrecida Guardia Constabularia », p. 293.

[61] Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit*., p. 258.

[62] Carlos F. Chamorro, *op. cit*.

L'AUTEUR

Nathalie Besse est Professeur des universités en Études hispaniques à l'Université de Strasbourg et membre du laboratoire CHER. Ses travaux de recherche portent sur la littérature hispano-américaine, plus précisément les romans nicaraguayens. Elle a publié en 2018 *Les romans nicaraguayens : entre désillusion et éthique (1990-2014)*, une étude d'une centaine de romans nicaraguayens, puis, en 2022, *Las formas de la pesadilla. Poder, ética y sentido en 24 novelas nicaragüenses (1998-2019)*. Elle a coordonné plusieurs monographies parues dans les revues *reCHERches* et *Crisol*.