



HAL
open science

**Représentations et dynamiques de l'espace, du voyage et
de l'ironie dans trois romans de Roberto Bolaño,
Guillermo Fadanelli et Juan Villoro**

Julio Cesar Zarate Ramirez

► **To cite this version:**

Julio Cesar Zarate Ramirez. Représentations et dynamiques de l'espace, du voyage et de l'ironie dans trois romans de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2014. Français. NNT : 2014MON30027 . tel-01138902

HAL Id: tel-01138902

<https://theses.hal.science/tel-01138902>

Submitted on 3 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Paul Valéry-Montpellier 3

**Préparée au sein de l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche LLACS**

Spécialité : Études hispaniques

Présentée par Julio ZÁRATE

**Représentations et dynamiques de
l'espace, du voyage et de l'ironie dans trois
romans de Roberto Bolaño, Guillermo
Fadanelli et Juan Villoro**

**Sous la direction de M. Karim BENMILOUD
Professeur des Universités**

Soutenue le 24 novembre 2014 devant le jury composé de

M. Karim BENMILOUD, Professeur des Universités, Université Montpellier 3
M. Raphaël ESTÈVE, Professeur des Universités, Université Bordeaux Montaigne
Mme. Dunia GRAS MIRAVET, Professeur, Universitat de Barcelona
Mme. Alba LARA-ALENGRIN, Maître de Conférences, Université Montpellier 3
Mme. Florence OLIVIER, (Présidente du jury) Professeur des Universités, Paris III

Remerciements

Mes remerciements vont en premier lieu à mon directeur de thèse, Karim Benmiloud, pour ses conseils, sa disponibilité, sa patience, sa compréhension et tout le temps qu'il a consacré à ce travail. En plus de la passion pour la littérature et du plaisir pour la recherche, avec vous j'ai appris à travailler avec constance et humilité, à être toujours reconnaissant de tout ce que les autres peuvent nous apporter et nous apprendre.

Je veux lui témoigner toute mon estime et ma reconnaissance et le remercier pour son amitié et sa sincérité qui ont toujours été importantes dans l'évolution de mon travail. J'ai beaucoup appris avec vous et je suis fier de dire que j'ai eu le plaisir de travailler avec vous. Merci.

Je remercie les membres du jury qui ont accepté de consacrer leur temps à la lecture et à l'évaluation de cette thèse, je compte bien suivre leurs conseils qui seront, sans aucun doute, judicieux.

Je remercie ceux qui se sont prêtés au travail de correction et de relecture des différentes parties de cette thèse, principalement Adeline, Alice, Baptiste, François, Jean-Louis, Patricia et Séverine, vos conseils et votre disponibilité m'ont été précieux.

À tous les collègues de l'université, je tiens à vous remercier pour tant de bons moments partagés ; j'ai beaucoup appris de votre expérience et j'ai toujours eu plaisir à vous rencontrer, même pour un moment, de passage, dans les couloirs de la Fac ; al señor Aubague, pour les bons après-midis de discussion littéraire ; aux collègues de thèse, qui ont été assis à Saint Charles et partagé tant d'idées, des cafés et quelques cigarettes, je pense en particulier à Alice, Cecilia, Elsa, Véronique, avec qui nous avons tant parlé de Bolaño, de Borges, de Cortázar et de Saer, du Mexique et du narco.

A mi estimado Baptiste por tantos buenos momentos, por las series y los viajes (esperando que haya más). Por una de las amistades más importantes, por ser pocas, que he tenido la oportunidad y el gusto de tener.

Je remercie également la famille Herisson, grâce à vous j'ai survécu aux premiers mois de mon arrivée en France. Avec vous, j'ai connu tous les coins de la région et toutes les spécialités françaises dont je ne peux désormais me passer. Grâce à vous je ne me suis jamais senti vraiment seul ici. Vous avez pris une place très

importante dans ma vie, merci pour votre amitié, de tout mon cœur, vous avez aussi toute la reconnaissance de ma famille.

Enfin, remercier Clémence, pour ses conseils et sa patience dans ces derniers mois de travail constant du matin au soir. Son soutien m'a beaucoup aidé à maintenir le rythme d'écriture. Gracias.

SOMMAIRE

Introduction.....	7
Chapitre I : L'espace.....	25
Chapitre II : Mouvement et voyage.....	181
Chapitre III : Discours et Ironie.....	345
Conclusion.....	501
Bibliographie.....	513
Table des matières.....	553

A mis padres

Introduction

L'écrivain chilien Roberto Bolaño, et les écrivains mexicains, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro, occupent une place essentielle sur la scène littéraire latino-américaine contemporaine. Bien que l'attention portée à l'œuvre de Roberto Bolaño au niveau international soit plus importante que celle accordée à Guillermo Fadanelli et à Juan Villoro, il suffit de se pencher sur leur production littéraire pour comprendre que les trois écrivains jouent un rôle de premier ordre dans la littérature latino-américaine depuis une vingtaine d'années. L'œuvre des trois écrivains a fait l'objet de diverses traductions ; pour ce qui est des versions françaises, c'est principalement l'œuvre de Roberto Bolaño et de Guillermo Fadanelli qui a été traduite. Concernant les romans sur lesquels se focalisera cette étude, seuls *Los detectives salvajes*¹ et *Lodo*² comptent déjà une traduction française, tandis qu'*El testigo* (2004) ne figure pas parmi les œuvres de Juan Villoro traduites en français³.

Malgré quelques années d'écart, ces écrivains appartiennent à la même génération. Roberto Bolaño est né à Santiago, au Chili, en 1953 et il est mort en 2003, à Barcelone ; Juan Villoro et Guillermo Fadanelli sont nés à Mexico, le premier en 1956, le second, en 1960. Un examen de la production littéraire des trois écrivains montre la grande diversité de leur œuvre et les divers genres dans lesquels ils s'exercent : la poésie, le roman, la nouvelle, la chronique, l'article journalistique, l'essai, et même le théâtre et la littérature destinée aux enfants pour Juan Villoro, constituent l'ensemble du travail de ces écrivains. Par ailleurs, Juan Villoro s'est déjà aventuré dans la traduction littéraire et dans l'enseignement de la littérature à l'UNAM et à l'université Pompeu Fabra, à Barcelone, entre autres.

La vie de Roberto Bolaño est liée à son œuvre. Il a passé son enfance à Viña del Mar, au Chili. En 1968 sa famille s'installe au Mexique, à Mexico, où Roberto a passé son adolescence. C'est à ce moment-là qu'il décide de devenir écrivain. À vingt ans, il repart au Chili peu de temps avant le coup d'État contre Salvador Allende. Après le coup d'État, il rejoint la résistance chilienne, mais il est arrêté. Il passe huit jours en

¹ *Los detectives salvajes* (1998) a été traduit par Robert Amutio et publié sous le titre *Les detectives sauvages* en 2006, chez Christian Bourgois.

² *Lodo* (2002) a été traduit par Nelly Lhermillier et publié sous le titre *Boue* en 2009, chez Christian Bourgois.

³ Nous signalons la traduction de son roman *El disparo de argón* (1991), faite par Claude Fell et publiée sous le titre *Le maître du miroir* en 2001, chez Denoël. Son roman dernier roman, *Arrecife* (2012), a été traduit par Isabelle Gugnion et Juliette Barbara, et publié sous le titre *Recif* en 2013, chez Buchet-Chastel. Parmi ses nouvelles, nous signalons le recueil *La casa pierde* (1999), traduit par Martine Breuer et publié sous le titre *Les jeux sont faits* en 2004, chez Passage du Nord-Ouest.

prison puis il est libéré grâce à l'aide de deux détectives qui étaient des anciens camarades de collège. Il rentre au Mexique pour se consacrer entièrement à la littérature et fonde en compagnie de son grand ami Mario Santiago un mouvement avant-gardiste dénommé « Infrarrealismo ». À partir de 1975, Robert Bolaño voit finalement publiés ses premiers textes. Il voyage au Salvador, en Europe et en Afrique, pour s'installer finalement en Espagne, dans le village côtier de Blanes. Il a vécu des moments difficiles et fait toute sorte de petits travaux : surveillant de camping, plongeur, serveur..., jusqu'au moment où il a finalement réussi à vivre de son travail littéraire, qu'il n'avait jamais abandonné. En 1993, les médecins lui diagnostiquent une grave maladie hépatique. Il commence alors à écrire de plus en plus, obsédé par l'idée de laisser un legs littéraire. L'année 1998 a été sans nul doute fondamentale pour sa vie et sa carrière grâce à la publication de *Los detectives salvajes* et à l'attention que la critique et le monde littéraire lui a portée. Il continue à écrire jusqu'à sa mort, le 14 juillet 2003, victime d'insuffisance hépatique.

Parmi ses textes les plus importants se trouvent *La pista de hielo* (1993), *La literatura nazi en América* et *Estrella distante* (1996), *Los detectives salvajes* (1998), *Monsieur Pain* et *Amuleto* (1999), *Nocturno de Chile* (2000), *Una novelita lumpen* (2002), *2666* (2004), *La universidad desconocida* (2007), *El secreto del mal* (2007), *El Tercer Reich* (2010) et *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) constituent une partie de son œuvre posthume ; les recueils de nouvelles, *Llamadas telefónicas* (1997), *Putas asesinas* (2001), *El gaucho insufrible* (2003) ; et les livres de poésie *Los perros románticos* (1993), *El último salvaje* (1995) et *Tres* (2000).

Guillermo Fadanelli est cofondateur de la revue littéraire *Moho* (1988) et de la maison d'édition *Moho* (1995), ainsi que collaborateur et promoteur de divers projets de littérature et d'art underground. Son œuvre est en partie autobiographique. Il a été envoyé dans une école militarisée pour suivre ses études de collège. Puis, alors qu'il suivait des études d'ingénieur, suite à un voyage en Espagne, il est influencé par la *Movida Española*. Il décide de quitter l'université et de fonder *Moho*, revue notamment urbaine, caractérisée par son ton provocateur et révolté. En 1990, il commence à écrire pour le journal *Unomasuno*. Son style satirique et belliqueux, et la polémique qui l'accompagne, l'isolent dans le panorama littéraire. Il n'appartient à aucun groupe littéraire. La maison d'édition Grijalbo publie *El día que la vea la voy a matar* en 1991, et à partir de ce moment, Fadanelli écrit une œuvre hétérogène qui comprend l'aphorisme, la nouvelle, l'essai et le roman. En 2007, il voyage à Berlin où il séjourne

pendant un an⁴. Actuellement, il est collaborateur au journal *El Universal* et de revues diverses comme *Nexos*, *Letras Libres*, *Generación*, *Día Siete*. Il continue la direction d'Editorial Moho avec Yolanda, sa compagne.

Parmi son œuvre, nous signalons ses romans *La otra cara de Rock Hudson* (1997), *Clarisa ya tiene un muerto* (2000), *Lodo* (2002), *Educación a los topes* (2006), *Malacara* (2007), *Hotel DF* (2010) et *Mis mujeres muertas* (2012), qui a été distingué par le prix Grijalbo de Novela ; son dernier roman, *El hombre nacido en Danzig* a été publié en 2014 ; les recueils de nouvelles *El día que la vea la voy a matar* (1992), *Terlenka* (1995), *Barracuda* (1997), *Más alemán que Hitler* (2001), *Compraré un rifle* (2003) et *Mariana Constrictor* (2011) ; les essais *Elogio de la vagancia* (2008) et *Insolencia, Literatura y mundo* (2012) ; et les aphorismes *Dios siempre se equivoca* (2004).

Juan Villoro est écrivain et journaliste. C'est le fils du philosophe Luis Villoro (1922-2014). Il a étudié la sociologie à l'Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. De 1981 à 1984, il a été attaché culturel en Allemagne, à Berlin Est, puis collaborateur de plusieurs journaux et de revues telles que *Nexos*, *Vuelta*, *Proceso*, *Unomasuno*, *La Jornada*. Il a été chroniqueur sportif ainsi que professeur de littérature, notamment invité par les universités de Yale, Boston et Princeton. En 1991, il publie son premier roman *El disparo de Argón*. Il a eu un grand succès comme écrivain pour enfants, jusqu'à la publication, en 2004, d'*El testigo*. Actuellement il écrit pour le journal *Reforma*, entre autres collaborations. Il se caractérise par sa posture critique vis-à-vis des médias et de la manière dont l'information est transmise à la société.

Parmi ses textes les plus importants, nous signalons les romans *El disparo de Argón* (1991), *Materia dispuesta* (1997), *El testigo* (2004), *Llamadas de Ámsterdam* (2009) et *Arrecife* (2012) ; les recueils de nouvelles *La noche navegable* (1980), *La casa pierde* (1999), *Los culpables* (2007), *Espejo retrovisor* (2013) ; les chroniques et essais *Tiempo transcurrido* (1986), *Palmeras de la brisa rápida (Un viaje a Yucatán)* (1989), *Dios es redondo* (2006), *8.8 : Miedo en el espejo* (2011), *La voz en el desierto* (2009) et *La máquina desnuda* (2009) ; les livres pour enfants *El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica* (1992), *Autopista sanguijuela* (1998), *El libro salvaje* (2009) et *La calavera de cristal* (2011).

⁴ Voir l'article de Guillermo Fadanelli « Una energía que no todos pueden seguir », publié dans *El País* le 14 avril 2007. Fadanelli évoque son arrivée à Berlin et parle en même temps de l'héritage laissé par Roberto Bolaño. (Article consulté le 15 septembre 2014).

Ces trois écrivains ont obtenu divers prix pour la qualité de leur œuvre. En ce qui concerne les romans qui seront étudiés dans le présent travail, tous trois ont été distingués. Roberto Bolaño a obtenu le prix Herralde en 1998 et le prix Rómulo Gallegos en 1999 pour *Los detectives salvajes*. Juan Villoro a lui aussi obtenu le prix Herralde en 2004 pour *El testigo* ; de son côté, Lodo, de Guillermo Fadanelli, a obtenu en 2002 le prix Nacional de Narrativa Colima.

L'intérêt qu'il y a à étudier en parallèle l'œuvre de ces trois écrivains, est qu'au-delà des différences de leur écriture, ces trois romans de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro nous offrent un aperçu des nouvelles directions que prend le roman latino-américain au début du XXI^e siècle. Les œuvres choisies pour le corpus possèdent des styles et des propos différents. Ces romans intègrent en leur sein d'autres genres littéraires tels que la chronique, l'essai philosophique, la poésie ou le journal intime. Néanmoins, ces romans présentent des techniques et des démarches qui se rapprochent, par exemple dans le recours critique à l'ironie, sous ses différentes manifestations discursives ; et le voyage, dans ses différentes formes d'expression pour la mise en place du cadre référentiel du récit. Il est intéressant aussi de remarquer la préoccupation et l'attention que les trois auteurs portent à la place de la littérature et de l'écriture dans leur œuvre. Les trois romanciers témoignent de ce souci d'abord esthétique de la création, mais en rapport avec une éthique d'écriture et, nous le verrons à travers les personnages du corpus, avec la vie.

Ces auteurs, il faut le signaler, n'appartiennent pas à une école de littérature ou à un groupe particulier. Si le style mordant de Guillermo Fadanelli l'a maintenu en marge de la scène littéraire mexicaine pendant plusieurs années, désormais, c'est plutôt lui qui rassemble des écrivains autour de lui et son projet Moho. Il en va de même pour Roberto Bolaño, qui avait pourtant son propre groupe littéraire dans le mouvement avant-gardiste « Infrarrealismo », actif dans les années soixante-dix à Mexico. En effet, son œuvre a été marginalisée durant sa jeunesse à Mexico et n'a commencé à attirer l'attention que vers 1996, lors de la publication de *La literatura nazi en América* et d'*Estrella distante*. Bien que Roberto Bolaño et Juan Villoro aient assisté dans leur jeunesse aux ateliers littéraires de la tour de Rectoría de l'UNAM, ils n'y furent pas présents ensemble. Bolaño assistait à l'atelier de poésie de Juan Bañuelos, tandis que Juan Villoro assistait à celui de nouvelle, de l'Équatorien Miguel Donoso Pareja. Ils ont eu en commun l'amitié du poète Mario Santiago Papasquiaro (1953-1998), qui, lui, a

assisté aux deux ateliers. Des trois écrivains, Juan Villoro est celui qui a été le plus présent sur la scène littéraire mexicaine, bien qu'il ne se revendique pas d'un groupe ou d'un courant en particulier.

Actuellement, la place de Roberto Bolaño dans la littérature latino-américaine au niveau international est incontestable. De nombreuses études sur son œuvre se publient partout dans le monde grâce à sa grande diffusion et, particulièrement, à deux romans, *Los detectives salvajes* (1998) et son roman posthume, *2666* (2004). La critique lui attribue souvent une place comme successeur d'une tradition latino-américaine qui n'avait pas trouvé de figure représentative après la génération du Boom. Ce groupe a mis la littérature latino-américaine sur la scène mondiale grâce à la grande diffusion que ces auteurs ont eue en Espagne et à l'attention portée au travail des écrivains d'Amérique du sud. Roberto Bolaño apparaît désormais, à travers les différentes études critiques sur son œuvre, comme l'une des figures prenant le relais et ouvrant de nouvelles voies à la littérature latino-américaine contemporaine. Dans le cas plus particulier du Mexique, après la mort de Carlos Fuentes, en 2012, et d'autres figures importantes de la littérature mexicaine, comme José Emilio Pacheco, en 2014, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro apparaissent parmi les écrivains prenant le relais. Pourtant, ils entretiennent chacun un rapport différent avec le monde littéraire. Guillermo Fadanelli, nous l'avons mentionné, a toujours été considéré comme un écrivain marginal, même après l'attention qu'il a reçue et l'importance que son œuvre a prise dans le monde éditorial ces dernières années. Il reste une figure distante des lumières de la scène littéraire, tout en continuant son travail de diffusion à travers sa revue et sa maison d'édition Moho, d'une littérature jeune et *underground*. Il s'agit d'une littérature urbaine et transgressive, ce qui reste l'un des signes distinctifs de son style littéraire, très attaché à la ville de Mexico. De son côté, Juan Villoro est un écrivain très influent dans le monde latino-américain. Le fait qu'il soit régulièrement entre le Mexique et l'Espagne lui permet d'être en contact avec un milieu littéraire plus vaste, ayant ouvert la voie à la diffusion de son œuvre en Espagne ; ce qui n'empêche pas ni ne réduit son influence dans la littérature mexicaine. Sa présence dans les médias et son attitude critique, spécialement dans son rôle de chroniqueur de l'actualité mexicaine, lui ont donné une importante visibilité au niveau national. Il partage cette visibilité avec une intense activité littéraire, critique et universitaire.

L'une des raisons pour lesquelles nous n'avons pas voulu nous centrer sur l'œuvre d'un seul des trois écrivains qui composent notre corpus est liée à notre volonté

d'attirer l'attention sur deux figures de la littérature mexicaine, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro, qui ont pris de l'ampleur ces dernières années et dont l'œuvre n'est pas encore assez étudiée en dehors du Mexique. Dans le cas de Roberto Bolaño, il s'agit plutôt de contribuer au dialogue qui se construit autour de son œuvre depuis une dizaine d'années, et de proposer une lecture de *Los detectives salvajes* – ce qui implique la connaissance de la totalité de son œuvre – qui pourrait être reliée à un contexte spécifique et à un discours ou mode d'approche particulier, celui de l'ironie. Les trois auteurs constituent aussi un excellent exemple de cette génération latino-américaine ayant commencé à écrire dans les années soixante-dix et quatre-vingts et atteint, au début du XXI^e siècle, une maturité remarquable qui constitue le fruit du travail ambitieux et l'évolution de l'ensemble de leur œuvre.

Le choix d'un roman de chacun de ces trois écrivains sert d'abord à délimiter le champ de travail qui, par la richesse de l'œuvre des trois écrivains et leur valeur, pourrait donner lieu à une étude sur chacun en particulier. Cela ne nous empêche pas pour autant de renvoyer à d'autres œuvres de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro, ou d'autres auteurs – contemporains ou non, latino-américains ou non – qui pourraient être en rapport avec les thématiques abordées dans cette étude. Il n'entre pas dans notre projet de nous concentrer sur l'un des trois écrivains en particulier ; ce que nous prétendons est de montrer les différents chemins que la littérature mexicaine et latino-américaine contemporaine suit à travers trois manifestations riches et singulières. Un autre objectif est de trouver des points en commun dans la démarche littéraire des trois auteurs et de les intégrer dans une analyse comparative qui puisse enrichir le regard porté sur les thématiques abordées dans la présente étude.

Le corpus principal de cette thèse se compose de trois romans, que nous décrirons par ordre de publication : *Los detectives salvajes* (1998), *Lodo* (2002), et *El testigo* (2004). L'écart de six ans entre les trois romans constitue le passage du XX^e au XXI^e siècle. À travers ces romans nous avons trois visions singulières du Mexique, liées à l'expérience personnelle de chaque écrivain sur le pays. Même si la partie la plus importante de l'analyse portera sur ces trois romans, au niveau de la représentation de l'espace, du voyage et de l'ironie, le recours à l'ensemble de l'œuvre des trois écrivains, mais aussi à d'autres auteurs se fera systématiquement pour donner plus de validité et complémentarité à nos arguments, car il sera indispensable de signaler et trouver les échos présents dans chaque roman.

Pour ce qui est de leur œuvre, il suffit de citer quelques exemples pour montrer à quel point il est difficile d'analyser un seul texte, car certaines thématiques apparaissent de manière récurrente dans leur œuvre. L'une des principales motivations qui nous a conduit à choisir ces romans est qu'ils peuvent être qualifiés de « roman total », par la multiplicité des thématiques abordées, par les rapports d'intertextualité qui enrichissent l'interprétation et par l'ouverture de ces romans aux différentes approches critiques. L'œuvre de Roberto Bolaño, par exemple, est un tissu intertextuel qui relie ses romans, ses nouvelles et sa poésie, lesquelles renvoient à chaque fois une image complémentaire et nouvelle de l'évolution particulière de son écriture et de ses *alter ego* fictionnels, dont le plus connu est bel et bien Arturo Belano. Pour ne citer que quelques exemples, *2666*, *Llamadas telefónicas* et *La pista de hielo* vont nous aider à mieux comprendre le travail de mémoire et de dédoublement – qui aura une fonction ironique – engagé par Roberto Bolaño dans *Los detectives salvajes*. Dans le cas de Guillermo Fadanelli, la ville de Mexico est un axe autour duquel se constituent ses derniers romans. Nous citerons *Hotel DF*, *Clarisa ya tiene un muerto* et *Compraré un rifle* pour montrer à quel point la ville est importante pour l'auteur, car il montre à travers cet espace urbain la dégradation de la société d'un point de vue tantôt sarcastique, tantôt cynique, mais toujours pessimiste sur la vie humaine et les valeurs de la société. S'il est vrai que Guillermo Fadanelli reste souvent à l'intérieur de la ville, son écriture témoigne d'une ouverture plus importante au niveau littéraire et philosophique, qui dépasse les limites spatiales de la ville dans le texte littéraire. Cette caractéristique est partagée par les trois écrivains étudiés dans notre corpus, ils entretiennent tous un rapport avec la littérature qui constitue et marque leur écriture. Dans le cas de Juan Villoro, même si Mexico et sa critique sur la société et l'actualité mexicaines sont présentes dans son œuvre, le regard porté dans son discours est moins acide et corrosif que celui de Guillermo Fadanelli. Son rapport à la littérature se construit à travers un point de vue différent. Ses romans *El disparo de argón* ou *Materia dispuesta* montrent un portrait impitoyable de la société mais avec une distance parodique qui donne un trait d'humour à sa critique de la société. Le sarcasme des personnages de Guillermo Fadanelli n'est pas présent chez ceux de Juan Villoro, le discours ironique, à la différence du discours ironique qui est commun aux deux.

L'œuvre de Roberto Bolaño est remarquable tant pour sa qualité littéraire que par le fait qu'il appartient à une génération d'écrivains hispaniques dont le travail oscille

entre le récit et l'autofiction, le rire et l'horreur. Comme le note Claude Fell dans son travail sur *Los detectives salvajes* : « *l'univers littéraire de Bolaño oscille constamment entre l'horreur de la violence et de l'arbitraire dictatorial, et la tentation de la poésie* »⁵. Claude Fell remarque aussi le « nomadisme » de Bolaño, le recours au voyage comme acte créateur et initiatique qui, pour l'écrivain chilien, fonctionne aussi comme un acte fondateur de la poésie. Ce « nomadisme » se reflète dans les personnages centraux de *Los detectives salvajes* : Arturo Belano, Ulises Lima, Cesárea Tinajero et Juan García Madero, narrateur du journal, dont le mouvement erratique et constant nous montre la joie d'une génération qui se consacre à la vie et à l'exercice de la littérature ainsi que la vision d'une certaine défaite générationnelle. À Caracas, au Venezuela, au moment de recevoir le prix Rómulo Gallegos pour ce roman, Roberto Bolaño affirme dans son discours à propos de l'exercice littéraire et de la vie, qu'ils sont :

Lo que siempre ha sido: saber meter la cabeza en lo oscuro, saber saltar al vacío, saber que la literatura básicamente es un oficio peligroso. Correr por el borde del precipicio: a un lado del abismo sin fondo y al otro lado las caras que uno quiere, las sonrientes caras que uno quiere, y los libros, y los amigos, y la comida. Y aceptar esa evidencia aunque a veces nos pese más la losa que cubre los restos de todos los escritores muertos⁶.

Nous pouvons qualifier *Los detectives salvajes* de roman fondateur parce qu'il reprend, dans sa deuxième partie, la voix de toute une génération à travers les deux protagonistes, les poètes détectives Arturo Belano et Ulises Lima. Le voyage de ces jeunes gens dans le désert, accompagnés par le jeune poète Juan García Madero, à la recherche de leurs origines comme mouvement littéraire mexicain et hispano-américain d'avant-garde, échoue : « *Le voyage dégénère ici en fuite et perd toute connotation "fondatrice". Le roman s'achève sur un point d'interrogation, comme si, cette fois, l'écriture n'avait pu rattraper le voyage* »⁷. Cette fuite et défaite qui ont lieu pendant la narration des aventures de ces poètes, débouchent sur la désillusion d'une génération ayant vécu toute sa jeunesse dans l'Amérique Latine des dictatures et subi le désespoir de cette époque, mais qui a aussi connu la joie vitale de cette génération.

⁵ Claude Fell, « Errance et écriture dans *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño: Voyage au bout de la poésie », dans *América* n° 36. « Voyages et fondations » (2^e série), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2007, p. 27-39. Toutes les références sur cet article renvoient à sa version longue, inédite, avec laquelle nous avons travaillé : p. 1.

⁶ Roberto Bolaño, « Discurso en Caracas », dans Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (ed.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p. 39. Par souci de lisibilité, nous mettrons systématiquement en italique toutes les citations introduites par des guillemets afin de bien distinguer notre analyse des citations des théoriciens et des auteurs du corpus cités.

⁷ Claude Fell, *art. cit.*, p. 7.

Los detectives salvajes est divisé en deux parties. La première et la troisième racontent le voyage des poètes réal-viscéralistes dans le désert de Sonora. Cette période est comprise entre le 2 novembre 1975 et le 15 février 1976. Ce parcours initial débouchera sur une explosion de voix perdues dans le temps et l'espace qui tentent de faire revivre et de déterrer une génération traversée par la défaite et la désillusion. Chaque jour du journal de García Madero est important et crucial, souvent truffé de symbolisme. La deuxième partie du roman, celle des témoignages, reprend à travers plusieurs personnages les vingt années postérieures au premier voyage dans le désert et détermine le parcours itinérant de deux des personnages principaux du roman : Belano et Ulises Lima.

Plusieurs éléments omniprésents dans le roman sont à remarquer : l'exposition d'une poétique réal-viscéraliste mise en pratique dans les pages qui narrent les promenades interminables dans Mexico ; la relation de cette poétique avec l'honneur et l'éthique dans la littérature ; la découverte de la sexualité et la relation d'amitié des jeunes poètes, pleins d'espoir. Le symbolisme attribué à la condition orpheline des poètes réal-viscéralistes et aux multiples figures de la mère protectrice et des amantes entourant García Madero est très important puisqu'il représente l'absence d'une figure maternelle pour ces fils bâtards de la littérature. Au final, il n'est pas important que cette mère soit aussi illégitime que les fils, ce qui est important est de la trouver, même si cette rencontre est dangereuse et qu'elle génère une « explosion de la réalité » qui durera vingt ans. La deuxième partie du roman, la plus longue en terme de pages et d'années – puisqu'elle débute en janvier 1976 et s'achève en 1996 – devient l'espace où le lecteur apprend le destin de tous ceux qui entourèrent Belano et Lima dans leur jeunesse au Mexique. Nous écoutons toujours par la voix de quelqu'un ce que Belano et Lima sont devenus, où ils sont allés et comment ils vont vivre la poésie.

Lodo, de Guillermo Fadanelli est divisé en trente et un chapitres, sans titre. Le personnage principal, celui qui écrit toute l'histoire, Benito Torrentera, est un professeur de philosophie dans la cinquantaine. Il a perdu la foi dans le monde et les gens qui l'entourent, particulièrement ses étudiants, qu'il méprise. Il mène une vie paisible, enfermé dans son monde, ignorant les gens de la ville de Mexico, ville aimée et détestée pour sa misère. Benito n'attend plus rien de personne jusqu'au jour où il croise Flor Eduarda, une jeune femme dans la vingtaine qui va le bousculer, d'abord par son mépris, puis par un amour malsain et obsessionnel qui met en évidence les faiblesses du

narrateur et la méchanceté des personnes dans les relations interpersonnelles. Benito cherche à garder auprès de lui, le plus longtemps possible, cette jeune femme ; dans ses efforts, il deviendra son geôlier, nullement son protecteur.

Eduarda, naïve et peu expérimentée dans la vie, mais très intelligente et séductrice, décide un jour de voler le petit supermarché où elle travaille. Pendant le vol, elle agresse l'un de ses collègues de travail et, pour cette raison, doit se cacher, car elle se croit désormais une assassine et pense que la police est à sa recherche. Dans son désespoir, elle fait appel à Benito, qui la reçoit chez lui et accepte de la cacher sans lui poser de questions. Quand se cacher n'est plus possible à cause des indiscretions des voisins, Benito prend tout son argent et décide de partir avec Eduarda vers Tiripetío, Michoacán. C'est le début d'une aventure pleine de rebondissements, qui conduira Benito en prison tandis qu'Eduarda deviendra victime des intérêts d'une police corrompue.

C'est dans la prison que Benito raconte son histoire, tout en attendant le dénouement de sa situation. Nous le verrons, le rapport de Benito Torrentera avec l'écriture est essentiel pour la construction du récit et pour la prise de distance que représentent ses réflexions philosophiques.

Dans *El testigo*, Julio Valdivieso revient au Mexique après un exil volontaire en Europe de plusieurs années, pendant lesquelles il a eu le temps de construire une vie loin du chaos qui a envahi le pays. Le roman est divisé en trente-trois chapitres – comme l'âge du poète Ramón López Velarde, figure importante dans la construction du roman – organisés en trois parties : « Posesión por pérdida », « La mano izquierda » et « El tercer milagro ». Dans chaque partie, Julio établit un rapport avec le passé de sa famille, son propre passé, l'actualité mexicaine et sa vie en Europe. Le retour dans ce roman est indispensable pour la construction du récit. Julio Valdivieso revient au Mexique pour trouver des réponses sur son passé, en particulier sur son amour pour Nieves. Elle devait s'échapper avec lui mais ne s'est pas présentée au rendez-vous de la place Mixcoax, qu'ils avaient désignée pour partir ensemble. L'absence de Nieves détermine le destin de Julio en Europe. Il passe la moitié de sa vie dans un exil, non seulement géographique, mais sentimental, l'empêchant de porter le regard vers l'avenir. Au retour, il trouve le pays transformé par les changements politiques. Après l'alternance démocratique des années deux mille, le Mexique souffre du fléau de la violence à cause du problème du trafic de drogue et de la corruption. Le pouvoir

politique et économique est contrôlé par les médias et quelques hommes politiques, associés aux délinquants, font leur loi.

En plus d'un pays bouleversé, Julio commence des recherches sur le passé. Son travail l'amène à la vieille maison familiale, située dans le désert de San Luis Potosí. Sa motivation initiale, trouver des nouveaux documents sur le poète Ramón López Velarde, devient la recherche de son amour et des secrets sur sa famille, en particulier sur un épisode sombre lié à la période de la Révolution mexicaine et à la guerre des *cristeros*. Julio Valdivieso retrouve un pays et un passé troublés où la politique est comprise comme une conspiration et les dettes non payées de la Révolution mexicaine peuvent ressortir à tout moment. *El testigo* est une révision ironique des mythes de la société mexicaine contemporaine.

Nous estimons qu'il est impossible de systématiser, avec une seule grille de lecture, l'approche et l'analyse des textes littéraires et du roman en particulier. Chaque lecteur a ses propres critères et son propre système axiologique et chaque lecture est différente. Plus que de faire une comparaison, il s'agit d'établir un rapport de complémentarité autour du mouvement dans l'espace littéraire, du concept de voyage et de celui de l'ironie, dans la prise de distance par rapport à l'expérience vécue et à la manière dont elle est exprimée dans le récit. Notre analyse suit un schéma qui obéit à la conception de la littérature telle qu'elle est proposée par l'écrivain Juan García Ponce (1932-2003). Pour lui, toute œuvre littéraire se construit autour de deux éléments essentiels : le corps et le langage. Nous comprenons le corps comme tout espace présent déployé dans l'espace de la littérature ; et le langage, comme le discours qui construit cet espace et possède sa référence dans le monde, dans la pensée de l'auteur et celle du lecteur. Néanmoins, pour qu'existe vraiment l'œuvre littéraire, il faut que le corps et le langage se mettent en mouvement, que l'histoire soit écrite et lue.

Notre analyse se structure autour de trois axes principaux : l'espace, le mouvement – qui est le reflet du temps et dont la manifestation la plus représentée dans la littérature est le voyage – et l'ironie, comme l'une des formes les plus complètes et exigeantes du discours littéraire, par son besoin manifeste du lecteur pour être complétée et par le jeu de possibilités ouvertes sur le plan de l'interprétation. Cette démarche, à notre sens, suit la dynamique des rapports proposés par García Ponce, qui seront soutenus théoriquement à travers une approche multidisciplinaire qui doit beaucoup aux réflexions littéraires et philosophiques d'auteurs comme Mikhaïl

Bakhtine, Maurice Blanchot, Rachel Bouvet, Michel Foucault, Juan García Ponce, Gérard Genette, Søren Kierkegaard et Pierre Schoentjes, pour ne citer que quelques uns des théoriciens qui seront mobilisés dans notre travail.

Choisir ces romans obéit à une dynamique qui essaie de montrer comment, malgré la différence des discours et des histoires racontées, nous pouvons trouver des motifs récurrents liés à une manière de concevoir la littérature. Nous constatons que l'œuvre de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro est très hétérogène. Néanmoins, au-delà des préoccupations et des postures personnelles, leur pratique particulière peut être mise en perspective dans une unité esthétique autour des trois moments d'analyse qui composent la présente étude. L'un des objets de ce travail est de trouver la convergence des discours autour du passé et la manifestation d'une préoccupation pour le travail d'écriture et pour la transmission d'un héritage littéraire et philosophique, présent dans ces romans, propre aux trois auteurs.

Les romans choisis dans ce travail accordent une place importante à l'espace référentiel dit « Mexique », particulièrement à la ville de Mexico. Cela ne veut pas dire qu'il s'agit d'une littérature qui se veut uniquement mexicaine, mais que ces écrivains ont un rapport avec le pays et avec la ville qui se manifeste dans leur littérature. Roberto Bolaño, Chilien, a vécu sa jeunesse dans les années soixante-dix au Mexique et il prend la ville de Mexico à cette époque-là comme le cadre d'une partie du roman. Il exprime ainsi une vision personnelle, comme le fait Guillermo Fadanelli du Mexique contemporain, avec ses problèmes liés à la misère, la violence et la corruption. Juan Villoro fait écho au visage violent du Mexique lors de l'alternance politique des années deux mille, mais il reprend aussi une autre époque significative du pays : celle de la Révolution mexicaine et du conflit religieux des *cristeros*.

Les trois écrivains connaissent le panorama culturel et social du Mexique contemporain et celui des années soixante-dix ou de la Révolution. Ils ont une relation qui met le Mexique, comme dirait l'écrivain mexicain Juan García Ponce, au centre d'une attraction et d'un rejet si intenses qu'il leur est impossible de détourner leur regard, même s'ils s'éloignent de Mexico et du pays, comme c'est le cas de quelques personnages du corpus. Chaque auteur entretient une relation avec Mexico déterminée par son discours et son expérience personnelle. Pourtant, cet espace, comme tout espace dans la littérature, n'est qu'un point de référence déployé dans le texte. Par ailleurs, le travail de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro nous permet d'explorer

d'autres espaces que nous considérons indispensables pour comprendre la richesse de leur œuvre. Nous allons aborder le corps et la pensée de personnages comme des espaces propres au monde littéraire. Le corps, comme le point de contact avec le monde et avec l'autre. Le *Je* personnage ou narrateur, ouvre une place pour la mémoire et l'imagination. Ces espaces sont indispensables pour les travaux rétrospectifs engagés par les personnages principaux du corpus. Le rêve serait, jusqu'à un certain point, un espace indépendant du monde et du personnage à l'intérieur de lui-même. Un espace imagé et intime qui nécessite le langage pour être extériorisé, s'approchant du langage poétique et abstrait ; pourtant, le rêve remplit une fonction spécifique dans le récit, celle de compléter le sens et les espaces vides laissés à propos par ces auteurs. Il existe aussi un espace intertextuel riche en références littéraires et philosophiques dans ces romans, ce qui témoigne de l'ouverture et du rapport de ces écrivains avec l'univers littéraire. Tous ces espaces constituent une série de liens à différents degrés qui est le cadre dans lequel les romans prennent place.

Nous avons choisi d'établir une différence entre l'espace et la représentation du voyage uniquement d'un point de vue référentiel, car nous considérons que le mouvement engagé par les personnages en voyage constitue l'un des axes essentiels pour l'analyse de notre corpus. Le temps se reflète dans le voyage, l'action du récit évolue avec les différents déplacements présents dans ces romans. La thématique du voyage et du mouvement nous permettra de montrer la relativité spatiale des nouvelles tendances littéraires qui visent à rompre avec l'hégémonie de la ville unique comme cadre principal d'une littérature. Ces trois auteurs montrent que la référence à un espace n'obéit qu'à l'intention de situer le récit *quelque part* et, dans le cas des auteurs du corpus, que la littérature latino-américaine contemporaine ne peut plus se réduire à une patrie ou se restreindre à une circonscription spécifique. Roberto Bolaño, Juan Villoro et Guillermo Fadanelli font voyager leurs personnages à travers l'espace, le temps et la mémoire. L'écriture ou le témoignage dans les romans du corpus donne un exemple de la flexibilité que le temps acquiert dans la littérature et dans l'acte même de raconter. Les auteurs du corpus reprennent dans le voyage l'une des thématiques les plus anciennes de la littérature. Les voyages présents dans ces romans sont multiples et abordés chacun différemment, ce qui permettra de montrer comment se structure le récit autour du voyage et la manière dont il présente l'action, selon la perspective du narrateur qui raconte l'histoire.

Nous considérons que tout voyage est en quelque sorte un voyage d'apprentissage. Le voyage initiatique ne doit pas être inhérent à la jeunesse ; le voyage dans la jeunesse – présent dans les trois romans – est le plus répandu comme modèle du voyage initiatique, mais il n'est pas le seul. L'idée de voyager implique à tout moment une découverte du monde et une prise d'expérience qui sera formatrice ou, au contraire, destructrice. Le voyage peut avoir lieu à tout moment et à chaque fois il représentera une acquisition d'expériences, positives ou, au contraire, qui entraîneront des conséquences funestes, comme le désenchantement, la dégradation, la disparition. Toutes ces expériences de contact avec le monde et avec l'autre ont un caractère d'apprentissage, le voyage étant une métaphore du chemin de vie.

Les exemples présents dans le corpus nous permettent d'établir une dynamique de fonctionnement du voyage qui s'organise autour d'un double mouvement. Les personnages vivent dans un double rapport entre l'espace laissé derrière eux et leur destination, sans négliger le voyage lui-même qui est au centre de ces deux pôles. Qu'elle soit connue ou pas, la destination d'un voyage est déterminée par les motivations du personnage voyageur ; de plus, l'arrivée à destination n'implique pas la fin du voyage. L'une des choses que ces auteurs nous laissent comprendre, est que le voyage dans la littérature est un éternel recommencement. Les personnages du corpus ressentent le désir de se lancer sur la route, les motivations sont multiples, les types de voyage – flânerie, déambulation, quête, exil, voyage d'anéantissement, de retour, voyage dans la mémoire ou voyage imaginaire – le sont aussi. De cette manière, plutôt que chercher à comparer chaque voyage présent dans ce corpus, il faudra comprendre son fonctionnement et son impact dans l'histoire, ainsi que la manière dont il est restitué dans le récit.

Le voyage est présenté dans ces romans comme l'un des mécanismes qui aident le mieux à prendre conscience du temps, par rapport au mouvement qui déclenche l'action et le récit lui-même. Il implique aussi une expérience du personnage qui entre en contact avec le monde et les autres, ce qui l'aide à prendre conscience de lui-même. Les personnages du corpus racontent eux-mêmes leur histoire et leur voyage avec la distance de l'expérience, courte ou longue, précise ou floue, vécue et réfléchie, et non au moment où l'expérience arrive. Cette prise de distance des personnages montre la maîtrise de Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro dans l'exercice littéraire. Nous le verrons, le fait même de raconter en racontant devient essentiel pour la construction du récit.

Que ce soit à travers l'écriture, la conversation ou le témoignage oral, les personnages racontent leur histoire tout en réfléchissant à elle. Nous considérons que l'ironie articule ces récits et poursuit des objectifs spécifiques dans chaque histoire. L'ironie chez Roberto Bolaño se construit autour de l'acceptation du destin irrémédiable de l'homme, du problème du temps et de la mort. Guillermo Fadanelli fait appel à des formes particulières d'ironie pour mettre en place sa vision des rapports interpersonnels. Juan Villoro joue dans le registre parodique de l'ironie, mais il peut aussi mettre en question le rapport au destin provoquant des tours inattendus qui changent à jamais la vie d'un personnage.

L'ironie se manifeste de différentes manières dans ces romans : si elle apparaît particulièrement dans le dialogue, il est important de souligner qu'elle caractérise aussi le discours du roman dans son ensemble. Les auteurs du corpus ont conscience de l'univers de possibilités que propose l'espace littéraire et s'ouvrent au jeu interprétatif à travers l'ironie. Dans l'ironie, l'œuvre ne s'adresse pas au lecteur de la même manière, elle génère une ouverture, propre à l'œuvre littéraire, qui vise à établir un dialogue avec le lecteur, à qui revient la tâche interprétative du sens de l'œuvre.

Nous considérons que la présence de l'ironie, sous ses différents visages, est le trait qui distingue le plus le discours de ces écrivains dans ces romans, et leur donne une place de choix dans la littérature latino-américaine contemporaine. Nous allons tâcher de montrer que, en mettant en scène la création, la recherche et la réflexion autour de la littérature, Roberto Bolaño, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro questionnent et ouvrent des nouvelles voies pour l'exercice de la littérature contemporaine.

Chapitre premier :

L'espace

I. Espace littéraire

L'expérience de l'être humain dans le monde s'achève avec l'altérité radicale de la mort, la seule à pouvoir mettre un terme au devenir constant de l'individu. La mort est cet « en dehors » du monde et de la vie, espace construit à partir du silence et dans ce dernier. L'espace littéraire est rendu possible par le langage qui crée cet « en dehors ». Il se constitue, tout comme la mort, dans le silence créateur qui donne vie à l'œuvre, et n'est pas seulement une image ou représentation du monde, mais plutôt son altérité radicale. Nous retrouvons l'idée de la mort comme espace le plus semblable à celui de la littérature dans les réflexions de Maurice Blanchot⁸, Michel Foucault⁹ et Juan García Ponce¹⁰.

Le monde disparaît pour laisser place au langage qui construit l'espace littéraire, langage en mouvement perpétuel qui, selon Foucault, crée un espace sans vérité, sans conclusion ni principes, sans image, preuve, masque ou affirmation et libre de tout centre. Le texte littéraire est constamment renouvelé par des lectures successives, quand bien même s'agirait-il du même lecteur. Le langage dans la littérature est libre, car au sein de l'œuvre, il s'éloigne du simple besoin de communication en s'exprimant différemment. La parole est nue, instable, multiple et imprévisible : le langage littéraire se meut dans le temps, dans le monde et dans chaque pensée qui tente de le saisir.

Or donc, si l'espace de la littérature n'est ni le monde ni la vie, de quoi est-il fait ? Comment aborder cet espace pour essayer, non pas de trouver sa vérité, mais de saisir une part de son essence ? Nous ne pouvons pas le limiter à une liste de caractéristiques, règles ou processus valables pour l'ensemble des textes littéraires ; prétendre le constituer de simples représentations du monde serait, à notre sens, limiter notre approche critique et nous mettrait dans une impasse, car la première chose à comprendre de cet espace est qu'il n'a ni centre ni limites. Plus qu'une référence au monde, l'espace littéraire est un monde à part entière, qu'il est impossible de délimiter et d'enfermer dans une définition arbitraire.

Il faut suivre et apprécier l'œuvre littéraire dans son élan créateur, tout en sachant qu'elle peut se mouvoir à la fois dans le discours et dans l'espace, et que seul ce mouvement nous permet de l'appréhender ou d'essayer de la comprendre. L'aborder autrement signifierait pour nous restreindre sa compréhension et limiter l'ouverture

⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, [1955], Paris, Gallimard, 1989.

⁹ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, [1966], Montpellier, Fata Morgana, 1986.

¹⁰ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, México, Coma, 1982.

infinie qui se joue lors de l'acte de lecture. L'espace littéraire devrait donc être envisagé dans ses rapports avec le langage, ses manifestations réciproques avec le monde, et sa relation avec le moi et l'autre au sein de l'expérience de la lecture et de l'écriture.

D'après l'écrivain mexicain Juan García Ponce, l'espace littéraire se construit à partir de deux axes interdépendants : le corps et le langage, qui participent du rapport au monde. Si le corps est le premier espace que le langage peut posséder, emplir de paroles et connaître, le langage crée sa propre focalisation (externe ou interne) dans le corps qui habite l'espace littéraire. Ainsi, à travers le double mouvement du corps dans l'espace et du langage dans la pensée, corps et langage articulent l'œuvre littéraire, qu'elle soit née dans le *néant* de García Ponce, l'*en dehors* de Foucault ou dans la *solitude essentielle* de Blanchot.

Dans *L'espace littéraire*, Blanchot affirme que l'œuvre a une existence différente de celle du monde : selon lui, son point central est la parole, l'ambigu et l'insaisissable, soit la littérature même. Du monde, l'image va vers l'espace vide de la littérature et c'est cette image que nous pouvons qualifier de « silence du monde », autrement dit, l'absence de son objet. Nous sortons du monde pour créer un espace en dehors de lui, un espace où : « *l'œuvre est en souci de son essence* »¹¹. Cet espace est celui où l'« ici » et « maintenant » coïncident avec « nulle part » ou « jamais ». Écrire c'est trouver et dire cet espace.

La parole erre hors de soi. Le risque de l'artiste pour Blanchot – pour García Ponce c'est plus un besoin qu'un risque – est de s'abstraire de la vie pour vivre dans la mort et le silence. L'œuvre peut avoir lieu uniquement dans le silence et la mort. Rimbaud (mais aussi Kafka, Rilke et tant d'autres), affirme Blanchot, dit adieu au monde quand il décide de partir dans le désert afin de chercher la protection de l'oubli. Dans notre corpus de recherche, Belano, Lima, García Madero et Lupe, dans *Los detectives salvajes*, ainsi que Julio Valdivieso, dans *El testigo*, s'inspirent de ce mouvement d'absence vers le désert. Pour Benito Torrentera, dans *Lodo*, ce mouvement le conduit dans un village perdu à l'intérieur du Mexique. Malgré ce mouvement, qui peut paraître négatif, la littérature se remplit de significations et revient au monde avec un nouveau visage.

Il faut tout quitter, il faut s'abandonner dans cet « en dehors » pour écrire. Selon Blanchot : « *L'œuvre exige de l'écrivain qu'il perde toute "nature", tout caractère, et*

¹¹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 51.

que, cessant de se rapporter aux autres et à lui-même par la décision qui le fait moi, il devienne le lieu vide où s'annonce l'affirmation impersonnelle »¹². Cette affirmation impersonnelle donne naissance à l'espace où l'œuvre vit. L'œuvre surgit du monde et de l'expérience de l'artiste dans le monde, et lui renvoie une image qui n'est plus la sienne, mais un reflet intime issu de ce mouvement de va-et-vient. Ce qui fait vivre l'œuvre c'est le point de contact avec le monde, d'abord dans l'expérience de l'écriture, puis dans celle de la lecture. La lecture est d'ailleurs un acte généralement aussi solitaire que l'écriture. Dans la lecture nous abandonnons le monde pour le retrouver différemment.

I.1. Construction de l'espace littéraire

Pour l'écrivain Juan García Ponce le corps et le langage sont les deux instruments chers au roman qui facilitent la création de l'espace littéraire :

El cuerpo porque es el único garante legítimo de la realidad del individuo en un mundo dentro del que todo sentido de la realidad, toda posibilidad de coherencia, se ha ausentado. El lenguaje porque sólo él puede establecer la comunicación entre la vida del cuerpo y la conciencia de esa vida, porque nacido del cuerpo le permite contemplarse a sí mismo¹³.

Corps et langage se construisent réciproquement et peuplent l'espace littéraire pour le rendre vivant et lui donner du sens. Un exemple nous est donné avec la peinture murale que García Madero voit dans *Los detectives salvajes*¹⁴.

Dans son article « ¿Qué pasa con la novela en México? »¹⁵, García Ponce reconnaît qu'il y a une énorme quantité de romans qui montrent une certaine forme de vie sociale dont l'inspiration et le point de départ est la réalité du monde (il prend l'exemple du roman réaliste du XIX^e siècle). Nous considérons que tous les romans, voire toute la littérature, ont ce même point de départ, le monde, qui sert de contrepoint à l'expérience et au langage propres à chaque écrivain. García Ponce affirme que pour qu'existe l'authentique possibilité du roman et de la littérature elle-même, il est nécessaire de faire abstraction de l'existence visible du monde et de la société. Même si le monde se révèle dans le roman, celui-ci n'est plus le même dans la littérature,

¹² Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 61.

¹³ Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 259.

¹⁴ Ce passage se trouve dans les entrées du 26 et 27 décembre du journal de Juan García Madero, cf. Roberto Bolaño, « Manifiesto mexicano », dans *La universidad desconocida*, Barcelona, Anagrama, 2007. Extatique, le jeune narrateur se voit submergé dans une mise en abyme de l'acte d'écriture. L'expérience du monde est filtrée devant lui à travers les yeux de l'écrivain.

¹⁵ Dans Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, *op. cit.*, p. 250-261.

quelque chose se passe dans l'acte d'écriture qui rend différent du réel le monde créé par le langage.

Dans ses réflexions, García Ponce dit que le roman contemporain doit se servir du corps, de sa vérité et de son reflet. Il faut vivre dans le corps pour que la parole puisse acquérir réalité et poids au moment de son déploiement, et soit capable de communiquer en se constituant comme langage. La présence du corps dans la littérature justifie, explique et détermine son mouvement dans la pensée et dans l'espace. Ce lien entre corps et langage trouve, pour García Ponce, dans le roman : « [...] *la posibilidad de comunicar una realidad que no existe todavía socialmente, que se muestra nada más en el campo de las posibilidades, pero que está probada por la verdad del cuerpo en que el lenguaje se deposita y al que le da vida obteniendo su vida a través de él* »¹⁶.

Pour l'écrivain mexicain la relation corps-langage existe avant la représentation d'un espace déterminé. Le corps comme foyer primaire du langage de l'homme ; le corps comme point de départ d'un mouvement qui se déploiera dans un double mouvement. Physique, du point de vue géographique : d'une représentation de la réalité qui partira du corps pour aller dans un espace plus large qui peut être le monde ; et discursif : l'expression intime de la pensée, la reconstitution du monde par l'artiste (son expérience, sa mémoire, sa parole) qui va créer et influencer l'espace dans lequel le corps se déplace. Sur le corps repose le langage, le langage donne vie au corps, dit García Ponce. Si le monde nie la réalité de la personne, celle-ci ne peut se trouver qu'en dehors du monde, là où le corps vit différemment à travers le langage, car il le reconstitue dans un espace qui est celui de la littérature. Le langage peuple cet espace et le parcourt avec la parole qui est le moteur, l'énergie de l'œuvre littéraire.

I.2. Représentations de l'espace : espace référentiel

Le corps, dans l'espace *géographique* ou *physique* représenté dans l'œuvre littéraire, peut se déplacer ou rester extatique. Cela n'empêche pas le langage de se déplacer pour son compte malgré l'immobilité du corps. Nous avons ainsi deux mouvements qui structurent la représentation de l'espace. Dans cette perspective de mouvement, nous pouvons considérer les personnages comme des êtres sédentaires ou des nomades, gardant à l'esprit que la pensée n'a nul besoin d'un corps mouvant pour se déplacer. Le personnage sédentaire, comme le corps fixe, reste dans un espace

¹⁶ Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 260.

particulier qui devient pour lui intime, un foyer, une maison qui serait l'extension et la représentation de son corps¹⁷. Pour le nomade l'espace est plus qu'un lieu¹⁸. Pour l'homme en mouvement, *l'homo viator*¹⁹ dirait Michel Maffesoli, l'espace se crée dans le parcours de plusieurs lieux. Pour le corps en mouvement, l'espace change avec le personnage.

Nous considérons le déplacement des personnages comme la mise en scène du parcours littéraire. Nous comprenons le voyage comme une figure du langage et du corps en mouvement. Ce mouvement est la manifestation de l'évolution du corps par rapport à sa propre façon de penser et de percevoir les choses après avoir visité ou séjourné dans un endroit. Il passe de cet espace littéraire (*ce monde autre*) à l'espace géographique, car le voyage dans la littérature est bien une mise en scène du monde ou d'un monde. L'influence que chacun des espaces visités aura sur le corps sera mise en parole par le langage qui va constituer l'œuvre ainsi que le monde créé. Pour appuyer cette idée, nous évoquerons le critique littéraire Gérard Genette, pour qui le seul fait de parler du discours marque la différence entre le monde référentiel et le monde littéraire : « *L'illusion du réalisme est de croire que ce que l'on nomme est tel qu'on le nomme* »²⁰. Pour lui, le réalisme dans la représentation de l'espace passe d'abord par la crédibilité du discours littéraire. Genette met en question tout le potentiel référentiel dans l'espace littéraire. Le discours est représentation, une illusion de la réalité faite avec des mots.

À ce stade-là, il est fondamental de considérer l'espace selon deux perspectives différentes et complémentaires. Du point de vue littéraire : l'espace comme l'endroit où le langage se déploie et vit dans l'écriture et la lecture. Ensuite l'espace référentiel dans l'espace littéraire. La littérature représente le monde d'un point de vue situé *en dehors* de celui-ci et crée un tout autre espace qui n'existe que dans la littérature. Après cette « sortie du monde » la littérature revient au monde dans un espace qui n'est plus le même, il est changé par le langage dans l'expression de l'auteur, puis dans la réception du lecteur.

Pourtant, ce monde changé peut représenter un espace physique *réel* issu du monde. Il s'agit bien d'un espace géographique dans lequel le corps va se déplacer, agir, penser, parler, et qui lui sert de cadre dans l'espace littéraire. Ce qui nous intéresse ici

¹⁷ Pour Gaston Bachelard : « *Tout espace vraiment habité porte l'essence de la notion de maison* », Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 24.

¹⁸ Nous ferons dans le chapitre II une différenciation plus pertinente des figures du corps en mouvement.

¹⁹ Michel Maffesoli, *Du Nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Librairie Générale Française, 1997, p. 28.

²⁰ Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 247.

est la représentation de cet espace *réel*, la perspective de l'écrivain sur le monde qu'il crée à partir de ce qui lui est donné. Nous faisons attention aussi à la manière dont il parle et transmet la vision d'une ville, d'une rue, d'un espace quelconque. Jusqu'à la manière dont sa vision de l'espace représenté change temporellement dans le récit ou dans la mémoire des personnages qui se situent face à ou dans cet espace.

Pour établir une relation claire entre les espaces représentés dans les œuvres du corpus (spécialement dans la multiplicité des espaces visités dans les déplacements des personnages), nous retrouvons deux dichotomies classiques liées à la conception de l'espace référentiel : Centre / Périphérie, Dedans / Dehors. Bien que nous considérons que le centre suit l'évolution du récit, cette division nous permettra d'établir une différenciation structurelle dans le plan géographique référentiel des romans abordés. Ces dichotomies doivent aussi être comprises dans leur relation de complémentarité, l'espace étant un ensemble toujours en rapport de force avec lui-même. Nous verrons dans l'analyse comment l'espace que nous pourrions établir comme central (les trois romans du corpus ont comme cadre principal la ville de Mexico) est rapidement déplacé dans la pensée des personnages mais aussi dans la géographie du récit.

De la même manière, nous assisterons à une inversion progressive des espaces considérés comme périphériques, inversion qui concerne le monde construit dans le récit par rapport à l'expérience du personnage. Ces dichotomies nous aideront essentiellement à la mise en place de l'analyse de l'espace dans ses multiples représentations et relations (espaces opposés, équivalents ou complémentaires) du monde.

En premier lieu, l'opposition, la dichotomie du Centre et de la Périphérie : l'espace urbain et surpeuplé de la ville de Mexico face à l'espace dépeuplé des villages qui servent de contrepoint dans les romans du corpus. Villaviciosa, dans le désert de Sonora, pour *Los detectives salvajes* ; Los Cominos, dans le désert de San Luis Potosí pour *El testigo* ; et Tiripetío, Michoacán, dans la province mexicaine pour *Lodo*. Après cette confrontation intérieure de l'espace géographique du Mexique, s'ajoute un autre référent qui fera le contrepoint à cette opposition binaire.

Dans ces romans, l'espace représenté en dehors du Mexique est en majeure partie l'Europe – dans *Los detectives salvajes* d'autres références renvoient à l'Amérique du Nord, du Sud, à l'Afrique et au Moyen Orient. Cette différenciation spatiale nous place dans la dichotomie du Dedans / Dehors comme nouveau point de mise en question : l'espace du *dehors mexicain* est vu comme un espace de confort ou de conflit. Le dehors

est un lieu civilisé ou plus sauvage que le Mexique des années 70, 90 ou le Mexique contemporain que nous trouvons dans le corpus. Ce dehors peut être le désenchantement du voyage, l'anéantissement ou la source d'inspiration et d'impulsion pour de nouveaux mouvements, dont celui de retour au Mexique.

La frontière comme espace limite a aussi une place entre les deux dichotomies structurales : frontière de la civilisation à l'intérieur du pays, frontière géographique référentielle à l'extérieur du pays. Les États-Unis sont l'un des meilleurs exemples de frontière territoriale et légale : lorsqu'il est en fuite dans *Lodo*, Benito réfléchit à la possibilité d'échapper à la justice en traversant la frontière.

Dans la littérature nous est révélé un espace fondamentalement nouveau qui s'ouvre au-delà de ses limites réelles. La littérature, indique Paul Allen Miller, naît d'abord d'un « regard superficiel » et non d'une conscience autoréflexive ; le langage va plus loin que la simple représentation : « [...] *la parole littéraire se développe à partir d'elle-même, formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisins, est situé par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les sépare* »²¹. L'espace devient multiple dans ses diverses possibilités de connexion ; nous ne pouvons pas parler d'un espace isolé, mais de plusieurs espaces liés de multiples façons. Un espace renvoie à un autre, l'espace vide est rempli et défini par le langage qui tisse la possibilité de la littérature. Les espaces représentés dans le texte font partie de ce tissage.

Dire concrétise la possibilité de parcourir l'espace multiple de la littérature. Comme dans le monde, les espaces dans l'œuvre littéraire peuvent se relier, se peupler de façon cohérente ou incohérente selon le souhait de l'écrivain. Il ne reste plus au lecteur qu'à suivre le parcours discursif et spatial ; ainsi, un personnage peut parcourir plusieurs espaces dans son déplacement physique ou ne pas sortir de sa maison et parcourir le monde par la pensée ou la mémoire. Il y a toujours quelque chose, un événement, une personne, un souvenir, une odeur qui peut être le moteur de cette projection vers un autre espace.

Les espaces visités et représentés dans le corpus suivent un parcours erratique et imprévisible, pourtant il y a une cohérence géographique définie par chaque mouvement. Les personnages des romans analysés vont rapidement aller de l'immense

²¹ Paul Allen Miller, « L'espace littéraire, la pensée du dehors, et l'objet sublime », dans Xavier Garnier et Pierre Zoberman (coord.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006, p. 33.

ville de Mexico aux espaces périphériques les plus divers, privilégiant le désert comme espace ultime d'apprentissage, mais aussi comme espace d'anéantissement.

Dans les trois romans s'entremêlent fuite et recherche comme motivation du voyage, du parcours du pays et du monde. Dans *Los detectives salvajes* Belano et Lima fuient Alberto et cherchent Cesárea Tinajero. La fuite de Julio Valdivieso, dans *El testigo*, se fonde en grand partie sur son échec amoureux. Il s'exile de son pays pour vivre en Europe pendant vingt-quatre ans. Il cherche des réponses à son passé, à sa famille et à son amour raté et cette recherche va lui faire entreprendre un voyage de retour au pays. Dans *Lodo*, Benito Torrentera fuit sa vie médiocre ainsi que la justice avec Eduarda, une jeune femme qui provoquera la perte du vieux professeur de philosophie. Cette fuite prend un sens pour lui lorsqu'il décide d'aller à Tiripetío, village où, selon ses connaissances, aurait eu lieu le premier cours de philosophie en Amérique. Ce double mouvement, présent dans les trois romans du corpus, lie et projette les espaces parcourus par les personnages.

Comment choisir un espace parmi d'autres ? Le choix d'un espace pour le recréer dans la littérature relève de l'importance que celui-ci prend pour le développement de l'histoire. Dans le corpus, la ville de Mexico est très importante car elle conduit à une périphérie mexicaine, voire mondiale : villes et villages lointains, espaces perdus, idylliques, littéraires, fondateurs, fermés, hostiles, fantômes, vides, désertiques, frontaliers. Tous ces espaces, que nous considérons ici comme périphériques, offrent un potentiel de réponse et de contraste à l'espace qui sert de point de départ. Cette capacité à renvoyer vers d'autres espaces se trouve au début, au milieu ou à la fin du parcours et facilite la construction du récit et du voyage. Ce *centre* qui est Mexico n'est que transitoire, car le centre se trouve là où le mouvement du récit l'amène.

Pour arriver au centre de la vie, dit l'écrivain Juan García Ponce, il faut reconnaître que ce centre est toujours en mouvement et change avec le corps qui se déplace d'un point à un autre. Le centre est là où le langage se situe pour énoncer le monde et il n'y a pas de vérité à trouver pour saisir le monde et la vie, « [...] *la auténtica forma de verdad es el engaño, la mentira, que la máxima seriedad se encuentra encerrada en la voluntad del juego* »²². Le jeu dont García Ponce parle est celui de la littérature. Sa forme d'expression est le mensonge, l'illusion de vérité,

²² Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 500.

l'illusion d'un centre, d'un axe qui construit et donne du sens, mais il n'y a pas d'axe, il y a seulement corps et langage en mouvement.

Nous ne parlons pas seulement du Mexique et des espaces mexicains. L'espace se relie à d'autres lieux, proches ou distants, qui servent de scène au parcours des personnages. Face à ce grand point de départ qu'est Mexico on découvre d'autres espaces, dont le choix se justifie par le besoin de chaque œuvre d'être au monde. Xavier Garnier et Pierre Zoberman parlent du lien entre la littérature et le monde. Reprenant les idées de Maurice Blanchot, ils avancent que : « *L'influence de la littérature dans le monde se joue au niveau de l'espace, c'est-à-dire dans la façon dont les entités du monde coexistent. La littérature serait cette puissance de renégociation permanente des coexistences* »²³. Le langage guide et construit son propre espace et parcours et le lecteur doit suivre le mouvement du récit.

Les personnages se déplacent dans le discours et dans l'espace. Le tissu spatial se construit arbitrairement dans la littérature, mais sa relation avec le monde garde toujours une cohérence, sauf si la littérature ne le veut pas. Dans *Lodo*, Benito Torrentera ne quitte pas le pays, il fait un voyage à l'intérieur du Mexique, à la recherche de Tiripetío. Cet espace n'est important que pour Benito, justifiant ainsi la destination, la direction de la fuite et toute la dynamique du roman. L'espace référentiel se construit et évolue en fonction du choix de la destination. Après le premier voyage dans le désert, dans *Los detectives salvajes*, Belano et Lima parcourent le monde pour continuer à se chercher eux-mêmes et chercher la poésie. Dans *El testigo*, le retour au Mexique de Julio Valdivieso s'achève par une retraite dans le désert. L'espace représenté change et s'adapte toujours à cette négociation permanente des coexistences dans le monde et dans la littérature.

Il ne s'agit donc pas d'un espace fixe ou immobile, mais bien d'espaces différents qui servent de cadre, de parcours, et offrent aux récits toute la richesse référentielle du monde en chemin ou sur la route. Cette richesse se construit dans l'imaginaire et le symbolique que chaque espace mentionné ou visité possède et peut offrir comme référence à l'auteur pour l'œuvre (selon son expérience particulière ou ses connaissances de chaque espace) mais aussi au lecteur, à qui est offert un panorama unique et singulier, même s'il s'agit d'un espace présenté plusieurs fois de manière

²³ Xavier Garnier et Pierre Zoberman, *op. cit.*, p. 10.

différente dans la même œuvre. C'est une vision unique du monde et du temps, propre à chaque espace et à chaque situation créés dans la littérature.

Choisir un espace signifie écrire un point précis du monde, lié à une histoire et à un temps qui lui sont personnels. Écrire un espace renvoie à une façon d'être, de connaître, de se reconnaître dans le monde et de le mettre en relation avec des espaces connus ou inconnus. Dans l'écriture, la projection des espaces est intérieure : le monde de l'écrivain fait face au monde réel. Dans la lecture, c'est le monde représenté qui fait face au monde du lecteur. Le degré de développement de chaque espace dépend de l'objectif du récit. Dans notre corpus, nous découvrons un pays dont la ville centrale est l'extrême opposé du reste du Mexique. La grande ville face aux villages perdus ; la « totalité » culturelle, sociale et politique du pays face au vide. Pourtant, ce vide est aussi un espace intime d'isolement à partir duquel chaque personnage remplit et donne du sens à sa propre expérience, à sa vie et aux lieux qu'il occupe à travers le déplacement physique ou de la pensée.

Nous avons dit que le grand point de départ des romans du corpus, Mexico, projette les personnages vers des espaces vides et désertiques ou dans d'autres villes aussi grandes et cosmopolites que la capitale mexicaine²⁴. Chaque espace aura un potentiel de complémentarité lié à la situation du personnage. Chaque personnage a ses propres raisons d'agir d'une certaine manière et de se diriger vers des objectifs spécifiques. Tout espace décrit est susceptible d'être habité, sinon par des personnages, au moins par le langage qui le construit. Maurice Blanchot relève l'importance de la représentation de l'espace réel pour l'espace littéraire, et avec lui, nous nous posons la question de la manière dont un espace *réel* est présenté dans la littérature. Que retient l'auteur d'un espace pour le redessiner dans l'œuvre ? Qu'est-ce qu'il met dans cet espace qui est nommé et sert de référence au monde ? Comment peut-il rendre crédible cet espace vis-à-vis du lecteur et du monde ? Est-ce qu'il a vraiment pour but de le rendre crédible ?

Chaque espace est un filtre qui se construit en complémentarité dans le récit. Les espaces dans la littérature sont seulement des noms qui jalonnent dans le processus de formation de l'expérience des personnages, particulièrement si nous prenons en

²⁴ L'Europe est dans notre corpus un miroir inversé qui montre la civilisation face à la barbarie mexicaine. L'influence culturelle est évidente chez les artistes et intellectuels qui, dans ces romans, parcourent ces espaces et les mettent en valeur consciemment ou non.

considération leurs déplacements. Le voyage, l'espace comme projection d'un autre espace dans le récit, est l'image essentielle de la littérature et des romans du corpus.

I.3. Représentation d'un espace dans le temps

Le déplacement dans l'espace ou dans le discours implique une évolution temporelle, cela reflète les changements de l'expérience des personnages. Avec cette évolution, l'espace dans le récit devient multiple car il y a des variations liées au rythme particulier de l'œuvre. Le corps et le langage aussi sont modifiés, physiquement ou dans la pensée. Il s'agira donc d'aborder l'influence du temps sur les personnages dans leurs parcours et les multiples représentations d'un même espace, liées également à la position du narrateur au moment de raconter l'histoire. Pour cela, il est nécessaire de reprendre les idées de Mikhaïl Bakhtine sur le concept de *chronotope*, en particulier la relation espace-temps dans la représentation du monde dans la littérature. Selon Bakhtine : « *Le chronotope détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité* »²⁵. Il est conscient qu'une réflexion abstraite sur le temps et l'espace permettrait de les voir séparément ; pourtant la *contemplation vivante* d'une œuvre est une vision d'ensemble. Dans le mouvement de l'œuvre il faut saisir la voix dans ses rapports avec le temps et l'espace, ainsi nous pouvons atteindre la focalisation du récit.

Le déplacement dans l'espace ou le langage est important car il trace l'expérience racontée. Avec le temps, ce déplacement devient plus concret car il constitue l'axe de la mise en perspective de l'histoire. Le temps change le corps et le langage, c'est-à-dire le personnage ou l'instance narrative à l'intérieur du récit. L'espace, par le voyage, se transforme dans le récit et devient toujours différent par le déplacement des personnages et modifie en même temps leur expérience. Quand un personnage revient sur un espace déjà connu il a changé et avec lui l'espace, car le temps laisse une trace ineffaçable. Chaque expérience d'un personnage modifie ses rapports à l'espace et le fait changer dans ses représentations futures, de cette manière ni l'espace décrit ni le langage qui le construisent ne sont jamais les mêmes.

Un espace est susceptible de subir des changements unilatéraux qui n'ont rien à voir avec l'expérience du personnage, mais c'est à travers les images qu'un personnage garde d'une ville dans sa mémoire que les modifications de l'espace se manifestent le

²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 384.

plus. Dans les vingt-quatre ans d'absence de Julio Valdivieso, par exemple, Mexico se modernise et se radicalise sans qu'il intervienne dans ce processus ; à son retour, Mexico n'est plus la ville de ses souvenirs et il doit redécouvrir un espace qu'il connaissait auparavant. Chaque changement dans l'œuvre s'exprime à travers la représentation faite par un personnage, cela sans s'arrêter aux représentations ou images préconçues que le lecteur peut avoir de l'espace « réel » face à celui qu'il retrouve dans le texte.

Pour aborder ces évolutions temporelles dans les déplacements il importe de distinguer les changements d'espace et des personnages. Pour l'analyse nous opérons une division simple basée sur le mouvement du voyage : avant, pendant et après. Les trois romans du corpus peuvent être considérés, comme Bakhtine le signale, comme des romans de formation ou d'apprentissage : *bildungsroman*. Ces transformations concernent les personnages, mais aussi l'espace visité dans le temps. Selon Bakhtine, le roman (et c'est cela qui fait vivre le roman en tant que genre littéraire actuel et indispensable pour la représentation du monde) : « [...] y introduit une problématique, un inachèvement sémantique spécifique, un contact vivant avec leur époque en devenir »²⁶. Le roman est inachevé, comme est inachevé le présent du monde à partir duquel nous partons, grâce à la littérature, vers un espace et un temps infinis et multiples. Le trait distinctif du roman est la réinterprétation et la réévaluation permanentes car, pour Bakhtine, le roman se dit et à la fois se met en perspective ; seul le roman est capable de cerner la réalité unique et multiple et la rendre au lecteur dans une totalité différente.

Dans le temps d'un déplacement nous pouvons identifier le changement dans la représentation d'un même espace ou du personnage, l'exemple le plus clair du corpus est le retour de Julio Valdivieso au Mexique dans *El Testigo*. L'espace évolue dans la mémoire du personnage mais le pays a aussi son propre devenir, imprimant un mouvement double et complémentaire qui constitue l'image du monde qu'il offre au lecteur.

Dans *El Testigo* nous retrouvons ces trois moments du changement d'un espace dans le double mouvement du temps et du personnage ; le même espace est plein de nuances car la mémoire de Julio se modifie à chaque nouvelle expérience vécue. Au moment du retour au pays, bien qu'il y ait fait quelques rapides incursions : « [...] tres o

²⁶ Mikhail Bakhtine, *op. cit.*, p. 444.

cuatro congresos, una visita a su madre cuando ella se rompió la cadera, una tardía comparecencia a los funerales de su padre » (ELT, 43). Julio a besoin d'une adaptation progressive au Mexique après sa longue absence. Il se sert des odeurs et des impressions des premiers jours pour reconnaître la ville, comme lors de la rencontre avec son ami le *Viking* dans un restaurant : « *La fragancia del chicharrón de pavo, los manteles verdes y blancos, el rostro asombrosamente familiar de un mesero [...], le hicieron sentir que no había salido de México ni había dormido en los últimos veinticuatro años* » (ELT, 20).

La reconnaissance se poursuit grâce à cette première conversation avec le *Viking* qui l'aide à rentrer dans l'espace mexicain en lui parlant de sa jeunesse, le situant ainsi dans des espaces connus. Ensuite il lui propose un travail et une raison pour revenir à nouveau dans le pays. À la fin de cette conversation ils prennent un peu de cocaïne, Julio dit en avoir besoin pour s'adapter : « *Inhaló en el baño y el beneficio fue instantáneo. ¡Qué intoxicada delicia estar en México!* » (ELT, 33). Le moment du retour, ainsi que les premières images de la ville après vingt-quatre ans d'absence finissent dans cette altération de l'esprit qui permet à Julio Valdivieso d'atténuer la violence des retrouvailles avec son pays.

Dans ce premier moment du retour, il confronte les images et les impressions retrouvées lors de son arrivée avec celles qu'il avait gardées du pays durant son absence. En Europe, il choisit parmi ses souvenirs ceux qui vont représenter l'espace du Mexique. Il est intéressant de noter que les images qu'il garde sont liées à son amour raté, sa famille et sa jeunesse ; celles-ci se manifestent à plusieurs reprises dans ses rêves : « *En sueños, Nieves volvía a él [...]. Esta escenografía difícilmente sugería una infancia de los años sesenta; era como si se hubieran conocido en un tiempo anterior [...]. ¿Existiría aún ese país? ¿Habría existido alguna vez fuera de su imaginativa nostalgia?* » (ELT, 43). Cet imaginaire de rêveries donne à Julio Valdivieso une image de son pays liée à des lieux importants de sa vie, comme la place sur laquelle lui et Nieves se donnent rendez-vous pour partir en Europe.

Les espaces de Mexico sont différents quand ils renvoient à la jeunesse du personnage ; sa mémoire l'éloigne encore davantage vers une autre vision de la ville dans les années soixante-dix, dont la constante est Nieves : « [...] *se mudaron al DF al mismo tiempo [...] pero ella regresó a San Luis a terminar la secundaria y casi concluir la preparatoria, se convirtió en otra persona, apenas ahora comenzaban a conocerse* » (ELT, 50). Ces souvenirs hachent le récit en se juxtaposant au rythme de la

narration : « *Nieves y él llegaron casi al mismo tiempo a la capital, en un intento de sus familias por sacudirse el detenido aire de la provincia. Él tendría doce años, ella nueve* » (ELT, 191). Chaque souvenir permet de mieux fixer dans la mémoire l'image du passé en opposition avec celle du présent, qui deviendra aussi passé dans l'évolution du récit.

Une image du passé peut être complétée par les événements du présent qui aident le personnage à s'éloigner dans ses souvenirs : « *Había olvidado los aguaceros torrenciales del DF [...]. Llovía mucho cuando revisó las fotografías con nuevos ojos* » (ELT, 238). Se rappeler la pluie lui permet de porter un regard différent sur son passé et sur la recherche qu'il effectue sur sa famille et sur la vie des *cristeros*. Cependant le visage de Mexico qu'il découvre à son retour diffère de la réalité, car il sera confronté à une ville violente et corrompue, où le pouvoir est contrôlé par ceux qui possèdent l'information et l'argent, ainsi que par les trafiquants de drogue : « [...] *cualquier dinero tiene que ver con el narco. Así funciona este pinche país. La droga mueve tanta lana como el petróleo en un buen año* » (ELT, 163). Cela encouragera Julio à se précipiter dans son village natal, but du retour, dans le passé du pays et de sa famille.

Ses retrouvailles avec la vieille maison familiale de Los Cominos, quand son oncle Donasiano lui propose une boisson typique, procurent à Julio le même effet qu'au restaurant à Mexico. Une phrase lui ravive son passé : « *Julio sintió que el tiempo volvía sobre sí mismo con esa expresión de San Luis, "agua de Lourdes" por "agua con gas"* » (ELT, 77). Bien qu'il soit ramené à son vécu grâce aux sensations, l'image du passé à Los Cominos est différente de celle de l'arrivée à Mexico : « *Una sensación distinta de la que le produjo volver a la casa de su madre en la ciudad de México* » (ELT, 77). Le passé que Julio retrouve à Los Cominos est différent car il va vivre des événements qui marqueront son avenir : la rencontre des enfants de Nieves et celle d'Ignacia²⁷.

L'espace dans l'œuvre littéraire change selon qu'il est vu avant, pendant ou après un voyage. Il peut y avoir des modifications dans l'espace lui-même, dans le personnage ou dans les deux ; personnage et espace peuvent devenir ainsi deux étrangers qui ont partagé un temps commun. *El Testigo* reste le meilleur exemple de cette représentation de l'évolution de l'espace pour le personnage et pour le récit, mais dans les romans du

²⁷ Nous reviendrons au chapitre II sur l'idée du passé comme un exemple des entrecroisements entre le passé et le futur dans le présent qui provoquent un choc dans l'évolution du récit.

corpus nous retrouvons cette notion d'espace qui se modifie dans l'œuvre littéraire, ceci étant lié aux expériences des personnages, au cours de leurs déplacements.

Mexico est le lieu dont sont proposées le plus de représentations à différents moments des récits du corpus. Julio Valdivieso décrit la ville dans les années 2000, la ville de sa jeunesse dans les années soixante-dix, et la ville dans son enfance, au moment du départ de la province. La ville dans sa jeunesse et dans son enfance est celle qui est idéalisée dans ses souvenirs ; la ville actuelle que Julio retrouve au moment du retour n'est là que pour l'aider à reconstruire et mieux fixer la ville du passé et accélérer le retour jusqu'à la maison familiale de San Luis. C'est là qu'il pourra finalement dépasser le passé car il le revivra par la mémoire.

Cette idée de revanche vis-à-vis du passé est différente dans *Lodo*. Depuis la prison, Benito Torrentera évoque les quatre derniers mois de sa vie. Le récit démarre à la rencontre du personnage avec la ville de Mexico, sa maison dans le quartier Roma et le supermarché où il connaît Eduarda. Malgré les humiliations qu'elle lui fait endurer, Benito reste fidèle à cette jeune femme qui le rend heureux au prix de sa liberté. Le futur dans l'histoire ne représente pour Benito que l'envie de quitter la prison. Le retour à Mexico, la ville qu'il aime malgré ses défauts, dépend non de l'efficacité de la justice mais des réseaux politiques de son frère : « *Esteban Torrentera hará todo lo posible para que su hermano abandone cuanto antes la cárcel* » (LOD, 311).

Il y a, certes, un retour à Mexico dans la pensée de Benito qui se remémore les derniers mois de sa vie, sans la perspective du vrai retour. Le retour à Mexico demeure un espoir incertain dans le récit, le mouvement d'aller-retour est incomplet car Benito ne sort pas de la prison. L'image de l'« après » n'est qu'une promesse, il ne peut penser à Mexico que dans l'espoir du retour : « *A veces, dentro de la celda, me descubro pensando en mi antiguo departamento* » (LDS, 177). Nous n'accédons qu'à cette vision du *pendant* le voyage qui lui sert à quitter la prison dans ses pensées.

Tout comme Julio Valdivieso, Benito songe à Mexico et c'est précisément parce qu'il est loin qu'il décide de reconstruire la ville dans ses pensées. Tout au long du récit il reconnaît que rentrer à Mexico aurait été la meilleure décision : « *He tenido tiempo de reflexionar en los hechos pasados y creo que lo más prudente habría sido regresar a la Ciudad de México* » (LOD, 263). Désormais en prison, l'avenir est flou dans sa cellule : « *No tengo una idea clara acerca de lo que será mi futuro* » (LOD, 257). Le retour à Mexico, dans *Lodo*, existe dans les seules projections que Benito fait de la ville et des souvenirs de sa fuite avec Eduarda.

Dans le cas de Benito, Mexico évolue différemment. L'espace de la ville est construit depuis l'espace où le mouvement physique s'est arrêté : la prison. Il finit son voyage à Tiripetío, puis il se fait arrêter par la police. Il perd de vue Eduarda, alors il se remémore son voyage et écrit son parcours. Grâce à ce projet nous disposons d'une vision de l'espace de Mexico construite quelques mois après le départ de la ville. Le voyage physique étant terminé, il ne reste à Benito que l'évocation de l'espace et du passé qui lui sont chers, mais en même temps déplaisants.

Dans *Los detectives salvajes* l'image de Mexico se construit différemment. D'abord, le narrateur du journal, García Madero, ne revient pas à la grande ville à la fin du voyage dans le désert – du moins pas dans le récit. Après l'affrontement avec le proxénète, qui se solde par sa mort et celle de Cesárea, Belano et Lima se séparent de García Madero et Lupe et s'embarquent dans un voyage qui est repris dans la deuxième partie du roman²⁸.

De leur côté, García Madero et Lupe restent dans le désert. Une succession de villes frontalières clôture le roman : « *11 de febrero. Carbo, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega. 12 de febrero. Bamuri, Pitiquito, Caborca, San Juan, Las Maravillas, Las Calenturas* » (LDS, 608). Dans l'enquête construite à partir des voix qui ont croisé Belano ou Lima, nous ne trouvons plus trace de García Madero. Il y a même un personnage, Ernesto García Grajales, chercheur de l'Université de Pachuca, qui nie son existence à la fin de la deuxième partie.

Nous connaissons le destin de Belano et Lima à partir des témoignages des personnages qui suivent cette vingtaine d'années de voyage, mais il n'y a plus un mot sur García Madero ou Lupe. La police ne réussit à attraper aucun des personnages qui vont dans le désert, au contraire du destin, qui suit la piste de Belano et Lima tandis que García Madero et Lupe restent à la marge de l'histoire dans le désert. García Madero disparaît et son journal avec lui ; l'idée du retour à Mexico et la représentation de la ville au retour du voyage n'est plus possible. Les seules images de Mexico qu'il nous propose se situent avant et pendant le voyage.

Il est possible d'apprécier le changement de l'espace de Mexico dans les témoignages de la deuxième partie. La ville est montrée à travers une multiplicité de

²⁸ Sur ce point, Claude Fell considère que le voyage au désert, le témoignage d'Amadeo Salvatierra et la mort de Cesárea clôturent l'idée de voyage d'initiation des « *poetas viajeros* » et que désormais leur nomadisme leur permet de « [...] *passer à la praxis et à une démarche véritablement "fondatrice", à un double titre : elle sera révélatrice d'une mentalité collective marquée par les déboires du siècle et elle est génératrice de la diégèse même d'un livre qui se veut rassembleur dans la diversité des voix qui s'y expriment* », Claude Fell, *art. cit.*, p. 8.

regards qui ne sont pas forcément liés au voyage. La vision portée sur la ville n'est jamais complète car les voix qui racontent l'histoire ne peuvent pas se situer dans les trois moments du voyage. Il n'y a pas de modifications de l'espace à partir d'un même point de vue, pourtant nous apprécions bien l'évolution de la ville grâce à cette multiplicité qui s'exprime durant la vingtaine d'années qui couvre la deuxième partie du roman.

Lors du voyage dans le désert, les moments où les quatre jeunes se remémorent le DF, ne sont pas nombreux. Dans l'entrée du 10 janvier du journal, après avoir parcouru et visité quelques villages, ils décident de faire une pause. C'est en regardant la route qu'ils pensent au DF : « [...] *y entonces nos pusimos a hablar del DF [...], y Lupe dijo que ya no echaba de menos a nadie. Cuando lo dijo pensé que era extraño, pero que yo tampoco echaba de menos a nadie* » (LDS, 577-578). Seuls Lupe et García Madero ne regrettent personne à Mexico, la ville devient juste un nom. Quand ils parlent de Mexico, ils ne cherchent pas à reconstruire la ville : « *Lupe y yo sin abrir la boca y Belano y Lima hablando hasta por los codos [...], de chismes del DF o de libros* » (LDS, 578). L'espace du DF est divisé en deux : Belano et Lima, qui parlent des gens de Mexico, et Lupe et García Madero, qui réalisent qu'ils sont seuls. Pour eux, Mexico n'est qu'un nom qui, tout comme eux, s'éloigne pour disparaître.

Dans un appel téléphonique à Quim, il propose à García Madero de rentrer mais lui ne répond même pas à l'invitation : « *Coge el primer bus y vuelve al DF [...]. Estamos acercándonos a Cesárea Tinajero, mentí. ¿Quién es Cesárea Tinajero?, dijo Quim* » (LDS, 583). L'image de Mexico devient de plus en plus floue à mesure qu'ils s'éloignent dans le désert. L'invitation de Quim n'a pas de réponse et sa méconnaissance de Cesárea ne fait qu'augmenter la sensation d'un voyage vers le vide du désert.

Du groupe, seule Lupe semble aller mieux tandis que les autres commencent à sentir les dégâts du voyage : « *Sólo Lupe está bien, quiero decir: estar mejor de lo que estaba cuando salimos del DF* » (LDS, 586). Elle ne veut plus rentrer à Mexico et cela se confirme dans les appels successifs : « *Sólo Lupe y yo no telefonamos a nadie del DF, como si no tuviéramos ganas o no tuviéramos a nadie con quien hablar* » (LDS, 587). Il n'y a aucune image de la ville, il n'y a que des gens de plus en plus distants, seules l'envie d'éloignement de Lupe ainsi que la tristesse de García Madero sont réelles.

Il faut remarquer que plus Alberto devient menaçant, plus grandit chez Lupe l'envie de ne pas rentrer au DF : « *Cuando volvió [Lupe] al hotel dijo que no pensaba regresar al DF. ¿Y qué vas a hacer?, dijo Belano. Vivir en Sonora o pasar a los Estados Unidos* » (LDS, 599). Nous ne pouvons pas parler d'un espace de Mexico construit à distance par García Madero ou Lupe car ils renoncent à la ville. La rupture avec le passé nécessite ce renoncement au monde pour disparaître dans un endroit qui n'appartient à personne. Pour Lupe, Mexico était la prostitution, le proxénète ; pour García Madero, c'était le constat de la solitude ; il accomplit le seul conseil que Cesárea lui adresse au moment de la rencontre avec Alberto, quand Belano et Lima l'affrontent : « [...] *fue la primera y la última vez que me habló. No te muevas, dijo, y luego abrió la puerta de su lado y se bajó* » (LDS, 603). Lupe et García Madero restent bien dans le désert, ils ne se meuvent plus. Le voyage finit bien dans le désert pour eux, pour Belano et Lima le voyage ne fait que commencer : « *Sé que ellos pensaban seguir el viaje en autobús hacia el DF, sé que ellos esperaban reunirse allí con nosotros* » (LDS, 606).

Pendant le voyage, l'espace « Mexico » pour le groupe est associé à la fuite et à la poursuite. Il n'y a pas d'image de retour car, comme nous venons de le dire, il n'y pas de retour à Mexico pour celui qui écrit le journal. García Madero et Lupe reviennent plusieurs fois à Villaviciosa : « *En este pueblo he sido feliz [...], la gente nos acepta* » (LDS, 608). Cette acceptation n'est que l'indifférence, les gens ne se soucient pas d'eux. L'espace de la grande ville devient un souvenir qui n'a pas de place dans le journal, Mexico devient un mirage dans le désert.

II. Écrire le Mexique, écrire le monde

Le choix d'un espace comme point de départ de la représentation littéraire est lié, pour l'écrivain, au besoin de situer quelque part l'histoire à raconter. Comme nous l'avons dit plus haut, l'espace littéraire est différent du monde, son image est fautive et inversée. Maurice Blanchot affirme que l'espace où la littérature a lieu n'existe nulle part dans la réalité, car : « [...] *la littérature s'annonce comme le pouvoir qu'affranchit, la force qui écarte l'oppression du monde* »²⁹. L'espace littéraire n'existe que dans la littérature et dans l'éloignement individuel, *solitaire*, dirait Blanchot, de la lecture : « [...] *lecture unique, chaque fois la première et chaque fois la seule* »³⁰.

²⁹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 86.

³⁰ *Idem*, p. 269.

L'acte pour l'écrivain de choisir une ville, un village, un pays ; l'acte de créer un monde différent du monde, peut être anodin mais l'écrivain remplit de sens l'espace choisi pour mettre en place sa propre vision du monde. Il se peut qu'il ne parle dans son récit que d'une rue, d'une rivière, d'une maison, d'une chambre fictive ou réelle ; pourtant cet espace représenté a son complément, son miroir dans la réalité du monde. Cette réalité est toujours filtrée dans l'acte d'écriture, ainsi, choisir le Mexique ou l'Angleterre ; le désert de Sonora ou le Sahara ; la frontière avec les États-Unis ou la Russie, n'obéit qu'à l'intérêt particulier de l'écrivain et à l'histoire qu'il souhaite raconter.

L'espace choisi pour la mise en scène littéraire du corpus est Mexico, mais il n'y pas que cette ville, il n'y pas non plus que le Mexique. L'espace se multiplie, tout comme les noms qui servent à désigner la ville de Mexico. Elisabeth Pagnoux, dans son livre *Écrire le Mexique*, en signale quelques-uns : « *México-Tenochtitlán, Venecia Mexicana, Ciudad de los Palacios, Ciudad de México, Distrito Federal, Área Urbanizada de la Ciudad de México, Zona Metropolitana de la Ciudad de México...* »³¹. D'après Pagnoux, cela montre à quel point la ville, dans sa construction, est perçue comme une composition multiple et polyphonique. Dans cette multiplicité d'espaces, de noms et de voix, l'espace « Mexico » n'est que le point de départ et/ou la destination des personnages du corpus³². Évoqués dans le mouvement discursif ou géographique, tous les espaces du corpus fonctionnent par un mécanisme de ponts, dont la ville de Mexico est le point de repère.

Dans *Las huellas de la voz*, Juan García Ponce parle de la mise en place de l'espace dit « mexicain » dans la littérature³³. En accord avec les idées de Blanchot et l'idée de l'espace comme double et miroir inversé du monde et de la *réalité*, il souligne les interrogations de quelques intellectuels sur l'avenir de la littérature *mexicaine*. Cette préoccupation porte aussi sur les *représentations* du Mexique, ainsi que sur son devenir, d'un point de vue national et international. García Ponce prend d'abord l'exemple d'un autre écrivain mexicain de sa génération, Sergio Pitó³⁴, pour dire qu'il n'y a pas de lieu

³¹ Elisabeth Pagnoux, *Écrire le Mexique. Mexico dans la littérature mexicaine contemporaine*, Paris, Éditions Messene, 1998, p. 7.

³² L'exemple principal dont Elisabeth Pagnoux se sert est *La región más transparente* [1958], de Carlos Fuentes, où la ville de Mexico est conçue comme un autre personnage du roman.

³³ Voir : « ¿Qué pasa con la novela en México? », dans Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, *art. cit.*

³⁴ Dans un article de *La Jornada Semanal*, [<http://www.jornada.unam.mx/2003/11/02/sem-sada.html>], l'écrivain Daniel Sada reprend les paroles de Sergio Pitó (1933) qui reconnaît l'influence qu'ont eue sur son œuvre les traductions des écrivains étrangers ainsi que ses périples en Europe.

précis pour la littérature : la littérature, dit-il, ne peut habiter que dans l'espace même de la littérature. Alors il met en question la possibilité d'écrire la *réalité* telle quelle, idée qu'il conçoit comme quelque chose d'atroce et banal. Pour lui, saisir la réalité (instable et toujours changeante) et choisir une manière de la reconstruire dans l'espace littéraire ne dépend que de l'œil à travers lequel le monde est regardé.

Pour García Ponce rien n'est réel dans la littérature ; pourtant, tout est possible. Il partage avec l'écrivain argentin Jorge Luis Borges, l'idée de l'écriture comme labyrinthe³⁵ : « [...] *se escribe porque crearlo es la única manera a nuestro alcance de reproducir la forma sin forma de la vida* »³⁶. Nous ne pouvons pas parler d'espace déterminé mais de représentations, car la totalité du monde est insaisissable. À travers la littérature, l'écrivain réussit à peine à frôler la sensation de la réalité du monde et cette sensation passe par la création du monde *autre*. Pour García Ponce, il faut détruire ou réinterpréter cette réalité, mais ne jamais tenter de la transposer dans son intégralité dans la littérature ; elle doit surgir de ce chaos. L'acte même d'écrire, selon Blanchot, représente la rupture avec le monde : « [...] *retirer le langage du cours du monde, le dessaisir de ce qui fait de lui un pouvoir par lequel, si je parle, c'est le monde qui se parle* »³⁷. Ainsi, le langage doit se purifier dans la solitude de l'écriture pour revenir ensuite au monde.

Dans son article « *Escritores extranjeros en México* », García Ponce parle de la représentation du Mexique du point de vue des étrangers. Il rappelle deux textes fondateurs du regard extérieur porté sur le Mexique : La chronique de Bernal Díaz del Castillo³⁸ et les lettres d'Hernan Cortés au roi Charles V. Ces deux premiers étrangers qui ont parlé et écrit sur le Mexique n'étaient pas des écrivains ou des anthropologues, c'étaient des conquérants. La découverte du nouvel espace qu'ils ont appelé la Nouvelle Espagne, le Mexique, a captivé leur regard et nous pouvons retrouver dans leurs mots cette fascination du nouveau monde à la fois attirant et repoussant. Ils étaient fascinés par ce pays qui surgissait devant eux, ce pays qu'ils devaient soumettre aux ordres d'un roi qui devait le comprendre et le connaître à l'autre bout du monde.

Après cette première représentation du Mexique portée vers l'extérieur, García Ponce fait un saut dans le temps pour parler d'une autre vision étrangère du pays. Il

³⁵ Cf. Jorge Luis Borges, *Ficciones* (1944).

³⁶ Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 146.

³⁷ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 21.

³⁸ Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, [1632], Barcelona, Plaza & Janés, 1998.

prend l'exemple de deux écrivains anglais qui ont vécu au Mexique : D. H. Lawrence et Malcolm Lowry – notons au passage qu'une citation de Lowry, issue de son livre *Sous le volcan*³⁹, sert d'ouverture à *Los detectives salvajes* : « ¿Quiere usted la salvación de México? ¿Quiere que Cristo sea nuestro rey? – No » (LDS, 9). Sur Lawrence, il affirme que :

[...] no sólo describe tan meticulosamente y con el mismo fervor el paisaje, la luz, la distinguida diferencia del insondable país que encuentra al viajar a México que hallamos en tantos pasajes de Bernal Díaz del Castillo o de Cortés, sino que, al contrario que éstos, quiere restaurar el culto a los ídolos que los conquistadores abolieron⁴⁰.

Lawrence cherche à pénétrer le secret du pays et de son passé. Dans son contact avec le Mexique il découvre une force vitale qui le dépasse et le mène au délire. De la même manière, le délire possède Lowry. *Sous le volcan* est l'histoire de l'auto-immolation du personnage Geoffrey Firmin, mais aussi de l'union du passé et du présent mexicain dans la réalité du personnage. À travers son addiction à l'alcool, particulièrement au mezcal, Firmin revient au temps des rituels perdus avec une fascination qui finira par le faire sombrer dans le délire. Le Mexique représente pour ces écrivains du XX^e siècle, comme pour les premiers conquérants des Mexicains, un centre d'attraction et de rejet dont ils ne peuvent détourner le regard. En parlant de conquêtes, García Ponce considère que :

Si es posible que las únicas verdaderas conquistas sean conquistas literarias, conquistas de la imaginación sobre la realidad, la relación de México con los escritores que han utilizado su relación con él es una prueba de la absoluta relación, una relación que se hace tan intensa que borra todos los límites, entre la realidad y la imaginación⁴¹.

García Ponce souligne la victoire de la littérature et de l'imaginaire produite par l'espace mexicain et ressentie par tous ceux qui ont vécu dans le pays. La relation qui s'établit entre un écrivain et un espace du monde contribue à l'alimentation de l'imaginaire, qui parviendra par la suite à créer et peupler ce nouvel espace né dans la littérature. Cet espace naît aussi dans l'imaginaire du *conquérant littéraire* et de son expérience.

Les romans du corpus possèdent ce lien entre réalité et imagination auquel García Ponce fait référence. Pour le Chilien Roberto Bolaño, le Mexique de *Los detectives*

³⁹ Malcolm Lowry, *Sous le volcan*, [1947], Paris, Bernard Grasset, 1987.

⁴⁰ Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 234-235.

⁴¹ *Idem*, p. 237.

salvajes c'est celui de sa jeunesse, de la recherche de l'identité et de l'amour. Pour le Mexicain Juan Villoro, le Mexique d'*El testigo* est le Mexique contemporain confronté à celui des années soixante-dix. Le personnage principal revient au pays pour creuser dans son passé et retrouver sa jeunesse rejetée et niée par son exil volontaire ; il va aussi retrouver le passé du pays dans les années révolutionnaires. Le Mexique est enterré et déterré par Julio. Que retrouve-t-il ? Un pays plein de fantômes qui hantent sa mémoire et le rattrapent à son retour dans une actualité violente et corrompue (celle des années 2000) qui est désormais le lot de son pays. Néanmoins, il parviendra à tout quitter en allant vers le désert où il enterrera à nouveau l'espace mexicain qui l'a attiré et rejeté une fois de plus.

Pour le Mexicain Guillermo Fadanelli, le pays est vu et transmis de façon plus viscérale dans *Lodo*. Mexico, mais aussi le pays tout entier, ne sera pas seulement le pays des mafias littéraires ou de la violence et de la corruption politique. Pour lui, la ville et le pays en soi sont ceux qui corrompent et détruisent tout et tous ceux qui entrent dans leur espace. Il n'y a pas moyen d'échapper à la corruption du pays. Dans les paroles de l'auteur, Mexico est la ville du pillage ; pourtant même dans cette dense atmosphère, le personnage Benito Torrentera veut faire durer l'illusion d'un amour et découvrir le monde qui existe en dehors de la grande ville et que l'on peut découvrir en s'éloignant à peine de Mexico.

À l'enchaînement réalité-imagination établi par García Ponce pour la conception de cet espace littéraire appelé *Mexique*, nous proposons d'ajouter un autre maillon : *la mémoire*. Les personnages des romans de Bolaño et Villoro revisitent leur passé, ils se créent dans cet espace et racontent, d'abord à eux-mêmes, leur propre histoire. Dans le roman de Fadanelli, même si Benito reste dans le présent du Mexique corrompu, il revisite et parcourt une fois de plus les derniers mois de sa vie. Dès le début il connaît la fin de l'histoire et n'y peut rien changer, il lui faut se rappeler le prix qu'il a accepté de payer pour avoir droit à l'illusion de l'amour d'Eduarda en échange d'une période incertaine en prison.

Le Mexique de Lowry est vu à travers l'alcool, le personnage n'arrive pas à échapper à la malédiction du mezcal. Cette représentation du Mexique semblerait moins précise que celles du corpus, car le personnage est en permanence sous l'emprise du délire alcoolique. Pourtant tous ces romans présentent un espace qui n'est plus le Mexique *réel*. Il s'agit d'un espace qui naît du lien entre réalité et imagination, nourri de la mémoire et de l'expérience, bonne ou mauvaise, courte ou longue, intense ou lasse,

des écrivains qui ont vécu et revivent cet espace. Sur ce propos, García Ponce affirme que : « *México en la literatura de los escritores extranjeros hace posible una imagen pero esa imagen encierra también a los escritores que la crearon* »⁴². Nous estimons que cette image du Mexique n'est pas valable seulement pour les écrivains étrangers, mais aussi pour les écrivains mexicains qui vivent et ressentent ce sentiment d'attraction et de répulsion dont il est question.

García Ponce signale aussi que les romans écrits au Mexique ne se passent pas au Mexique ou dans sa réalité culturelle. Il affirme que les romans ne se passent nulle part, dans aucun espace physique concrètement déterminé. Le roman pour lui, comme pour Maurice Blanchot, ne se déroule que dans le roman :

Las novelas se desarrollan, se mueven y se hacen existir, dentro del terreno del lenguaje que las crea; se hacen existir como lenguaje y precisamente la existencia de ese lenguaje, que puede hacer efectiva la realidad de la novela, descansa en la indispensable asunción de su independencia con respecto a la realidad social⁴³.

Selon García Ponce, le véritable écrivain s'est rendu compte que pour narrer quelque chose et rendre possible le fait narratif que le langage est capable de produire, il lui faut accéder à l'indépendance vis-à-vis des exigences de la société que le monde a créées. L'espace du roman est celui de la liberté absolue dans lequel aucune règle sociale, aucun mandat moral, aucun principe religieux ou de tout autre ordre ne peut arrêter la narration. Cependant, nous n'ignorons pas que cette liberté dépend de l'écrivain, qui décide ou non de se rapprocher du monde dans son contexte culturel et historique. Ainsi, tout espace du monde est susceptible d'avoir sa place dans l'espace de la littérature créé par l'artiste.

Dans son élan, le langage littéraire va bien au-delà de la simple représentation. Dans son article sur *L'espace littéraire*, Paul Allen Miller considère que cet espace est un passage au « dehors ». Le langage littéraire se développe à partir du langage même et constitue un réseau différent du monde, qui garde cependant des codes valables pour son existence. Dans ces conditions, dit Allen Miller, plus que la peinture d'une réalité existante, la littérature est : « [...] *la construction d'un réseau de surfaces, d'extériorités paradoxales concrétisant le vide qui, en soi, constitue la possibilité même d'énoncer* »⁴⁴. Le mot littéraire nous mène à ce « dehors » où même le sujet qui parle

⁴² *Idem*, p. 237.

⁴³ *Idem*, p. 252.

⁴⁴ Paul Allen Miller, dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, op. cit., p. 33.

disparaît dans le langage. Le « moi » qui parle n'existe qu'à l'intérieur du monde constitué de signes.

Pour García Ponce, le roman : « [...] *para poder existir, han tenido que situarse en ese ningún lado y desde él hacer que su lenguaje se haga posible para que el lenguaje, la realidad en la que la novela vive, sea capaz de entrar a la sociedad dentro de la que puede actuar como novela* »⁴⁵. Le langage, en se préservant comme langage, est capable de garder sa liberté, sa possibilité de dire. Ce n'est qu'en sortant du monde que nous pouvons le faire vivre. Pour rendre l'expression artistique vraie, il faut l'appuyer sur le mensonge des apparences. De ce point de vue, la poésie est l'espace idéal pour mettre en scène l'espace autre, double et miroir du monde⁴⁶.

La poésie n'a pas besoin du monde pour le rendre *réel*, elle est l'absence du monde et du temps et, à travers le langage, donne un vrai sens au monde. Dans *El testigo*, une des motivations de Julio pour rentrer au Mexique est la promesse de retrouver un texte inédit du poète Ramón López Velarde. Le chercheur est séduit par cette idée avant même de penser à trouver des réponses à son passé. De plus, sa relation amoureuse, sa vie et la vie de sa famille sont liées au poète ; la recherche de soi passera aussi par la recherche et la relecture de l'œuvre de Velarde, qui l'entraînera jusqu'au Mexique des années vingt. Tandis que Velarde fait revisiter à Julio le Mexique révolutionnaire, le poète Mario Santiago lui procurera une image du Mexique contemporain et l'aidera à se rappeler sa jeunesse dans le Mexique des années soixante-dix, quand Julio voulait être écrivain⁴⁷.

Dans *Los detectives salvajes* la poésie est une forme de vivre et d'habiter le monde. Les personnages plongent dans le langage poétique tout au long du récit et vivent exaltés dans le monde poétique et littéraire qu'ils découvrent et qui va par la suite construire une éthique et une esthétique en adéquation avec ses principes et règles de vie. Ils décideront de chercher Cesárea Tinajero, mère fondatrice du mouvement réal-viscéraliste⁴⁸ des années vingt au Mexique et qui leur sert d'inspiration pour leur propre

⁴⁵ Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 252.

⁴⁶ D'ailleurs, une partie des idées de Blanchot dans son *Espace littéraire* provient de poètes tels que Rilke, Mallarmé ou Rimbaud, jusqu'à Frankz Kafka, dont la réalité historique est absente des récits et pourtant nous y trouvons l'une des visions les plus dramatiques et lucides de la société du XX^e siècle.

⁴⁷ Il y a plusieurs correspondances avec *Los detectives salvajes* : la recherche de López Velarde et celle de Cesárea Tinajero. Le voyage dans le désert comme voyage initiatique, le lien entre les années vingt et les années soixante-dix et celui entre Ramón Centollo (Ulises Lima chez Bolaño) et le poète Mario Santiago, lien que Villoro a confirmé lors d'une conversation dans laquelle il reconnaît qu'il a voulu lui faire un hommage.

⁴⁸ Nous avons opté pour utiliser dans notre analyse le nom du groupe de poètes « real visceralistas » tel qu'il a été traduit par Robert Amutio dans sa version française de *Los detectives salvajes*, *Les détectives*

mouvement. Après ce premier voyage, Belano et Lima vont continuer leur tour du monde pendant vingt ans, toujours à la recherche de la poésie et de la vie⁴⁹.

Dans *Lodo*, Benito Torrentera n'est pas un poète mais un professeur de philosophie. Alors, ce n'est pas la poésie mais le discours philosophique qui sert de filtre pour lire et construire le monde. Benito se sert du langage pour écrire non pas des poèmes mais des essais académiques dans le seul but de gagner de l'argent. Le voyage qu'il entreprend avec Eduarda pour fuir la justice aura aussi pour objectif de retrouver la source de la philosophie en Amérique latine. Eduarda et la philosophie deviendront ses sources d'inspiration pour retrouver la foi dans un monde qui ne lui inspire que méfiance.

Comme pour la poésie, le roman se sert du langage pour construire son modèle du monde. Il prend la temporalité de l'individu et du monde, sa mémoire, ses souvenirs et les engage au service de son propre mouvement créateur, qui vit dans cet espace et parle à partir de ce corps fait de langage. Ce n'est qu'après s'être constitué comme un monde autre, que le roman peut revenir au monde pour se rendre signifiant dans l'individualité de la lecture. Pour García Ponce, la vie, comme le roman, est changeante et ne peut pas être fixée : « *El individuo ha perdido su identidad y sólo el lenguaje es capaz de hacer visible el movimiento de la vida, mostrándolo como un sin sentido que adquiere sentido al convertirse en lenguaje* »⁵⁰. L'espace et le temps, le corps et le langage dans le roman doivent évoluer, être toujours en devenir, sinon il ne leur reste qu'à mourir extatiques. Il faut rendre au corps le pouvoir du mouvement, c'est ainsi que le corps peut retrouver son identité.

Peu importe le choix de l'espace qui sert de point de départ pour la création du monde littéraire, le roman n'a lieu que dans le langage. Son importance sociale résulte des caractéristiques d'un monde co-construit par celui qui parle et celui qui lit. C'est ainsi que García Ponce s'est exprimé dans ses réflexions autour du problème de la représentation du Mexique dans le roman. Les enjeux éthiques et esthétiques de la littérature résident dans le contact intime et personnel avec l'œuvre, d'abord dans l'écriture et ensuite dans la lecture. Pour ce qui est du Mexique comme pour n'importe

sauvages : « réal-viscéralistes ». Nous garderons le mot en espagnol pour les exemples cités de la version originale.

⁴⁹ Pour avoir une description précise de toutes les occurrences des espaces présents dans *Los detectives salvajes*, voir aussi le travail d'Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada, « *Hacia Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura », dans Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012, p. 176-293. Voir principalement la partie concernant l'espace, p. 191-197.

⁵⁰ Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 258.

quel autre espace du monde, le romancier doit accepter que son œuvre « [...] *no ocurre en ningún lado, no está escrita dentro de la verdad de la cultura para afirmar esta verdad atacándola o celebrándola, sino que basa su posibilidad de existencia en la voluntad de abandonar el ámbito de la supuesta vida social* »⁵¹. Ce n'est que dans cette situation que le roman se trouve en liberté :

La novela ha vuelto al terreno de lo inevitablemente libre, inevitablemente solitario, de la invención de posibilidades, a través de las cuales deben darse nuevas e imaginadas, tal vez no reales todavía, imágenes del hombre que pueden, por supuesto, convertirse en modelos para el hombre⁵².

Il ne nie pas le caractère social de l'œuvre littéraire, mais avant cela, l'acte même d'écrire révèle ce travail d'introspection de l'homme dans sa solitude. Écrire le Mexique revient tout simplement à écrire la littérature elle-même, créer le langage qui servira à sa constitution. L'espace dit Mexique n'est qu'un prétexte pour l'acte littéraire ; une référence qui sert de point de départ mais qui ne se constitue que comme double et miroir du Mexique *réel*. Il peut s'agir d'un étranger qui revisite son expérience dans ce pays ou d'un Mexicain qui extériorise dans le langage son propre monde, qui n'est qu'un Mexique entre tous les Mexiques dans la littérature. Il ne faut pas connaître le pays pour y être à travers le langage. Cet espace peut être aussi Barcelone, Morelia ou Paris, villes que nous retrouvons aussi dans le corpus, villes qui ont aussi leurs doubles littéraires qui parlent avec une voix différente à chaque fois que l'œuvre vit.

Dans son article « Représentations du littéraire : divisions, révisions et répartitions », Pierre Zoberman dit que la littérature a été spatialisée depuis toujours. Il définit et comprend un espace « [...] *par la manière dont il s'organise, se distingue d'autres espaces, se divise, se structure, mais aussi se perçoit. Un espace est aussi défini par ce qu'on y inclut et ce qu'on rejette à la marge ou à l'extérieur* »⁵³. Un espace est défini et délimité en fonction de ce qui se trouve au dedans et ce qui reste en dehors. Zoberman dit qu'il y a différentes limites dans la construction de l'espace littéraire et parle d'une limite temporelle. À quel moment historique une ville ou un espace quelconque peut être écrit ? À quel moment de la vie du personnage qui parle ou qui se déplace dans le roman se construit cet espace ? Zoberman évoque aussi la limite

⁵¹ *Idem*, p. 259.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Pierre Zoberman, dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, *op. cit.*, p. 18.

socioculturelle qui construit et caractérise cet espace, à savoir, le regard et le rapport de l'écrivain avec le monde⁵⁴.

Il estime que nous ne pouvons tout simplement pas définir un espace à partir de sa relation avec le temps. Si l'espace s'articule en représentations et divisions, comment établir ou constituer ces représentations ou divisions ? Nous ne pouvons pas imposer de limites à la littérature, c'est pourquoi il faut chercher d'autres outils pour constituer cet espace. Pierre Zoberman considère que la décontextualisation de l'œuvre littéraire se fait à tous les niveaux et à toutes les époques, chaque époque se reconnaissant à travers un ensemble d'œuvres d'art et dans une culture : « *L'extraction qui arrache l'œuvre à son contexte est un mécanisme remarquable de révision et de remise en relation* »⁵⁵.

Ceci justifie pour lui le refus de penser l'œuvre littéraire comme un caractère national ; ainsi, il ne peut pas y avoir une littérature mexicaine, française ou chilienne, il y a une littérature et il y a des œuvres qui parlent davantage sur des sujets qui revêtent un caractère d'importance pour un groupe social, politique, humain. Pourtant, le choix d'un espace pour raconter une histoire est lié à ce que l'auteur veut raconter et à l'image qu'il veut donner du monde. Choisir un espace physique *réel* (dans notre corpus, le Mexique) c'est trouver un point de repère et une projection vers d'autres espaces qui constitueront le parcours ou la destination du mouvement des personnages, du récit lui-même.

Pour essayer de mieux comprendre la difficulté quant à la définition et à l'univers de possibilités que représente la construction de l'espace littéraire, nous pensons au personnage de l'écrivain Jorge Luis Borges, Funes⁵⁶, qui veut dans ses souvenirs saisir et retrouver le monde dans sa totalité. Nous retenons de cette histoire la difficulté de saisir l'image totale de la feuille d'un arbre (un objet minuscule dans l'espace) dans toutes ses possibilités, sous tous ses angles et perspectives, dans toute son évolution temporelle... Ce travail s'avère monstrueux, labyrinthique et infini. Seuls ceux qui, comme Funes, possèdent la capacité borgésienne de plonger dans l'univers des possibles pourraient essayer d'accomplir une telle tâche qui risquerait de leur prendre l'éternité. Cet exemple montre à quel point l'espace qui sert à la création de l'espace littéraire change sans cesse et qu'il est impossible de le saisir dans sa totalité. L'écrivain

⁵⁴ Pourtant, il est clair pour lui que le lecteur joue aussi son rôle dans la construction de l'espace : « *Si l'ancrage culturel et historique du sujet qui lit ne peut être mis complètement entre parenthèses, il est probablement vain de postuler une lecture pure, qui saisirait l'espace littéraire en soi* », *Idem*, p. 92.

⁵⁵ *Idem*, p. 87.

⁵⁶ Jorge Luis Borges, « Funes el memorioso », dans *Ficciones*, *op. cit.*

alors filtre un peu de cette immense réalité et renvoie une image nouvelle qui donne l'impression du monde, mais qui n'est que le monde personnel de l'œuvre dans toutes ses possibilités.

Choisir un espace ouvre déjà à une situation singulière ; un espace établit aussi une perspective qui nous permet de construire l'histoire sous un angle spécifique. À cela nous ajoutons le choix de la voix discursive. Notre corpus présente des voix différentes, à des moments de vie différents, qui comprennent et vivent singulièrement l'espace dénommé Mexique. D'abord le jeune poète, Juan García Madero, qui fait partie d'un mouvement poétique dans le Mexique des années soixante-dix ; ensuite nous découvrons quantité de témoignages éparpillés dans des espaces et des temps différents qui cherchent à reconstituer le passage des deux chefs du groupe. Il ne s'agit plus du Mexique mais du monde qui s'ouvre à la possibilité du passage, à la possibilité d'être créé par le personnage qui est là, qui laisse à peine une trace. Arturo Belano et Ulises Lima se font présents à travers la voix des autres, ceux qui ont vécu un moment avec eux, ceux qui les ont à peine croisés quelque part mais gardent un souvenir du contact qui donne lieu au roman.

L'espace évolue différemment dans ces romans. Chez Bolaño, il y a vingt ans d'écart entre le moment de la jeunesse des poètes, quand García Madero rédige son journal, et le dernier des témoignages de la deuxième partie. Seul Lima revient à Mexico, mais il n'est plus le même, la ville non plus. Ulises Lima devient étranger dans une ville qui était la sienne et finira par plonger dans cette ville qui n'appartient à personne. Il disparaît, symboliquement, lors de sa réunion avec le poète Octavio Paz dans le *Parque Hundido*⁵⁷.

Dans *El testigo*, Julio Valdivieso disparaît vingt-quatre ans pour revenir au Mexique du début du XXI^e siècle. À son retour, il découvre un nouvel espace, corrompu et violent. Pourtant, d'une certaine façon l'espace ne change pas pour lui car il doit d'abord fermer les blessures qu'il a laissées ouvertes avant de partir. Le temps qu'il passe en Europe n'est qu'une évasion qui remet en question la correspondance des représentations spatiales car il songe au Mexique en Europe et l'Europe ne sera évoquée que depuis le Mexique. Il fait face au passé qui le retient dans le passé pour pouvoir retrouver son futur.

⁵⁷ Nous reviendrons au chapitre II sur cette rencontre qui marque la disparition d'Ulises Lima.

Dans *Lodo* Benito Torrentera est en contact avec les gens du Mexique contemporain. Il arrive à peine à tolérer ces gens, qu'il méprise comme sa propre ville, cependant il n'a pas l'énergie pour changer de vie. Cette énergie lui viendra précisément du désir qu'éveille en lui Eduarda. Quand elle le rend complice d'un vol qu'elle a commis, il décide de quitter Mexico pour aller se cacher à l'intérieur du pays. Cependant, la violence et la corruption de la ville sont sur tout le pays : « [...] *antes de entrar a Morelia un desagradable comité de bienvenida aguardaba nuestra llegada* » (LOD, 301). La ville et le pays se nourrissent de la vitalité de ses habitants, peu importe où ils aillent, la méchanceté que le pays dégage se manifeste à travers l'image même de la police : « [...] *observé la figura de dos hombres desenfundar sus pistolas [...]. Uno de ellos, sin ofrecerme ninguna explicación, me pateó en las pantorrillas* » (LOD, 302).

Malgré les différences, nous considérons que tous les espaces inscrits dans la scène littéraire sont ou peuvent être connectés et liés à d'autres espaces. Cette corrélation entre l'espace littéraire et l'espace référentiel permet à n'importe quel espace de servir de point de départ pour les différents parcours des personnages, qui se meuvent dans le monde créé dans l'espace littéraire.

II.1. Le Mexique : espaces centraux, espaces périphériques

La dichotomie du Centre et de la Périphérie à l'intérieur du Mexique établit une division importante dans notre plan de représentation pour l'analyse. Cependant, cette dichotomie s'efface dans la totalité de l'espace littéraire au moment où les déplacements commencent. Cette division marque un rapport de comparaison entre les points spatiaux importants dans le corpus, qui ont en commun la grande masse urbaine du pays. La ville de Mexico sert de cadre au début des romans et se confronte aux autres espaces du pays situés à l'extrême opposé de ce qu'elle représente⁵⁸.

Dans *El testigo* et *Los detectives salvajes*, la ville surpeuplée est le contraire des villages désertiques de Los Cominos et Villaviciosa ; dans *Lodo*, Mexico est mise en rapport avec le petit village de Tiripetío. Dans l'analyse, ces espaces seraient périphériques par rapport à la centralité de Mexico, qui dans cette perspective s'offre comme l'espace concentrant le plus de personnages dans un premier temps. Ces espaces périphériques représentent une première idée de frontière : le point qui va mettre en

⁵⁸ Sur l'idée de centralité et périphérie dans la littérature latino-américaine contemporaine, cf. Fernando Aínsa, « Paroles nomades : Les nouveaux centres de la périphérie. Panorama actuel de la fiction latino-américaine », dans Françoise Moulin Civil, Florence Olivier et Teresa Orecchia Havas (eds.), *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un parnasse éclaté*, Lonrai, Aden, 2012, p. 31-63.

question leurs vies dans un mouvement de recherche de la poésie ou de la philosophie et en même temps de fuite à un sorte de justice qui serait une allégorie du destin.

La maison familiale à Los Cominos, au milieu du désert à San Luis, est pour Julio Valdivieso l'espace au-delà de Mexico où il trouvera des réponses à son passé ; pourtant au début du roman il y va juste pour retrouver les traces du poète López Velarde : « *Iría a Los Cominos en busca de datos reveladores. Nada más* » (ELT, 57). Villaviciosa, dans le désert de Sonora, sera la destination finale du voyage raconté pour García Madero. Situé au nord du pays, Villaviciosa est pour Belano et Lima l'espace clé pour retrouver les traces de la poète Cesárea Tinajero. Le village de Tiripetío, Michoacán, est l'espace choisi par Benito pour échapper à la justice avec Eduarda. L'importance de Tiripetío réside dans le fait que c'est l'endroit où a eu lieu le premier cours de philosophie en Amérique. Dans le Mexique contemporain de l'histoire, il s'agit d'un point sans importance où la police ne les cherchera jamais : « [...] *jamás se detendría ningún policía respetable* » (LOD, 105).

Ces trois points périphériques incarnent, dans les récits, le but et climax du voyage, l'endroit où il faut affronter le destin. De cette manière, l'idée d'espace périphérique ne possède qu'une utilité géographique dans l'espace littéraire. Si Mexico est le point de référence dans l'espace mexicain, les trois villages ont une importance fondamentale pour le développement ou la clôture des histoires. Dans l'idée de voyage initiatique, que nous aborderons plus loin, la destination devient aussi importante que le point de départ. Ces villages représentent une frontière réelle dans l'imaginaire du pays, soit par l'image du désert comme espace vide ou celle du village perdu dans l'immensité géographique ; ils servent aussi de frontière symbolique dans le double mouvement du voyage : fuite et recherche, l'abandon du monde vers un ailleurs incertain.

Malgré sa présence dans le corpus, Mexico ne peut pas être le seul centre du récit car le centre accompagne l'histoire et le mouvement des personnages. Mexico est la référence immédiate et puissante de la mise en place de l'espace dit *Mexique* dans l'univers littéraire des trois romans. Plus qu'un centre littéraire, Mexico devient le grand monstre qui consomme l'expérience ou la rend merveilleuse car elle passe tellement vite qu'il faut la faire revivre à chaque fois dans la mémoire, comme Julio ; dans un journal, comme García Madero ; ou à travers la rédaction d'une chronique comme Benito.

Dans un premier moment, l'analyse portera sur l'importance de Mexico en tant que ville multiple et polyphonique. Mexico a plusieurs visages, tous liés au point de vue

du narrateur, au moment où il raconte et parcourt la ville et aux souvenirs qu'il peut y garder. La ville est construite d'après un seul point de vue à un moment précis (Benito Torrentera écrit et raconte son expérience depuis sa cellule) ou de plusieurs points de vue (chez Bolaño, nous avons le regard du journal de García Madero, ensuite il y a la multiplicité de témoins qui récupèrent Mexico comme cadre entre 1976 et 1996) ; nous avons aussi un regard porté sur la ville qui évolue avec le temps et l'expérience d'un même personnage : Julio construit sa ville à partir des souvenirs d'enfance et de jeunesse, de l'image qu'il se fait du pays en Europe et de celle qu'il retrouve après vingt-quatre ans d'absence.

Ensuite, l'analyse portera sur les espaces périphériques et leur rôle dans le récit. Les villages perdus ou fantômes de la province mexicaine seront vus comme espaces qui cachent des secrets et des révélations pour le développement de l'histoire ; des espaces en apparence tranquilles mais entourés de toute la violence et pourriture de la grande ville. Finalement nous ferons une approche du désert et du symbolisme de l'espace vide comme lieu d'anéantissement et de renaissance.

II.1.1. Mexico : espace central

L'espace de la grande ville sert de cadre de présentation aux personnages du corpus. Mexico est le lieu des possibilités infinies, mais aussi le monstre impitoyable où les personnages sont condamnés plutôt que sauvés. Ici le lecteur connaît la situation des personnages, leurs rêves et leurs angoisses. Dans *Écrire le Mexique*, Élisabeth Pagnoux fait un portrait de Mexico à travers la littérature. Elle considère que *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes⁵⁹, contribue à construire le chemin pour ouvrir la voie de ce qui sera le roman urbain mexicain pour les quarante ans qui suivront : « [...] le monstre en dehors duquel le pays ne se reconnaît pas, Mexico devient, dans son omniprésence, le centre de la vie nationale et littéraire »⁶⁰. Au-delà de Mexico, dit Pagnoux, le pays n'a presque aucune représentation littéraire. En tant que ville multiple et polyphonique, Mexico offre un cadre indispensable pour montrer un portrait du pays ; pourtant une décentralisation progressive du monopole de cette ville marque l'actualité

⁵⁹ Élisabeth Pagnoux estime que ce roman, qui est au centre de son analyse, modifie les rapports entre le personnage et la ville, qui devient un nouveau personnage dans le texte.

⁶⁰ Élisabeth Pagnoux, *op. cit.*, p. 9.

littéraire avec l'apparition d'autres espaces mexicains qui prennent le rôle central des histoires⁶¹.

La plus grande force de représentation de Mexico, affirme Pagnoux, se trouve dans le langage. À travers le langage, la ville se multiplie et détermine un univers qui révèle une identité complexe, un monstre que les personnages affrontent dans leur quotidienneté. Pour Pagnoux « *L'espace n'est pas antérieur au personnage ; la ville n'est pas traitée comme décor, ce sont les rapports entre le protagoniste et Mexico qui construisent l'espace* »⁶². Ce sont les contacts des personnages avec la ville et leurs expériences qui vont créer le portrait de la ville. Mexico est un espace qui impose ses propres règles, parler de cette ville, dit Pagnoux, c'est vivre le présent et partager la quotidienneté sociale et la violence.

Liée à des faits d'actualité, comme la corruption, la violence ou le narcotrafic, Mexico possède un fort pouvoir de rejet pour les personnages qui l'habitent. En même temps, cet espace dégage une forte attraction qui les oblige à y revenir. Julio Valdivieso quitte le pays dans les années soixante-dix et revient à Mexico dans les années deux mille pour le quitter à nouveau. Lorsqu'il écrit depuis la prison, la ville que Benito a tant critiquée devient un espace qu'il regrette. Après le voyage dans le désert, Belano et Lima reviennent à Mexico pour préparer leur voyage en Europe. Seuls García Madero et Lupe décident de rester loin du monde, Mexico n'a plus rien à leur offrir.

Même si les personnages du corpus quittent la grande ville, ils sont toujours liés à elle et y reviennent (physiquement ou dans la mémoire) à différents moments du récit pour retrouver leur présent ou leur passé. Mexico est un axe qui marque le destin des personnages. Dans l'analyse, seront importantes les premières images de Mexico, ces visions détermineront d'une certaine manière le lien qui se construira avec la ville. Mexico est une ville multiple, mais cette multiplicité lui vient du fait que les voix narratives se situent à différents moments du récit (Valdivieso), avec le recul et le besoin de liberté (Torrentera), ou d'après plusieurs points de vue, d'abord une vision individuelle (García Madero) puis celle des témoins du passage de Belano et Lima.

⁶¹ Dans notre corpus, les espaces en-dehors de la ville sont aussi importants que Mexico. Nous signalons aussi les exemples d'écrivains tels qu'Elmer Mendoza, *El amante de Janis Joplin* (2010) ; Antonio Ortuño, *El buscador de cabezas* (2006) ou Cristina Rivera Garza, *La cresta de Ilión* (2002). Ces écrivains, dans leurs récits, s'éloignent de Mexico pour aller explorer le pays.

⁶² Elisabeth Pagnoux, *op. cit.*, p. 61.

II.1.1.1. Premières images de Mexico : contact avec la ville

La représentation de Mexico est très particulière dans chacun des romans, chaque personnage tisse des liens différents avec la ville. Pour Benito Torrentera Mexico est la ville de la misère : « *Todos en esta ciudad estamos haciendo cuentas la mayor parte del tiempo* » (LOD, 30). García Madero commence son éducation poétique et sexuelle dans la ville : « *Las reuniones se celebran en el café Quito, en Bucareli, un poco más arriba del Encrucijada, y en la casa de María Font, en la colonia Condesa* » (LDS, 23). Pour Julio, Mexico représente la dégradation de sa famille : « [...] *se mudaron al DF al mismo tiempo, cuando sus respectivas familias se quedaron sin horizonte en la provincia* » (ELT, 50). Mais aussi l'échec de son amour dans : « [...] *la plaza donde lo citó Nieves* » (ELT, 269). Il s'agit néanmoins de la même ville, ce qui change alors c'est la perspective des personnages ainsi que leur expérience.

Les premières images de la ville dans *Lodo* proviennent de la maison de Benito, son quartier, jusqu'au supermarché où Eduarda travaille. Il s'affirme d'abord comme habitant de la ville depuis sa naissance : « [...] *en noviembre de 1953 en un juzgado de la Ciudad de México, el nombre de Benito Torrentera fue estampado en mi acta de nacimiento* » (LOD, 17). Il offre ensuite sa description physique, comme s'il avait besoin de se reconnaître dans l'espace, se cerner dans ses propres pensées pour après naître au monde. Il évoque sa vie et son métier, la philosophie, ce qui justifie son mépris du monde : « *Mientras más lees te percatas con mayor claridad de la estupidez de los otros: te tornas agresivo, extraño y desembocas tú mismo en la imbecilidad* » (LOD 16).

Après s'être défini, Benito décrit l'espace dans une image progressive de la ville qui part de son foyer : « [...] *un departamento con dos recámaras, una estancia y una terraza diminuta* » (LOD, 21). Même s'il s'agit de son espace personnel il le dévalorise : « *La decoración de mi apartamento es corriente [...]. Nada digno de ufanarse* » (LOD, 21). Nous avons à peine un échantillon de l'espace de la ville : « *Mi departamento está en la calle de Veracruz en la colonia Roma. Veracruz es una calle de camellón ancho que tiene como extremos el Parque España y la estación del metro Chapultepec* » (LOD, 29).

L'image du quartier devient plus précise à mesure qu'il s'approche d'Eduarda. Le réfrigérateur de Benito est vide et il a faim. Voici le point de départ de tout le mouvement du récit : « *En vista de que a dos cuadras de mi casa se encuentra un Seven Eleven, decidí comprar una sopa instantánea y una lata de sardinas* » (LOD, 29). Il

doit sortir et parler aux gens, mais il parle d'eux aussi, de la ville, de la pauvreté et de sa pauvreté : « *Cada vez que compramos un chicle desencadenamos un kilómetro de sumas y restas que a su vez desemboca sin remedio en un cero dramático, en números rojos* »⁶³ (LOD, 30).

Au *Seven Eleven* il se retrouve face à Eduarda. Ils s'engagent dans un duel de regards et de mots dont Benito s'avère le vaincu : « *¿Valía la pena perder cuarenta y dos pesos por ofender a una jovencita? Por supuesto. Lástima que los miserables no podamos darnos esos lujos y nos conformemos con un efímero e incipiente duelo de palabras* » (LOD, 35). Ce premier mouvement représente le départ de l'histoire et offre une image spatiale et géographique minuscule de Mexico : le quartier Roma, un appartement, un supermarché, mais c'est le début de la relation entre Benito et Eduarda car les allers-retours de Benito au supermarché vont se poursuivre dans les premières pages.

Dans *Los detectives salvajes*, la première image de Mexico renvoie à un atelier de poésie à l'UNAM⁶⁴. C'est ici que le narrateur Juan García Madero retrouve Belano et Lima et change ainsi son destin : « [...] *me inscribí en el taller de poesía de Julio César Álamo, en la Facultad de Filosofía y Letras, y de esa manera conocí a los real visceralistas* » (LDS, 13). Le jour même de leur rencontre à l'atelier, Belano et Lima plongent García Madero dans la nuit de Mexico pour parcourir ses rues : « [...] *decidimos tomar juntos un pesero hasta Reforma y de allí nos fuimos caminando hasta un bar de Bucareli en donde estuvimos hasta muy tarde hablando de poesía* » (LDS, 16-17).

C'est grâce à de grandes promenades à pied de García Madero que nous aurons les premières images sur Mexico. Ces images seront toujours partielles à cause de la façon de regarder et de raconter du jeune narrateur, qui hésite toujours sur ce qu'il voit et entend : « *Lo que sucedió a continuación fue atropellado pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso. Llegaron dos poetas real visceralistas* » (LDS, 15). García Madero est souvent dans la confusion de l'ivresse ; dans son discours il laisse l'impression de ne jamais rien comprendre de ce qui se passe autour de lui : « *Después mencionaron a una tal Cesárea Tinajero o Tinaja, no lo*

⁶³ Guillermo Fadanelli explore dans ses romans la misère des gens liée à la puissance de dégradation que la ville de Mexico possède. Citons au passage *Clarisa ya tiene un muerto* (2000) ou *Hotel DF* (2010), comme exemples du regard pessimiste de l'auteur sur Mexico.

⁶⁴ Dans *El testigo*, Juan Villoro fait référence aux ateliers de poésie non pas dans la jeunesse du personnage mais lors de son retour, quand Julio se remémore sa jeunesse. Nous y reviendrons.

recuerdo, creo que por entonces yo discutía a gritos con un mesero por unas botellas de cerveza » (LDS, 17). La ville semble passer inaperçue à plusieurs reprises malgré le fait que les poètes la parcourent tout entière. Quand ils marchent ils sont dans leurs pensées, alors la ville devient invisible, couverte par le voile de la poésie qui reste la chose la plus importante⁶⁵.

Après ce premier contact avec la ville, García Madero perd Belano et Lima de vue pendant des jours : « *La ciudad de México tiene catorce millones de habitantes. No volveré a ver a los real visceralistas. Tampoco volveré a la facultad ni al taller de Álamo* » (LDS, 21). Les premières pages du journal réduisent Mexico aux espaces de la rue Bucareli, aux promenades en groupe ou les recherches solitaires de García Madero. À ce moment, la poésie prend le dessus dans la pensée du narrateur et dans le récit, reléguant l'espace de la ville au simple décor qui sert de point de rencontre⁶⁶. Néanmoins cela changera à mesure que la recherche de Cesárea commence ; Mexico ainsi que tout le pays prendront un rôle plus important comme espace idéalisé ou prémonitoire.

Dans *El Testigo* la première image de Mexico est celle de la chambre d'hôtel de Julio Valdivieso. Le narrateur entre dans la ville et dans le récit par cet espace inconnu pour ensuite aller au rendez-vous que lui donne son ami : « *Me urge Verte* » (ELT, 15). Il est intéressant de noter l'étrangeté qu'il ressent au moment du retour dans cet espace connu et à la fois nouveau qu'est désormais Mexico : « [...] *su propio nombre, escrito en la tarjeta de registro del hotel, le produjo repentina extrañeza* » (ELT, 15). Il ne se reconnaît plus dans cet espace qui lui a appartenu dans sa jeunesse, comme s'il devait se retrouver lui-même pour réussir à retrouver son passé. Cette réappropriation passera aussi par la reconnaissance de la ville. Le *Viking* devient une sorte de Virgile pour Valdivieso dans ce premier moment de descente aux enfers de la mémoire, mais il le conduit aussi à travers l'actualité violente de la ville.

Le restaurant *Los Guajolotes*, lieu de rencontre de politiques, journalistes et artistes mexicains, devient la première vraie image de la ville et de la rencontre de Julio Valdivieso avec son passé. Son retour après vingt-quatre ans en Europe passe à travers les arômes (à la manière de la madeleine de Proust) et une atmosphère typiquement

⁶⁵ À part ces promenades, il y a des repères spécifiques des réal-viscéralistes à Mexico. Ces endroits clos (le café Quito, le bar Encrucijada) sont connus à mesure que le récit avance et auront comme particularité l'effet de projeter vers des espaces ouverts de la ville et d'autres promenades du narrateur.

⁶⁶ Sur la description de Mexico dans *Los detectives salvajes*, cf. Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, « El D.F. », dans *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza, Tropo, 2010.

mexicaine. Le restaurant reste désert à cause d'une corrida qui a lieu au moment de la rencontre, Julio sait que les gens arriveront au restaurant après la victoire du torero : « *Las mesas estaban reservadas para los aficionados que llegarían después. El rumor de la arena a cinco calles de distancia se alcanzaba a oír en el restorán* » (ELT, 20).

Toute cette première rencontre au restaurant est liée aux souvenirs de Julio. Durant la conversation qu'il engage avec le *Viking*, il plonge dans la ville et dans son passé et s'abîme dans sa mémoire car c'est dans le souvenir qu'il complétera plus tard l'image de Mexico. Pourtant celle-ci ne sera pas la ville du présent (le présent du récit) mais celle de sa jeunesse, une ville complètement différente de celle qu'il retrouve au début du roman. Mexico devient une ville de violence et de corruption à laquelle Julio s'adapte en prenant de la drogue : « *Si no me das cocaína o cacahuates me desmayo [...]. –Ningún servicio funciona mejor en México –el Vikingo guardó su celular–. No pensé que los académicos fueran tan atacados. –Sólo para adaptarnos a México* » (ELT, 32).

La première image de Mexico provient du choc entre le souvenir de Julio Valdivieso et le présent du récit. Souvenirs et réalité construisent une ville hybride, celle des aspirations de jeunesse, dans les années soixante-dix, et celle des années 2000, où le désenchantement du personnage est manifeste dans son discours car il reste la plupart du temps dans le passé. Le choc des souvenirs et la réalité de Mexico, épuisent Julio, qui décide (conseil du *Viking*) de se rendre à l'ancienne maison familiale dans le désert de San Luis Potosí.

Les premiers moments des romans du corpus présentent des espaces à l'intérieur de la ville liés aux rencontres des personnages principaux. Ces rencontres marquent radicalement leur avenir et servent de départ au mouvement du récit. Chez Fadanelli, une jeune femme qui travaille dans un supermarché de la *colonia Roma* bouleverse la vie de Benito au point de le faire sortir de sa bulle de Mexico et s'embarquer dans un voyage à l'intérieur du pays. Chez Bolaño, un couple de poètes dans un atelier de poésie et plus tard dans un bar de la rue Bucareli, changent la vie du jeune García Madero qui renonce à l'université et à une vie paisible pour se lancer dans un voyage à la recherche de la poésie et de la vie. Chez Villoro, un dîner dans un restaurant avec un ancien ami va replonger Julio dans son trouble passé, qui sera vu dans un ensemble confus qui inclut son échec amoureux, l'histoire de sa famille, la vie du poète Ramón López Velarde et l'histoire de la Révolution mexicaine.

Ces premières rencontres vont assez vite définir les relations des personnages et le cours des récits. L'espace anodin du premier contact à Mexico deviendra par la suite très significatif pour ce qui est des rencontres qu'il rend possibles. La connaissance de la ville et les espaces visités passeront par l'évolution de ces relations. Mexico devient multiple dans les contacts fugaces de Belano et Lima avec d'autres personnages ; la ville est personnelle et intime dans la mémoire et violente dans la réalité de Julio Valdivieso ; elle disparaît de l'horizon de García Madero ou est regrettée par Benito Torrentera, qui se rappelle la paix de son appartement à Mexico dans sa cellule de prison.

II.1.1.2. L'espace qui devient multiple

Après les premiers contacts avec la ville, il ne reste qu'à dessiner l'espace de Mexico en fonction des rapports établis entre les personnages. La ville est différente pour chaque personnage, elle grandit et se montre selon les besoins du narrateur ; quand un personnage parle et se déplace dans Mexico, la ville accompagne son parcours.

Au début de *Lodo*, Mexico reste un espace restreint car Benito ne s'éloigne pas trop de son quartier. Même lors de la rencontre avec Eduarda, puis quand elle s'installe chez lui après le braquage, il quitte à peine son appartement et essaie de la garder chez lui le plus longtemps possible. À part le supermarché, nous ne connaissons pas l'espace d'Eduarda, il y est seulement fait référence pendant une visite d'Artemio, l'ami de Benito : « *—¿Y cuál es su rumbo? —El oriente, donde viven los más pobres. —Yo vivo en Iztapalapa* » (ELT, 54). Un repère géographique suffit pour dévoiler les origines modestes d'Eduarda et des amis de Benito, qui habitent eux aussi une zone pauvre de la ville. De son côté, il ne se soucie pas de connaître la maison d'Eduarda, la simple pensée de la misère de Mexico l'horrifie :

Nunca supe el domicilio de su casa en Iztapalapa. Eduarda me reveló alguna vez el nombre de su calle, pero lo he olvidado [...]. La colonia en la que creció Eduarda podría llamarse 18 de Marzo o 23-A oriente. En la ciudad existen cientos de calles Juárez, Guerrero, Hidalgo, Morelos Orientes, Ponientes, donde se levantan miles de cajas de ladrillo, avenidas terrosas, antenas tambaleantes, perros flacos. (LOD, 156)

La ville devient multiple et identique pour ce qui concerne la misère, Benito réfléchit au nombre de quartiers populaires qui portent les mêmes noms et se répètent partout dans Mexico, des espaces qui ont en commun des populations qui grandissent dans la pauvreté.

Avant de quitter Mexico, Benito et Eduarda logent quelques jours dans un hôtel⁶⁷ : « *El hotel elegido para nuestra reclusión pasajera se encontraba en la calle Motolinía, en el centro de la ciudad [...] el Hotel Buenos Aires llegó a idealizarlo como el retiro perfecto [...] habían realizado modificaciones vulgares* » (LOD, 108). Ils se rapprochent du centre ville pour s'éloigner de la scène du crime et disparaître dans l'immensité de Mexico. Pendant leur séjour à l'hôtel, ils retrouvent à plusieurs reprises Artemio et Copelia, ainsi qu'Esteban, le frère de Benito, pour préparer le départ, acheter une voiture et donner à Eduarda de fausses pièces d'identité pour qu'elle puisse passer inaperçue.

Dans une de ces rencontres Benito offre l'un de ses seuls portraits de la ville, qu'il restreint à un café : « *La Blanca es un café viejo, casi de un siglo de edad. Los meseros no suelen ser amables, pero tampoco majaderos* » (LOD, 139). Il évoque aussi les gens qui le fréquentent : « *A la Blanca acudía una clientela variopinta. Sobresalían los extranjeros hospedados en los hoteles cercanos [...]. Había también ancianos, periodistas, gacetilleros reumáticos, familias mexicanas, uno que otro poeta olvidado* » (LOD, 139). Les clients sont divers et Benito a besoin de disparaître dans la masse.

À part ces éléments, la ville n'est guère décrite par Benito, il parle à un moment de la maison d'Artemio ou de l'université, mais il évoque seulement une salle de cours et quelques étudiants ignorants devant lui. Pour lui, l'importance que revêt la multiplicité de Mexico réside dans la conception qu'il en a comme d'un monstre qui prend tout sans rien donner en échange, une ville multiple et identique dans sa misère. Dans l'imaginaire de Benito, la ville est toujours associée au mal, géographiquement elle reste limitée dans sa représentation, mais en tant que monstre, elle révèle sa portée dans tout le pays.

Dans *Los detectives salvajes*, l'espace urbain est limité aux points de réunion des réal-viscéralistes, la représentation que García Madero fait de Mexico obéit aux parcours de son initiation poétique et sexuelle. Il fait des longues promenades sans direction fixe qui débouchent la plupart du temps dans des librairies : « [...] *me puse caminar sin rumbo, disfrutando del sol de la mañana y casi sin darme cuenta llegué a la calle Mesones, en donde está la librería Rebeca Nodier* » (LDS, 116). Il va dans les bars ou cafés fréquentés par les réal-viscéralistes : « *Por las noches salgo a dar vueltas*

⁶⁷ Il faut signaler l'importance que Fadanelli porte aux hôtels comme espaces de rencontre. *Hotel DF* (2010) s'inspire d'un hôtel du centre de Mexico. L'histoire se déroule autour de cet espace, qui devient le centre du récit. Dans *Lodo*, Benito et Eduarda vont loger dans des hôtels tout le long du voyage à Tiripetío.

por los bares de Bucareli » (LDS, 116). Mexico est la chambre de Rosario : « [...] *una vecindad perdida en la colonia Merced Balbuena, a pocos pasos de la Calzada de la Viga* » (LDS, 90). Et aussi le quartier Guerrero⁶⁸ : « *Caminamos por Bucareli hasta Reforma, cruzamos y nos internamos por la avenida Guerrero. –Éste es el barrio de las putas –dijo María* » (LDS, 43).

Les maisons des réal-viscéralistes offrent un portrait des divers quartiers de la ville : « *Ulises Lima vive en un cuarto de azotea de la calle Anáhuac, cerca de Insurgentes* » (LDS, 29) ; « *Las Font viven en la colonia Condesa* » (LDS, 32). Dans le journal, les espaces se multiplient mais la perspective demeure celle du jeune narrateur.

Dans la deuxième partie du roman, la ville devient multiple d'abord parce qu'elle provient de voix narratives situées dans des espaces et des temps différents⁶⁹, ensuite parce que chaque témoin montre une partie de la ville qui est significative de son expérience personnelle. Amadeo Salvatierra, par exemple, s'exprime depuis la rue República de Venezuela, à proximité du Palacio de la Inquisición. Il se remémore son entretien avec Belano et Lima, chez lui. Perla Avilés se trouve dans la colonia Mixcoac⁷⁰ ; Laura Jáuregui à Tlalpan et Luis Sebastián Rosado à Coyoacán. Ils témoignent, comme Amadeo, en 1976 sur leurs rencontres respectives des deux poètes.

La ville est différente pour chaque personnage ; chaque expérience permet de suivre le parcours des deux poètes. Perla Avilés évoque l'arrivée de Belano à Mexico : « *Yo lo conocí en 1970 [...]. Por aquella época él vivía en la colonia Lindavista, pero al cabo de unos meses sus padres se cambiaron de casa y se fueron a vivir a la colonia Nápoles* » (LDS, 142-143). Laura Jáuregui se souvient du moment où ils allaient à l'atelier de poésie : « [...] *me lo presentaron [A Belano] en el taller de poesía de la Torre de Rectoría de la UNAM, allí conocí a María Font y a Rafael Barrios, allí también conocí a Ulises* » (LDS, 145-146). Luis Sebastián Rosado se rappelle sa *malencontreuse* rencontre avec eux dans le café d'où il fait son témoignage : « *En diciembre del 75, poco antes de Navidad, tuve la desgracia de coincidir con unos*

⁶⁸ Roberto Bolaño reprend ce quartier comme synonyme du mal dans son roman *Amuleto* (1999).

⁶⁹ Les récits de la deuxième partie renvoient à plusieurs espaces du monde entre 1976 et 1996. Parmi ceux qui font référence à Mexico, le premier témoignage est celui d'Amadeo Salvatierra (situé à proximité du Palacio de la Inquisición), daté de janvier 1976 ; et le dernier (situé au Parque Hundido) est celui de Clara Cabeza, daté d'octobre 1995. Les récits de personnages tels que Quim ou María Font reviennent à plusieurs reprises dans des espaces et temps différents. Sur la multiplicité d'espaces et de temps dans la deuxième partie du roman, cf. Claude Fell, « Errance et écriture dans *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño », *art. cit.*

⁷⁰ Rappelons que cet espace est très important dans *El testigo* car c'est le lieu du rendez-vous manqué. Chez Roberto Bolaño, Mixcoac n'est qu'un point d'où se produit l'un des témoignages.

cuantos de ellos, aquí, en La Rama Dorada [...], el que los comandaba era Ulises Lima » (LDS, 152). Ces premiers témoignages complètent d'une certaine manière le journal de García Madero puisqu'ils apportent des informations supplémentaires sur les mouvements des deux poètes dans la ville.

Dans cette série de témoignages, quelques personnages accompagnent l'évolution temporelle de la ville dans l'histoire. L'exemple le plus significatif étant celui de Quim Font, qui témoigne huit fois. Avec lui nous découvrons des images de la ville en 1976, 1977 (deux fois), 1979, 1980, 1983, 1985 et 1987. Il s'exprime depuis trois espaces différents, d'abord sa maison de la rue Colima, dans le quartier Condesa, puis de l'asile El Reposo, dans la périphérie de Mexico, ensuite de l'asile La Fortaleza, à Tlalnepantla ; et finalement pour son dernier témoignage il est de retour dans sa maison en 1987. Le regard porté sur la ville est différent dans chaque récit. La maison qu'il retrouve en 1987 n'est pas celle décrite par García Madero en 1976⁷¹ : « *Cuando volví a casa todo había cambiado. Mi mujer ya no vivía allí y en mi habitación ahora dormía mi hija Angélica [...]. Mi hija María vivía en un hotel cerca del Monumento a la Revolución* » (LDS, 378).

Le quartier change aussi : « *El barrio había cambiado. Me asaltaron dos veces. La primera, unos niños armados con cuchillos de cocina* » (LDS, 379). Le lecteur peut percevoir ces changements dans son récit, spécialement lors du séjour à l'asile El Reposo, en 1977, où la vision de Mexico est prise au milieu d'un délire et le souvenir de Laura Damián : « [...] *la imagen del cuerpo de Laura destrozado por un carro asesino diluida otra vez, los ojos de Laura abiertos en el cielo del DF, no, en el cielo de la colonia Roma, de la colonia Hipódromo-La Condesa, de la colonia Juárez* » (LDS, 216). Plus tard, quand il change d'asile en 1983, Quim donne une autre vision de la ville. Un ou deux aperçus de l'extérieur sont suffisants pour la présenter : « *Los patios de esta cárcel son los más idóneos para el silencio [...] linda con una avenida sin nombre por la que suele pasar el camión de Tlalnepantla, lleno de obreros y de ociosos que miran con avidez a los locos* » (LDS, 359). Dans sa réclusion, Quim voit les gens autour de lui s'éloigner, mourir ou disparaître, tandis que la ville sombre dans la violence.

D'autres personnages tels que María et Angélica Font, Xóchitl García, Luis Sebastián Rosado et Jacinto Requena apparaissent à plusieurs reprises dans la deuxième

⁷¹ Nous reviendrons plus loin sur la description de la maison de Quim Font par García Madero.

partie. Ils restent à Mexico (Rafael Barrios, par exemple, produit son témoignage à Mexico puis à partir de 1981, il parle depuis sa maison à San Diego, en Californie) et leurs souvenirs témoignent de leurs vies, leur lien avec Belano et Lima ainsi que de leur lien avec Mexico. Ces récits forment également les traces du devenir d'une génération des années soixante-dix qui s'évanouit dans le temps, quand la vie et le destin les rattrapent.

D'autres témoignages, apportés par des personnages qui n'appartiennent pas aux réal-viscéralistes, proposent de nouvelles visions de la ville dans son devenir temporel. Deux exemples en 1981 : celui de José « Zopilote » Colina, qui parle dans le café Quito :

Una vez yo estaba en *El Nacional*, allá por el año 1975 y allí estaban Arturo Belano y Ulises Lima [...] salí a la calle, yo y otros dos del periódico dispuestos a emborracharnos desde temprano, y los vi a través de las vitrinas de un café. El café creo que era La Estrella Errante⁷².
(LDS, 324-326)

L'autre témoignage est celui d'Alfonso Pérez Camarga : « *Belano y Lima no eran revolucionarios. No eran escritores. A veces escribían poesía, pero tampoco creo que fueran poetas. Eran vendedores de droga [...]. ¿Quiénes éramos nosotros? Pintores como yo, arquitectos como el pobre Quim Font* » (LDS, 328). Les deux récits renvoient aux années soixante-dix, un peintre et un journaliste considèrent les deux poètes comme des vendeurs de drogue ou de faux écrivains. Ces descriptions offrent une autre vision des poètes et de la ville. Ici c'est la perspective qui change, les fêtes chez des artistes bourgeois et les cafés et bars fréquentés par les *intellectuels* mexicains.

Une autre image de la ville dans cette période est offerte par Simone Darrieux depuis l'extérieur du pays, à Paris, en septembre 1977. Quand elle héberge Lima, elle se rappelle Mexico et sa rencontre avec Lima au café Quito : « *Ya no recuerdo cómo conocí a Arturo [...]. Puede que fuera en la pizzería de un norteamericano al que le decían Jerry Lewis. En México la gente se conoce en los lugares más inverosímiles* » (LDS, 224).

Un exemple qui permet de projeter la dégradation de la ville est offert par l'assistante du poète Octavio Paz, Clara Cabeza, qui s'exprime dans le Parque Hundido, en 1995 :

⁷² Le nom du café « Estrella errante » peut être un clin d'œil au livre de Bolaño, *Estrella distante* (1996), ou bien rappeler l'idée du destin errant des poètes dans le voyage qu'ils commencent en 1976.

Y luego vino la época del Parque Hundido, un lugar que si quieren mi opinión no tiene el más mínimo interés, antes puede que sí, hoy está convertido en una selva donde campean los ladrones y los violadores, los teporochos y las mujeres de la mala vida [...]. Luego dimos una vuelta por Coyoacán y al final enfilamos por Insurgentes. Cuando apareció el Parque Hundido me ordenó que estacionara. (LDS, 504-505)

Clara conduit Octavio Paz jusqu'au parc pour un bref entretien avec Ulises Lima. Le chemin qu'elle fait pour y arriver montre la dégradation de la ville au fil des années : « [...] *conduciendo por las avenidas cada día más insoportables del DF* » (LDS, 507).

Tous ces témoignages sont liés à Belano et Lima, mais aussi aux endroits qu'ils fréquentaient. Dans l'ensemble des espaces visités, Mexico tient une grande importance. Bien que la ville semble se limiter aux repères des réal-viscéralistes, chaque témoin ajoute à cette géographie ses propres espaces, un bar, un café, un parc, des rues, des coups de pinceau, des images fragmentaires qui constituent l'ensemble de la ville.

Mexico devient multiple dans *El Testigo* d'abord à travers la vision de Julio Valdivieso, qui compare la ville qu'il retrouve à son retour avec celle de ses souvenirs. Mais les images de Mexico ne se limitent pas à son regard. La famille Valdivieso, par exemple, dresse un portrait de la capitale remplie de dangers. En opposition à San Luis, qui représente leur ancien pouvoir : « [...] *el DF aparecía en las conversaciones como una tentación y un peligro. Casi siempre fue el fallido último remedio* » (ELT, 191).

Pour Paola, la femme de Julio, Mexico correspond à la ville des romans qu'elle traduit ; par ailleurs, au moment de voyager dans ce pays elle cherchera à retrouver cette ville littéraire. De même pour le collègue de Julio à Nanterre, Pierre Leiris⁷³, qui observe la ville, le pays et toute l'Amérique latine du regard de l'universitaire étranger : « *Leiris estaba en contacto con una difusa ONG que lo ponía al tanto de los abusos y las prebendas de la cortesana sociedad literaria del país de los aztecas* » (ELT, 24). Le Viking dessine une ville qui obéit à la volonté des hommes politiques et des trafiquants : « *No me veas así, pendejo, este país sólo tiene una división geográfica importante: los cárteles* » (ELT, 221). D'autres visions de la ville nous sont offertes par les amis de l'atelier de poésie auquel Julio Valdivieso assiste dans sa jeunesse⁷⁴.

La somme de ces visions fragmentaires, des changements de perspective dans l'espace ou dans le temps, des expériences, des souvenirs et de l'imaginaire, apporte une vision plus large de Mexico dans les romans du corpus. À cela nous pouvons ajouter

⁷³ On peut sans doute voir dans le nom de ce personnage un hommage à l'écrivain Michel Leiris.

⁷⁴ Il faut signaler que le poète Ramón López Velarde crée une autre représentation poétique de la ville, dont nous parlerons plus loin.

l'image que le lecteur possède de la ville et les modifications que la lecture lui apporte ; l'expérience de l'écrivain, l'évolution de la ville comme espace littéraire dans d'autres romans..., l'espace se multiplie et il est inépuisable. Nous aborderons par la suite des aspects plus spécifiques dans la construction de la multiplicité de la ville dans le corpus.

II.1.1.2.1. Un personnage, plusieurs Mexico : représentations temporelles

Mexico présente une multiplicité de visages qui sont liés aux positions spatiales et temporelles de celui qui porte son regard sur la ville, créant une image qui, selon Gaston Bachelard, doit se comprendre dans le détail de ses variations et ses interprétations : « *L'image poétique est en effet essentiellement variationnelle. Elle n'est pas, comme le concept, constitutive* »⁷⁵. Pour Bachelard, l'image est le produit le plus fugace de la conscience et, pour cette raison, elle se modifie constamment. Dans *El testigo*, Mexico met en scène des expériences et des impressions de Julio Valdivieso au moment où il les vit ou quand il s'en souvient, la ville du passé complète celle du présent. Mexico est comme l'image *variationnelle* de Bachelard où la seule constante ancrée dans la mémoire de Julio est Nieves. Ses souvenirs évoluent avec Nieves, la ville passe de sa fascination d'enfant pour elle, à la découverte de l'amour, de l'amour raté à l'amour à distance ; jusqu'au retour, où il pourra confronter ces images du passé à celles qu'il retrouve.

Les regards de Julio sur la ville nous offrent une ville à visage changeant. Il ne faut pas suivre l'ordre chronologique du récit mais celui des contacts du personnage avec la ville car le récit suit les souvenirs de manière aléatoire. Il est donc compliqué pour l'analyse de les suivre dans leur élan, pour cette raison nous regroupons les souvenirs selon des moments précis : la ville de son enfance, la ville de sa jeunesse, les images fugaces durant son séjour en Europe et les deux images de Mexico dans le présent du récit.

Pendant son enfance, Mexico n'est qu'une maison vide et qui s'écroule. Quand il parle de la ville, l'image dans sa mémoire est d'abord liée à Nieves, ensuite à la décadence de la famille à San Luis. Au moment de se rappeler cette ville, Julio se voit lui-même comme une maison vide : « *La mente de Julio se parecía a esa casa; un inmueble vacío* » (ELT, 44). La maison dont il est question dans cet extrait représente

⁷⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 3.

pour le père de Julio l'opportunité de garder un peu de la gloire du passé : « [...] *la conciencia de Julio era como la casa que rifaba el periódico Excélsior [...]. Si ganaban la rifa, en esos cuartos serían no sólo más prósperos, sino mejores* » (ELT, 43). Le DF de son enfance tourne autour de cette image de maison vide. L'autre maison d'enfance est celle de sa cousine Nieves. Ici, Mexico n'est qu'un jardin partagé avec elle entre San Luis et le DF :

Luego venía el traslado al DF de las dos familias, el abandono de las viejas casonas de San Luis [...], los juegos en el jardín de la casa de Nieves en el DF, una casa que se caía a pedazos y quería imitar sin lograrlo el rancio esplendor de la provincia... A partir de ese momento, los recuerdos se precipitaban, perdían espesor y consistencia. (ELT, 91)

Cette vieille maison qui simule la splendeur perdue est la métaphore parfaite des souvenirs de Julio. La grande ville n'est qu'une maison où il joue avec Nieves. La dernière ligne du passage montre la fragilité du souvenir : plus il s'éloigne du passé, moins il a de traces pour le récupérer et le souvenir perd consistance. Mexico est une maison sans aucun repère géographique, le seul repère est le plan dans la mémoire de Julio. La ville dans ses souvenirs est, comme dirait Bachelard, une *conscience naïve* : il n'y pas de ville, le monde n'est que ce jardin dans le souvenir d'enfance.

La dernière ligne du passage cité plus haut évoque la perte de consistance des souvenirs. Cette perte est aussi liée au premier éloignement de Nieves, qui sert de transition entre l'enfance et la découverte de l'amour. Julio fait un saut dans le temps de son adolescence, marqué par l'absence de Nieves, et fait passer le temps en quelques lignes :

Venía la crisis de la familia de Nieves, la huida de su madre, el regreso de la hija a San Luis, a un internado, los años de adolescencia en los que no se vieron y empezaron a ser otros, a preparar el reencuentro como si debieran descubrirse, reconocerse poco a poco al quitarse las ropas. (ELT, 91)

Ce temps s'avère peu important pour lui, Mexico n'a pas de place non plus dans ses souvenirs, il faut attendre le retour de Nieves pour que la ville reprenne consistance : « *Sin esos años de separación hubiera sido imposible enamorarse de ella* » (ELT, 201). Quand elle revient à Mexico elle l'a oublié : « *De manera asombrosa, Nieves había olvidado la mayoría de sus juegos. Ser borrado fue un beneficio para Julio* » (ELT, 201). Julio joue de cet avantage, car il peut repartir à zéro et effacer l'image d'enfant faible qu'elle a connue.

La ville de sa jeunesse représente sa vie d'étudiant universitaire et la découverte de l'amour avec Nieves. Ces deux pôles comportent aussi un côté négatif, car le projet de départ en Europe avec elle échoue. Le retour de la ville dans la mémoire de Julio coïncide avec le retour de Nieves à Mexico : « *Nieves regresó a la capital a estudiar el último año de preparatoria, mejorada por el lapso en que no se vieron [...]. No le impidieron quedarse en el DF, en una casa para universitarias en Copilco, el área de influencia de los dominicos* » (ELT, 201). Elle a changé et avec elle la ville s'agrandit car l'image que Julio garde de Mexico est celle de l'espace qu'elle habite : « *Apenas visitaban otra sala que no fuera el cineclub que los dominicos operaban en Copilco* » (ELT, 50).

Mais le souvenir du retour de Nieves est aussi lié à la découverte de la sexualité. Ces souvenirs varient avec le temps, suivant l'évolution de ses sentiments. Dans un café de Copilco, Nieves dit à Julio que ce qui s'est passé entre eux était une erreur : « [...] *no quería volver a acostarse con él. Eran primos; habían pasado de un inocente jugueteo a un acostón accidental* » (ELT, 50). Cependant ils continuent leur romance en secret et font des projets pour partir. Par ailleurs, le café n'affiche pas l'heure de Mexico : « [...] *tenía relojes grandes, con las horas de Tokio, París y Nueva York. Faltaba la de México, pero ésa no era un lujo* » (ELT, 50). S'arrêter sur ce détail dans le décor montre que c'est au cours de leurs rencontres à cet endroit que Julio commence à s'éloigner du pays.

À son retour, Julio se remémore sa jeunesse lorsqu'il pensait à l'avenir. Il réalise que dans sa jeunesse ses yeux étaient tournés vers l'ailleurs, vers un espace (il décide de continuer ses études à l'étranger) où son amour pour Nieves ne serait pas condamné par sa famille : « *Le urgía salir del país, había sido admitido para un posgrado en Florencia, necesitaba el título, Nieves y él ya tomaban clases de italiano* » (ELT, 68). Le manque de diplôme est la seule contrainte. Ainsi l'idée de plagier une thèse prend forme. En parcourant la banlieue autour de l'université, Julio pense à son avenir et commence à songer au plagiat :

En los dos peseros y el microbús que lo llevaban a la UAM-Iztapalapa sus ideas no cobraban otra forma que la divagación sobre el futuro. En la curva del Cerro de la Estrella veía tendajones [...], nada podía ser lógico en esa región donde los artículos de baño se exponían junto a la avenida [...]. En un terreno tan accidentado casi nada podía ser delito. (ELT, 70)

Cet espace sans loi ni logique est idéal pour le plagiat : « *La universidad estaba rodeada por la cárcel de mujeres, un vasto tiradero de basura y un convento perdido. Iztapalapa conformaba una periferia extrema, un suburbio libre y asociado que se sometía a otras leyes, todas modificables* » (ELT, 70). Une fois le crime accompli, la vue de la ville lui procurera aussi l'espoir d'un avenir prometteur : « *En el Cerro de la Estrella los aztecas encendían el fuego nuevo cuando comprobaban que se acababa el año sin que se acabara el mundo* » (ELT, 70). Il vole une thèse et le monde ne semble pas s'écrouler. Les remords viendront plus tard, quand il se remettra en question face à la ville. De la jeunesse de Julio il ne reste que la place de Mixcoac, lieu du rendez-vous manqué avec Nieves.

Une autre image associée à Mexico est celle de la mort de son père : « *Ningún regreso a México fue tan precipitado, neblinoso y caótico como el que tuvo que hacer para el entierro de su padre [...], llegó a resolver demasiados asuntos, vencido por la ausencia inesperada, el cambio de horas, la falta de práctica ante las oficinas mexicanas* » (ELT, 247). Au cours de cette visite, Julio réalise qu'il devient un étranger dans son pays. Il assiste à un hommage rendu à son père sur la Faculté de Droit de l'UNAM et est ensuite invité à : « [...] *la tertulia mensual el grupo Casus Belli en el restorán Bellinghausen*⁷⁶ *(en la pared más cercana a la mesa de costumbre, una placa de bronce conmemoraba dos décadas de reuniones)* » (ELT, 248).

Avant le repas, il ne pense qu'à quitter Mexico, qui à ce moment ne correspond plus à ce qu'il est devenu : « *Julio deseaba regresar cuanto antes con Paola, salir de esa ciudad ruidosa, tan llena de basura, restos de tortilla en todas partes, botellas vacías en las ramas altas de los árboles* » (ELT, 250). Il voit la ville avec des yeux d'étranger et la juge avec fermeté et mépris. La perte de son père l'oblige à y rester, mais le dégoût du passé et le rejet de son père, qui lui est inconnu, se projettent sur la ville par mimésis. Pourtant il assiste au repas des avocats au cours duquel il reste discret : « *Volver a México significaba fingir naturalidad* » (ELT, 251). Au passage il apprend des choses sur son père et sa vie privée et réalise qu'il était plus intéressant qu'il ne le croyait.

⁷⁶ Ce restaurant est le lieu de réunion de figures importantes de la culture et de la politique mexicaine. Dans *El arte de la fuga*, l'écrivain Sergio Pitol renvoie aussi au Bellinghausen : « *Voy con Carlos Monsivais al Bellinghausen para encontrarme con Hugo Gutiérrez Vega, quien acaba de llegar a México para pasar las vacaciones de fin de año. Siempre que vuelve al país [...], Carlos y yo nos reunimos a comer con él en el mismo lugar* », Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, Anagrama, 1997, p. 17.

Des deux images de Mexico liées au présent du récit, la première est celle que Julio retrouve lors de son arrivée. Ce premier moment lui sert de balise dans l’océan de la mémoire car à chaque pas qu’il fait il s’enfonce dans les souvenirs. Cette image de la ville est connectée au passé par les odeurs qui lui servent de passerelle pour la mémoire. L’odeur lui rappelle aussi Nieves : « *Ahora, ante el caldo xóchitl y los flotantes trocitos de cilantro, le llegó una de las muchas escenas que convocaba ese nombre idolatrado y perdido* » (ELT, 26). Il réactualise la ville et son amour et ce premier contact ne révèle pas une nouvelle ville mais celle des souvenirs. Julio a besoin de se réadapter car le contraste des images juxtaposées du temps, prête à confusion. Tout au long du récit il essaie de rester dans le présent mais les odeurs de la ville lui renvoient des images du passé. Il ne prend conscience d’être un Mexicain au Mexique qu’au moment où il l’observe de l’extérieur⁷⁷.

La deuxième image de Mexico est celle de la transition démocratique du pays dans les années 2000. Cette image se construit à travers des brefs épisodes qui conduisent le lecteur à un espace violent et corrompu. L’un de ces moments se situe lors de son entretien avec la police. Julio y apprend que la loi et la justice sont utilisées pour désigner des coupables au bénéfice des intérêts politiques : « *La PGR exageró o de plano construyó a un culpable [...]. En el canal saben que usted y yo nos vemos. Lo saben ahora mismo. Tal vez nos filman desde una de esas ventanas* » (ELT, 376). Dans cette conversation avec l’un des seuls policiers honnêtes, Amílcar Rayas, Julio réalise que la police fédérale mexicaine, la PGR, ainsi que les propriétaires de la chaîne de télévision la plus influente du pays, font la loi et s’autorisent à surveiller, menacer et agir avec impunité.

La face toute puissante de la police est incarnée par le commandant Ogarrío, qui interroge Julio sur l’implication du *Viking* dans une affaire de trafic et de liens avec les cartels de la drogue : « *Julio fue conducido a un estacionamiento. Todo hubiera sido distinto en el Gayosso de Félix Cuevas, tan cercano a su casa; había traspasado una frontera, Sullivan, el Monumento a la Madre, la región de los muertos* » (ELT, 324). Pour Julio, il existe une zone à l’intérieur de la ville où la loi est différente et la ville révèle sa dimension violente. Ogarrío personnifie la police corrompue et omniprésente

⁷⁷ Georgina García Gutiérrez parle de la vision de Carlos Fuentes sur le Mexique. Elle affirme que Fuentes, voyageur cosmopolite, saisit l’essence de l’identité du Mexicain car il porte un regard à la fois extérieur et intérieur : « *La trascendencia del alejamiento casi ininterrumpido [...]. Este énfasis abre una brecha entre el niño, precoz cosmopolita, y la obra firmemente arraigada en México* », Georgina García Gutiérrez, « El escritor y México. La ciudad, la literatura mexicana, lo mexicano », dans Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 11.

et Julio se sent démuni face à ce pouvoir. La police connaît tout de lui, le nom de sa femme et de ses filles, les gens qu'il fréquente ; la ville l'observe et Ogarrío lui fait comprendre qu'il peut le réduire à néant. Après cette dernière menace, Julio est frappé et jeté dans un terrain abandonné : « *Había una hoguera en el lote baldío, rodeada de siluetas; las sombras se agrandaban, se doblaban en la barda del fondo y subían a los edificios* » (ELT, 331). Mexico devient un espace anonyme et violent, l'endroit idéal pour un meurtre.

Julio se retrouve dans le silence et l'impunité. Il perd connaissance et se réveille dans un espace inconnu où il est agressé par des enfants de la rue : « *Le pusieron una bolsa de papel en la cabeza. "No quieren verme la cara cuando me abran con el vidrio."* Los coches seguían pasando a la distancia. Los niños no volvieron a tocarlo » (ELT, 332). Il passe de la violence du pouvoir, qui se contente de le menacer, à la violence de la rue dans la ville anonyme, dans un espace qui n'appartient à personne, où la loi n'existe plus. Ici ce n'est plus la violence du pouvoir mais la violence comme acte quotidien et anodin. Il peut mourir à deux reprises le même jour dans cette ville dangereuse. Avant de revenir à l'autre ville, il subit une dernière humiliation : « *Caminó desnudo por la banquetta. Vio una carrocería verde, el resplandor de unos faros y alzó las manos, como si se rindiera. El taxi se detuvo junto a él. —¿Entonces qué, ya a descansar, mi amigo? —bromeó el taxista* » (ELT, 332). La réaction du chauffeur du taxi face à l'agression de Julio est celle d'un habitué de la violence, il n'a pas l'air surpris de le trouver dans cet état car il connaît les dangers de la ville, alors il prend la situation avec humour.

L'image de la violence de Mexico est complétée par les médias. Quand Julio rencontre son oncle à Los Cominos, il reste en contact avec la ville à travers les informations : la violence et la corruption de la ville s'étendent sur tout le pays :

Leyó reportajes que hablaban del entrampado tránsito a la democracia [...], el crimen encontraba nuevas formas de organizarse, había bandas raras, secuestros, amenazas; se hablaba muy poco del narco, quizá ésa fuera la peor de las noticias, un misterioso velo de control. (ELT, 413)

Dans cette absence perce la présence du pouvoir et du mal. Julio sait que le silence est pire et que la population ne voit que la surface du problème. La télévision est l'un des aspects du pouvoir et du contrôle sur le peuple. Un exemple en est donné avec le projet du propriétaire de la chaîne de télévision, *el señor Gándara*, de relater l'histoire du pays par une telenovela et un reality-show. Pour lui, il faut ridiculiser

l'histoire pour tirer profit du fanatisme et de la passivité des téléspectateurs⁷⁸ : « *La televisión se ha vuelto eso, un circuito cerrado que vemos como si fuéramos guardias de control* » (ELT, 188). D'autant plus que ce projet est financé, selon le *Viking*, par les cartels de la drogue et Julio réalise à quel point la corruption qui a mis la main sur Mexico envahit le pays. Loin de la ville de sa jeunesse, Mexico n'est plus que violence et corruption ; une ville où le peuple n'est qu'instrument de consommation ou victime de la terreur.

L'espace de la ville est tissé de telle manière que les réseaux de pouvoir, de corruption et d'argent se confondent avec les souvenirs du personnage. Le lecteur ne peut que faire ce lien et construire sa propre ville au fil de l'évolution du récit. La première ville de Mexico tire Julio vers son passé et lui sert de recours face à la deuxième ville, dont le visage est façonné par la manipulation de la loi, de l'information et du pouvoir. Mexico devient au fil du temps un espace de violence et de peur, de consommation et d'ignorance (cette image est partagée par les romans du corpus). Si la première ville attire Julio pour la résolution de son passé, la deuxième le repousse au point qu'il la quitte pour partir à San Luis, lorsqu'il renonce au monde pour partir avec une femme habitant le désert.

Il est impossible de dire laquelle de toutes ces villes présente le plus complètement Mexico, car chaque espace est important. C'est à partir des images prises dans leur ensemble que se créent une image et un espace plus larges. Il faut saisir Mexico dans cet ensemble fragmentaire, ville multiple dans ses rapports avec le personnage. Mais les images de Mexico ne se limitent pas au regard de Julio Valdivieso.

Nous constatons les modifications de l'espace selon la logique évolution temporelle. Il y a une ville des années soixante-dix et une autre des années 2000 ; une ville de la mémoire et une autre de l'imagination. Pour la mémoire, le souvenir est important car il influe sur la création d'une image positive ou négative de l'espace. En revanche, l'imagination est influencée par ce que les personnages comme Paola lisent ou entendent sur cet espace, ainsi que ce qu'ils recherchent. C'est à partir de toutes ces images fragmentaires et partielles que le lecteur peut atteindre une vision plus large et, de cette manière, cerner l'espace de Mexico dans ce roman.

⁷⁸ Juan Villoro est reconnu pour sa position critique vis-à-vis des médias et leur manière de présenter l'information, cf. Juan Villoro, 8.8: *El miedo en el espejo* (2010).

II.1.1.2.2. Construction polyphonique de Mexico dans *Los detectives salvajes*

La construction de Mexico dans *Los detectives salvajes* découle de la multiplicité de perspectives et de discours autour de Belano et Lima. Dans la première partie du roman, García Madero parcourt le DF avec les réal-viscéralistes. Les lieux de la ville dans son journal sont ceux qu'il visite avec eux ou ceux où il les cherche. Ce principe de connaissance et de construction de la ville est similaire dans la deuxième partie du roman. Dans la troisième partie du roman, Mexico devient un espace lointain dans le désert. García Madero et Lupe s'éloignent définitivement de la ville tandis que Belano et Lima y reviennent mais pour repartir vers le monde dans son élan poétique et vital.

L'idée de polyphonie dans la construction de l'espace porte en elle l'idée du fragmentaire. Mexico est plusieurs Mexico. La ville devient polymorphe dans le sens où nous ne voyons que des traits de cet espace. Au lieu d'une vision totale et complète de la ville (que nous considérons impossible) nous avons une mosaïque intime faite à partir de témoignages et d'expériences personnelles, dont la plus développée est celle de García Madero. L'aspect fragmentaire nous offre une ville qui se développe sur plusieurs niveaux, Mexico devient le carrefour des points de vue qui viennent enrichir le portrait de la ville offerte au lecteur⁷⁹.

Les espaces qui constituent Mexico dans ce roman peuvent être analysés de trois manières différentes. Nous avons d'abord le repère des poètes dans la ville. Le repère devient particulièrement central dans le récit de García Madero, mais il est présent dans l'ensemble des témoignages sur Mexico. Les repères les plus importants sont le café Quito et le bar Encrucijada Veracruzana⁸⁰, la maison de Quim Font et celle de Catalina O'Hara.

Une deuxième façon de connaître la ville est à partir du mouvement. L'idée du fragmentaire provient aussi des balades nocturnes et diurnes des personnages. Ces balades comprennent, pour García Madero, les visites des librairies du DF et la recherche de Belano et Lima : « *He descubierto la librería de viejo Plinio el Joven, en Venustiano Carranza. La librería Lizardi en Donceles. La librería de viejo Rebeca*

⁷⁹ Sur la ville de Mexico, Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler affirment que : « *Si las grandes ciudades son monstruos cambiantes, proteicos, el DF es la mera cabeza de la hidra. No hay un solo México, es una entidad múltiple que se corresponde con la multiplicidad de voces que construyen ese México ficcional que representa Los detectives salvajes* », Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, *op. cit.*, p. 11.

⁸⁰ Sur le café-bar comme refuge littéraire de Bolaño, voir aussi Ramiro Oviedo, « *Café-bar Bolaño: de la última trinchera de la literatura a la trampa del apocalipsis* », dans Jacqueline Bel (éd.), *Errance(s), Bohème(s), Passage(s)*, Les Cahiers du Littoral I/No14, Aachen, Shaker Verlag, 2012, p. 155-164.

Nodier, en Mesones con Pino Suárez » (LDS, 102). La rue Bucareli prend une grande allure : « [...] *y de allí nos fuimos caminando hasta un bar de la calle Bucareli* » (LDS, 16-17).

Le mouvement dans la ville présente un visage moins précis dans la description de l'espace référentiel, certes, mais aussi plus vivant que le repère. Les poètes marchent et parlent de poésie et d'amour. Ils apprennent la poésie et la vie dans le mouvement constant : « *Iba a clases, conseguí un trabajo de correctora en una editorial [...], veía a mis amigos y daba largos paseos por México* » (LDS, 317).

Enfin, la ville prend une signification qui s'éloigne du référent. Roberto Bolaño se sert de la polysémie des noms pour construire sa propre ville et amener le lecteur dans son jeu littéraire. Les noms de certains espaces accompagnent le récit dans la construction du sens, l'espace littéraire s'éloigne du référent, sans pourtant donner cette impression, cela évidemment grâce à la subtilité du discours de Bolaño.

Un exemple du jeu de significations se trouve dans le récit de Perla Avilés : « *Yo lo conocí en 1970, en la prepa Porvenir* » (LDS, 142). Elle parle de l'arrivée de Belano au Mexique, il a 18 ans et tout son *avenir* devant lui. On trouve un autre exemple quand Requena et Rafael Barrios réfléchissent à l'avenir du réalisme viscéral : « [...] *estábamos caminando por Misterios, y Rafael miró hacia el horizonte, como si pudiera ver el horizonte, aunque el lugar de éste lo ocuparan casas, nubes de humo, la neblina del atardecer del DF* » (LDS, 275). L'avenir incertain du groupe se confond avec cette image brouillée de l'horizon et de la ville. Le coucher du soleil peut faire référence à la chute définitive du mouvement. Cela reste un mystère et ils marchent dans la rue Misterios. Ce jeu de mots sur les espaces de la ville nourrit le sens du récit de Bolaño.

Dans la deuxième partie du roman, on perçoit une évolution de l'espace à partir de la progression dans le temps des dates des témoignages. La ville présente un visage dans les années 70' : « *Porque vivir en el DF es fácil, como todo el mundo sabe o cree o se imagina, pero es fácil sólo si tienes algo de dinero o una beca o un trabajo* » (LDS, 191). Ce visage n'est pas celui du début des années 90', où Quim ressent déjà l'imminence de la violence et de la misère qui s'empareront de la ville : « *México se va al carajo sin remedio, supongo que estarás al tanto* » (LDS, 380). La ville n'est pas non plus celle des années 20', dans la mémoire d'Amadeo Salvatierra :

[...] y vi la plaza de Santo Domingo con sus portales, la calle Venezuela, el Palacio de la Inquisición, la cantina Las Dos Estrellas en la calle

Loreto, la cafetería La Sevillana en Justo Sierra [...], por Soledad, por Correo Mayor, por Moneda, [...] el Zócalo, ah, qué visión (LDS, 242).

L'espace de Mexico et la rencontre des réal-viscéralistes sont mis au même niveau par García Madero. L'atelier de poésie de Julio César Álamo, à l'UNAM, est le premier espace de la ville qui soit mentionné, c'est là qu'il rencontre Belano et Lima. Ensuite, le narrateur cherchera les espaces qui serviront de repères pour les poètes. Le premier et l'un des plus importants est le bar Encrucijada Veracruzana, car c'est le lieu où débute son apprentissage poétique et sexuel. Dans la première partie du journal, García Madero revient souvent au bar : « [...] *fui otra vez al Encrucijada Veracruzana (el bar de Bucareli)* » (LDS, 18) ; « *He decidido volver al Encrucijada* » (LDS, 22), c'est là qu'il écrira ses premiers poèmes, rencontrera d'autres poètes et aura sa première expérience sexuelle.

Dans la deuxième partie, le bar de Bucareli est moins fréquenté. D'autres bars à Mexico sont évoqués à plusieurs reprises et par plusieurs personnages : « *Y entonces Julita, sin percatarse de las miradas que su hermano y yo le echamos, va y dice que podríamos ir a bailar al Priapo's, un local descabelladamente vulgar en la colonia 10 de Mayo en Tepito* » (LDS, 153). D'autres noms de bars s'inscrivent dans le jeu de sens. Le témoignage d'Hugo Montero est livré depuis le bar La Mala Senda (le Mauvais Chemin), dans la rue Pensador Mexicano (le Penseur Mexicain). Au moment de sa sortie de l'asile, Quim Font fréquente : « [...] *un bar que está en la ampliación Popocatepetl, por el rumbo de la calle Cabrera. El bar se llamaba El Destino* »⁸¹ (LDS, 380-381).

Le café Quito⁸² est le centre principal des réunions du groupe : « *Encuentro en el café Quito con Jacinto Requena, Rafael Barrios y Pancho* » (LDS, 30) ; « *Nos citamos en el café Quito* » (LDS, 43). Il en va de même pour les témoignages dans la deuxième partie. C'est le cas de Laura Jáuregui : « [...] *y terminamos tomado capuchinos en el café Quito en donde María había quedado citada con Aníbal* » (LDS, 147). Un autre exemple est fourni par María : « *Cuando Ulises y Arturo volvieron, cuando los volví a ver, en el café Quito y poco menos que por casualidad [...], estaban sentados en la esquina del ventanal de Bucareli* » (LDS, 187). Quand Simone Darrieux reçoit Ulises

⁸¹ Il s'agit évidemment de noms qui possèdent un lien symbolique avec le personnage qui raconte l'histoire. Cette toponymie littéraire permet à Bolaño de jouer avec l'attitude des personnages, comme Montero, qui réfléchit au voyage dans la rue Pensador Mexicano ; ou Quim, qui parle de l'avenir dans le bar El destino.

⁸² Le nom de Roberto Bolaño figure dans la liste de personnages célèbres qui fréquentaient le Café La Habana de la rue Bucareli, à Mexico. Une plaque commémorative figure à l'entrée du café.

Lima à Paris, elle évoque son séjour à Mexico et le café Quito : « *Yo sólo lo había visto una vez, en el café Quito* » (LDS, 224). Dans un de ses premiers témoignages, Jacinto Requena parle au sein du café.

Comme pour les bars, d'autres cafés sont fréquentés : « [...] *nos encontramos en el café chino El Loto de Quintana Roo, cerca de la Glorieta de Insurgentes* » (LDS, 37). Luis Sebastián Rosado, qui déteste les réal-viscéralistes, livre son récit depuis la *Cafetería La Rama Dorada*, à Coyoacán (LDS, 152).

La maison de Catalina O'Hara est synonyme de fête. C'est là que poètes et artistes, réal-viscéralistes ou pas, se donnent rendez-vous. García Madero écrit :

Fiesta en casa de Catalina O'Hara [...], estaban Ulises Lima, Belano, Müller, San Epifanio, Barrios, Bárbara Patterson, Requena y su novia Xóchitl, los hermanos Rodríguez, Piel Divina, la pintora que comparte el taller con Catalina, además de mucha gente desconocida. (LDS, 78)

Dans le témoignage de María Font de 1981, la maison de Catalina s'érige comme l'espace d'une possible renaissance du groupe : « *Xóchitl me dijo que Catalina O'Hara daba una fiesta en donde posiblemente se iban a reunir todos los real visceralistas, en la fiesta se iba a ver si se podía relanzar al grupo* » (LDS, 320). C'est seulement au cours des fêtes qu'il est possible de réunir tout le groupe. En tant qu'espace de « travail » poétique, le café Quito ne réunit jamais autant de monde que la maison de Catalina O'Hara.

La maison de Quim Font est un autre repère, elle est divisée en deux espaces : « [...] *una elegante y bonita casa de dos pisos con jardín y patio trasero de la calle Colima [...], y una casita completamente independiente [...], que actualmente comparten las Font* » (LDS, 33). La petite maison comporte aussi plusieurs espaces : « *Entre ambos desplegaron un biombo que dividía la habitación en dos y luego se sentaron en la cama* » (LDS, 35). Comme espace culturel et social, il y a toujours des personnes reconnues dans la maison Font : « *En la casa grande daban una fiesta en honor a un escritor español que acababa de llegar a México [...], estaban algunos poetas famosos, el gachupín, la Ana María Díaz y el señor Díaz, los papás de Laura Damián, el poeta Álamo, el poeta Labarca* » (LDS, 72). La petite maison est destinée aux réal-viscéralistes : « *Hoy he vuelto a casa de las Font [...]. En la casita encontré a María, Angélica y Ernesto San Epifanio* » (LDS, 54). Les visites et les fêtes ont lieu à tout moment, et García Madero trouve toujours quelqu'un chez les Font.

L'espace est divisé, morcelé en pièces de plus en plus petites jusqu'au lit de María, dans la chambre des sœurs Font. La maison Font est l'un des espaces d'apprentissage sexuel de García Madero, dans la chambre minuscule des sœurs Font il couche d'abord avec María et plus tard avec Lupe. La maison devient pour lui source de conflit sexuel et éthique car il se remet en question ici à plusieurs reprises. Par exemple lorsque, après une soirée, il se retrouve dans la cuisine et pense à son avenir : « *Comí sentado en la cocina, en silencio, pensando en el futuro. Vi tornados, huracanes, maremotos, incendios* » (LDS, 62).

La maison Font est l'un des espaces le plus fréquentés par le narrateur dans la première partie : « *Hoy he ido a la casa de las Font sin Pancho* » (LDS, 52) ; « [...] *y emprendí el camino rumbo a la casa de la familia Font [...]. Quería verla. Me preguntó dónde estaba. Le dije que cerca de su casa, en la plaza Popocatépetl* » (LDS, 76) ; « *Hoy he vuelto a casa de las Font* » (LDS, 121). Chaque visite à la maison Font permet au lecteur de découvrir des chemins différents dans la ville, chaque parcours dessinant un portrait fragmentaire de noms de rues et d'espaces de Mexico. Finalement c'est d'ici que les poètes partent pour le désert après la fête du Nouvel An : « [...] *dejaba atrás la casa de las hermanas Font [...], la calle Colima* » (LDS, 137).

D'autres maisons, moins fréquentées, aident aussi à construire l'espace de Mexico, comme la maison des frères Rodríguez : « *Luego tomamos por Manzanillo, nos desviamos por Aguascalientes y volvimos a torcer al sur por Medellín hasta llegar a la calle Tepeji [...]. La familia de Pancho vivía en dos cuartos de azotea* » (LDS, 69). Pancho remarque que chez lui : « [...] *estás cerca de todo, en el mero corazón del DF* » (LDS, 70). Il y a aussi la maison d'Ulises Lima : « [...] *vive en un cuarto de azotea de la calle Anáhuac, cerca de Insurgentes* » (LDS, 29). Luis Sebastián Rosado offre un autre point de vue de la ville avec Piel Divina : « *Le pregunté, temblando, dónde vivía. En la Roma Sur, dijo, en un cuarto de azotea muy cerca de las estrellas* » (LDS, 170) ; « *Nos solíamos ver en un departamento que mi familia tenía en la Nápoles* » (LDS, 277).

Des quelques espaces visités de Mexico dans le roman, nous n'avons retenu que ceux qui montrent le mieux comment l'espace de la ville s'agrandit à partir de la multiplicité d'expériences racontées dans la vingtaine d'années qui s'écoule dans le roman. Les repères réal-viscéralistes sont importants pour se retrouver, pourtant les réunions ont toujours lieu au hasard. L'espace de Mexico est en ce sens chaotique et

hasardeux dans la polyphonie des récits, même si les poètes reviennent toujours aux différents repères pour se retrouver.

II.1.1.2.3. Le monstre : la ville qui se nourrit des personnages dans

Lodo

Dans le récit de Benito Torrentera, la ville de Mexico est à peine représentée, il ne s'intéresse pas tant à la ville qu'à découvrir l'influence qu'elle exerce sur les gens qui l'habitent. Pour lui, la ville ressemble à un monstre qui dégrade et dévore ses habitants, les plongeant dans la misère. Les images du discours de Benito sur Mexico sont des images de pauvreté, de violence et de corruption. Vivre à Mexico oblige les gens à adopter et à subir ses règles. Eduarda commet un vol parce qu'elle aspire à une meilleure vie : « *Ya sabe cómo es la vida en la ciudad, nadie está satisfecho con lo que tiene* » (LOD, 262).

L'espace de la ville se construit à partir de la vision des pauvres. Durant une dispute entre Benito et Eduarda, elle montre à quel point Mexico rattrape ceux qui ont le malheur de grandir dans la ville : « *A los pobres no deberían enseñarnos geografía. Además, el Distrito Federal es como una droga. No se te antoja saber si existe algo más allá de tu barrio* »⁸³ (LOD, 261). Face à cette désolation, parcourir la ville s'avère dangereux car la violence fait partie du quotidien : « *Poca gente recorre el centro pasadas las nueve de la noche* » (LOD, 121). La peur de la violence oblige à se mettre à l'abri dès la tombée de la nuit, de même que dans le Mexico actuel de Julio Valdivieso.

La presse et les médias se font l'écho de cette violence : « *Si acostumbrara leer La Prensa habría leído la siguiente noticia: Minisuper robado por sus propios empleados. Una empleada se llevó todo el dinero de la caja no sin antes golpear salvajemente hasta causarle la muerte a su compañero de turno* » (LOD, 67). La presse n'épargne pas au lecteur les détails morbides, car cela plaît au public de cette presse consacrée aux faits divers. Benito semble surpris quand il retrouve des gens dans la rue plus tard que d'habitude : « *Algunos peatones recorrían la calle Veracruz en dirección a la estación del metro [...]. Uno experimentaba cierta disimulada alegría al encontrar*

⁸³ Fadanelli reprend la ville de Mexico dans *Clarisa ya tiene un muerto* comme un infra-monde de drogue et de violence qui attire les personnages pour les anéantir : « *las mujeres se pertrechaban para continuar una desigual batalla contra la noche: los frascos de perfume vueltos a llenar con licor, las pastillas atoradas en el resorte del sostén [...], el cuarto de tequila fijado al fondo del sombrero, la coca bajo el espejo de la polvera* », Guillermo Fadanelli, *Clarisa ya tiene un muerto*, México, Mondadori, 2000, p. 127.

vida, cervezas, gente despierta a una hora en que la mayoría estaba parapetada en sus casas » (LOD, 38).

Pourtant, il sait qu'il faut profiter de toute opportunité qui se présente pour quitter la ville. Benito et Eduarda veulent s'éloigner du DF et de la misère qui les entoure, néanmoins, la périphérie de la ville ne se révèle pas meilleure : « *Los silos de las fábricas, las chimeneas de concreto, las naves de lámina [...], Toluca se encuentra unida al Distrito Federal como una costra alrededor de la herida [...], es imposible evitar el paisaje de los complejos industriales* » (LOD, 157). Pour quitter Mexico ils doivent traverser ce *paysage*. Cette image montre à quel point Benito est las de la ville, même si plus tard il regrette de l'avoir quittée.

Aux alentours de Mexico, Eduarda veut s'arrêter pour voir un agneau : « *A esos grados de soledad puede llegar un habitante de Iztapalapa* » (LOD, 160). Benito parle de l'espace d'Eduarda mais il ne le connaît pas : « *-En mi vida he puesto un pie en Iztapalapa, pero sé que cuando llueve se convierte en un lugar muy peligroso* » (LOD, 260). À Mexico, les gens pauvres vivent dans une marginalité et une violence qui les isolent du reste du monde. Mais Benito voit en Eduarda une belle femme qu'il faut préserver de la ville : « *En la ciudad, las mujeres a los treinta años están podridas de humo, grasa, preocupaciones. En su piel, en sus ojos, el temor a ser vejadas, las prisas por ganar unos cuantos pesos, el aire inmundo se incrusta como una sal que disuelve y mata* » (LOD, 261). Pour lui, il serait nécessaire de « [...] *rescatar a las mujeres bellas que viven en el Distrito Federal antes de que cumplan veinticinco años* » (LOD, 261).

Il faut échapper à la ville pour éviter la dégradation. Benito et Eduarda essaient de fuir les effets de la ville, mais Mexico les suit partout jusqu'à les rattraper. Le monstre reste présent car il est comparé aux espaces qu'ils découvrent : « *Diez kilómetros caminando: ¡La mitad de Calzada de Tlalpan!* » (LOD, 221). Lors d'une marche forcée à Michoacán, Benito transpose l'espace parcouru à celui de la ville pour pouvoir le mesurer ; au passage il donne une idée de l'immensité et de la solitude de la métropole.

II.1.2. Espaces périphériques : la province du pays

Les espaces périphériques du corpus incarnent une première idée de frontière ou de contrepoint face à Mexico. Dans le développement des histoires, ces points représentent le clivage d'un voyage. L'idée d'espace périphérique ne recouvre pas ici qu'une simple utilité géographique dans la construction de l'analyse des espaces du

corpus, car les villages de la province mexicaine sont tout aussi importants que Mexico. Invisibles en apparence, ces villages à l'intérieur du pays ou proches de la frontière et du désert⁸⁴, vont remettre en question les personnages car l'arrivée dans ces espaces va les marquer et faire prendre un nouveau cours à l'histoire.

Après le retour au pays, Julio Valdivieso quitte Mexico pour se rendre à la maison familiale de Los Cominos, au milieu du désert à San Luis Potosí. Cet espace chargé de souvenirs et de secrets l'aide à s'acheminer vers l'avenir. Il va à Los Cominos pour trouver des réponses sur le passé et en même temps pour s'éloigner du monde (la vie européenne et la violence de Mexico). Villaviciosa, dans le désert de Sonora, est la destination finale du voyage raconté par García Madero. Situé au nord du pays, Villaviciosa est l'espace où Belano et Lima retrouvent la poète Cesárea Tinajero, c'est là aussi qu'ils sont rattrapés par le proxénète qui les poursuit depuis Mexico. Le village de Tiripetío, Michoacán, est l'espace choisi par Benito pour échapper à la justice avec Eduarda. Pour lui, Tiripetío est l'endroit où le premier cours de Philosophie en Amérique a eu lieu ; dans le Mexique contemporain du récit, il s'agit d'un point sans importance.

L'arrivée et le passage par ces espaces s'avère fondamental pour l'évolution du récit. Ces villages possèdent une valeur subjective qui les rend essentiels pour les personnages en question. Julio retrouve son passé et celui du pays ; Belano et Lima finissent leur voyage initiatique et retrouvent la figure emblématique de leur mouvement : Cesárea ; Benito retrouve la source de la philosophie en Amérique. Ces villages sont des endroits où disparaître sans laisser de traces est possible, du moins pour les personnages qui les habitent, comme Donasiano, oncle de Julio, ou Cesárea, qui dans leur silence de témoin ou en tant que source d'informations, restent à découvrir.

⁸⁴ Sur la frontière mexicaine, Anaïs Fabriol parle de l'empreinte littéraire de Tijuana en tant que ville frontalière et du crime. Cette empreinte, affirme-t-elle, va au-delà du décor urbain de la ville et, comme Mexico, Tijuana a sa propre personnalité, même si celle-ci est négative : « *Ces villes, à défaut d'être en elles-mêmes un personnage – car personnifier une ville tout le long d'un texte de fiction est un fait relativement rare –, se conçoivent comme la somme des histoires qui s'y sont créées [...]. Toute représentation de Tijuana, que ce soit dans son histoire ou dans son existence actuelle devrait donc être liée à l'illégal ou au crapuleux* », Anaïs Fabriol, « Tijuana, une capitale du crime ? », dans Françoise Aubès et Florence Olivier (éds), *Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones, América, Cahiers du CRICCAL n° 43*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 187.

II.1.2.1. Los Cominos : richesse et secrets du passé

Après Mexico, Julio se dirige sur Los Cominos. L'espace de l'ancienne maison peut être divisé selon son rapport avec Julio : les souvenirs d'enfance, où le lien avec Nieves est très important ; l'image en exil, où il va enrichir ou supprimer des images de sa mémoire ; l'espace qu'il retrouve dans le présent du récit (un point misérable) et celui du passé lointain qu'il réactive au cours de ses recherches. Ces images se juxtaposent et l'ensemble se reconstruit dans le présent du récit pour dessiner un univers complet qui détermine l'avenir de Julio et le mouvement du roman.

La première image du retour à Los Cominos⁸⁵ est presque idyllique : « *Llegaron con el crepúsculo. Julio dormitaba y al abrir los ojos le pareció contemplar un falso amanecer. Envueltas en un polvo liviano, se discernían las siluetas del pueblo, casas bajas de muros de adobe* » (ELT, 64). Julio reconnaît le village : « *Llegaron a la plaza. La iglesia al frente, el cuartel de los antiguos lanceros a la derecha, el casco de la hacienda a la izquierda. Los muros de Los Cominos se alzaban como una fortaleza. Salvo el portón, no había otra oquedad hacia la calle* » (ELT, 65). Cette vision le ramène progressivement à son passé : « *De niño, las vacaciones eran un encierro en esa propiedad. Lo de afuera, el pueblo, era un territorio donde todos estaban borrachos* » (ELT, 65). Ces exemples montrent la juxtaposition d'images, celle idyllique, alimentée durant son absence, ensuite, l'autre, réelle, avec une brève description du village ; finalement l'image d'enfance.

Comme à son arrivée à Mexico, les odeurs qu'il retrouve à l'hacienda le ramènent à son enfance et l'espace familial s'érige comme un souvenir fixe et immuable : « *En el pasillo, bajo las vigas de madera picada, Julio respiró el guano del murciélago, el inconfundible olor de Los Cominos* » (ELT, 65). Cette certitude ratifiée par l'odeur lui permet de restaurer l'hacienda comme espace idyllique loin de la civilisation corrompue (Mexico) et d'une vie qu'il n'acceptera plus (l'Europe, sa femme). Ce n'est donc pas l'image actuelle, mais la restitution d'un moment gardé dans la mémoire qui vient amortir la violence de la réalité qu'il retrouve à Mexico. Les odeurs aident Julio à se rappeler des images précises de son passé. Plus tard, lors d'une visite en compagnie de son oncle Donasiano et d'Eleno, son bras droit, il retrouve le village en tant qu'espace

⁸⁵ Los Cominos a une importance particulière car l'auteur s'inspire d'un espace réel pour recréer cet espace traversé par le poète Ramón López Velarde : « *Mis tíos tienen una hacienda en la frontera entre San Luis Potosí y Zacatecas, en la que me basé para ubicar Los Cominos. Además, una pariente remota mía, Teresa Toranzo, fue novia del poeta en sus tiempos de juez en Venado. Esta aproximación familiar al poeta me ayudó a tratar de entenderlo como parte de un entorno colectivo* », Correspondance personnelle, 1 juin 2014.

isolé qui lui permettra de fuir les fantômes qui le hantent mais qui le confrontera à d'autres : « *Julio estaba en un sitio miserable* » (ELT, 67).

L'ancienne maison témoigne de l'obsession de sa famille, en particulier de son oncle, pour conserver le passé, cela se traduit par une profusion de papiers en désordre et des animaux empaillés qui cachent, eux aussi, une signification : « *Lo importante estaba en el buró: un perro disecado [...]. La hacienda era un museo de la taxidermia. En otros salones había berrendos, pumas, jabalíes, ocelotes, coyotes* » (ELT, 66). Le chien revêt une importance singulière car lui aussi a été un témoin et sa présence se justifie comme la preuve d'un miracle et d'une chute.

Au moment de retrouver son oncle, cette obsession pour le passé est présentée comme un cadavre prêt à être examiné par un spécialiste, en l'occurrence Julio, qui recherche un manuscrit inédit du poète López Velarde : « *Aun antes de entrar en el salón reconoció las pieles de coyote en el piso, las cornamentas de ciervo en las paredes, la chamarra de piloto de su tío, los libros apilados por todas partes, los mapas que colgaban de las estanterías como pieles puestas a curtir* » (ELT, 76). Plans, documents et peaux d'animaux, tout est en place pour que Julio plonge dans le passé, chaque élément présenté en guise de témoin faisant partie de l'histoire familiale. Une sensation similaire l'envahit au moment d'aller à la chambre annexe à la bibliothèque de son oncle :

Daguerrotipos y fotos en sepia decoraban las paredes [...]. Había algo extraño en esos parientes desconocidos. Llevaba demasiado tiempo lejos, aunque tal vez, de haber permanecido en México, tampoco sabría quiénes eran esos muertos con bigotes de manubrio, las damas con mantillas en la cabeza. (ELT, 77)

Il passe du chaos de l'inconnu au vertige de la distance. Rester au Mexique n'aurait pas sauvegardé la distance d'un passé qui remonte à plus loin que son enfance, un passé lointain incarné par les photos d'une famille qu'il ne reconnaît plus : « *En cada cajón de la hacienda había un trozo de más allá* » (ELT, 125). Julio commence alors à tout mettre en perspective et à exhumer le passé. De cette manière, l'image de Los Cominos se confond avec une image lointaine qui, par ailleurs, n'existe pas dans ses souvenirs, mais elle se rajoutera progressivement à cet espace. Malgré la manie qu'a son oncle de tout garder, il s'avère incapable de mettre en ordre ces documents, c'est Julio qui doit le faire : « *–Quiero que razones todo esto. Necesito tus sesos, sobrino* » (ELT, 433).

La misère que Julio retrouve est en partie exagérée par son oncle, qui le met en garde contre les gens du hameau : « *Ten cuidado con la gente, no les vayas a hacer un chistecito que te cueste caro. Los indios no son irónicos* » (ELT, 102). Donasiano voit les gens du village comme ses ennemis : « *El pueblo: su enemigo, la raza infame* » (ELT, 102). Et pourtant il fait tout pour les aider : « *Esta gente es mala pero no tiene nada* » (ELT, 102). Eleno aussi le met en garde contre les dangers du village : « *–Tenga cuidado con los agraristas. Ayer nos mataron unas gallinas. La semana pasada nos envenenaron un pozo. No vaya a ser que le agarren cariño y le metan un plomazo* » (ELT, 101).

Dans une première promenade, il parcourt le village et réalise à quel point il est loin du monde : « *Se sentía en una película en proceso de edición. Todo pasaba varias veces [...]. Pensó con desesperación en Paola, las niñas, el mundo lejano donde algo sucedía* » (ELT, 103). Cette idée de répétition et d'éloignement est liée au fait qu'à chaque pas qu'il fait dans la région il retrouve des souvenirs ou des fragments du passé de sa famille et du pays. Vers la fin du roman, cette idée de monde éloigné revient à nouveau : « *Pasó varios días sin saber si debía permanecer ahí o regresar a la ciudad a acabar algo incierto. Habló con Paola. Le molestó saber que todo seguía bien, aunque así fuera mejor* » (ELT, 413). Le monde continue sans lui, ce qui incite Julio à y rester.

Los Cominos se révèle comme un élément aussi important que Mexico dans le sens où il devient stratégique pour le dénouement de l'histoire. Un premier indice de cette importance est la mort du *gringo*, James Galluzzo, qui, selon Donasiano avait cherché lui-même sa mort : « *Era un ladrón de agua. Lo tenían sentenciado* » (ELT, 104). Pour Donasiano, les coupables de l'assassinat sont les *agraristas*, qui veulent s'approprier la région ; cependant nous apprenons plus tard que Galluzzo est lié à un réseau de trafic de drogue : « *Galluzzo había trabajado con su loca misión psicodélica, como un emisario mudo de los dioses del desierto, hasta que sus plantas interesaron a otra gente, entraron en una red que acaso él no llegó a entender del todo* » (ELT, 404).

Ce village devient, pour la chaîne de télévision, l'espace idéal pour faire une *telenovela* sur les *cristeros*. Mais le projet devient important aussi pour les trafiquants : « *Ríete de la fe de los cristeros; los narcos hacen lo que sea por comprarse un ranchito en el cielo [...]. La telenovela les vino como anillo al dedo. Pero hay intereses cruzados* » (ELT, 224). Cet espace dans le désert va créer des tensions entre deux groupes ennemis de narcotraffiquants : « *Los Cominos, que parece estar en la nada, está en un cruce invisible, la frontera de los cárteles* » (ELT, 224). Cela place au premier

plan le village et le met dans une situation de conflit permanent. Pourtant, tout se passe sans que personne dans le pays ne semble s'en rendre compte. Cette invisibilité fait partie du silence dans lequel se meuvent le pouvoir, l'argent, la corruption et la drogue.

Découvrir Los Cominos à la télévision rend cet espace plus réel car il existe devant un public. Le village devient un espace qui se joue lui-même, qui est réel ou au moins crédible parce qu'il apparaît à la télévision : « *Luego, en la pantalla, [Julio] vio el cielo azul de Los Cominos, la noria, las paredes descascaradas de la hacienda* » (ELT, 394). Quelque chose de similaire se passe quand l'équipe du tournage envahit Los Cominos, le village endormi revient à la vie à cause du mouvement extérieur : « *Recorrieron el pueblo, tomado por un movedizo ejército de gente que inspeccionaba locaciones [...]. La noticia de que llegarían actrices y actores famosos o conocidos por un comercial de productos que ahí jamás se habían vendido transformó la vida del pueblo* » (ELT, 410). Cette transformation passagère n'est que l'illusion du spectacle.

Finalement, Los Cominos devient important pour Julio car c'est ici qu'il va sceller son destin. D'abord quand Donasiano lègue l'hacienda en héritage aux enfants de Nieves et propose à Julio de tout administrer : « *Quiero dejarles Los Cominos y que tú seas albacea. Lo único que vale aquí son los papeles y tú puedes apreciarlos. Ni siquiera sé qué tengo* » (ELT, 127). Plus tard, il rencontre Ignacia avec qui il va renoncer au monde et à une *centralité* européenne et mexicaine.

L'espace que Julio retrouve du passé familial garde des mystères liés à ses recherches, son passé personnel et celui du pays. Nous découvrons alors des images de Los Cominos qu'il ne connaît que par les témoignages de son oncle, d'Eleno, du *Viking*, mais aussi des documents et des photos trouvés durant ses recherches. Ces images ne lui appartiennent pas, elles viennent de l'extérieur et il doit se les approprier pour mieux comprendre cet espace à la fois vide et complexe. Nous retrouvons d'abord le passé de la famille qui voit disparaître sa fortune : « *La guerra revolucionaria y los repartos agrarios que llegaron hasta 1943 arruinaron la economía y el carácter de la familia* » (ELT, 53). Au lieu de la richesse d'antan, Julio retrouve la misère. Donasiano est le seul membre de la famille qui ne se plaint pas : « *En una estirpe de quejosos, [Donasiano] era incapaz de advertir molestias* » (ELT, 63). Même s'il se plaint de la pauvreté désertique, il ne peut pas quitter sa terre : « *Donasiano pertenecía a Los Cominos sin disyuntiva. La realidad podía ser horrenda, pero no concebía la posibilidad de abandonarla* » (ELT, 102).

Grâce aux recherches et aux histoires, Julio peut ajouter ce dernier maillon à la construction de Los Cominos : « *Julio reconstruyó los datos de Los Cominos. En el siglo XVIII fue una hacienda de beneficio que dependió de la minería* » (ELT, 63). Toute cette splendeur dont la famille est si fière est construite sur la rancune ironique du fondateur de l'hacienda à l'égard de son père : « *El fundador del predio fue un asturiano rencoroso. Su padre le había dicho que su destino valía un comino. Cuando pudo hacerse de un latifundio lo bautizó con deliberada ostentación: Los Cominos*⁸⁶. *El plural aumentaba la venganza: muchas nadas* » (ELT, 63-64). La puissance de la famille, son origine espagnole, la suffisance de quelques membres qui n'acceptent pas l'idée d'abandonner le rôle du maître dans un pays qui change plus vite qu'eux, l'ensemble de ces éléments se construit sur un nom qui veut dire : « plusieurs riens ». Toute la famille a tendance à rejeter le Mexique libéral qui lui a enlevé son pouvoir :

La Revolución y los repartos agrarios privaron a los Valdivieso de suficientes propiedades para que creyeran que habían tenido muchas más cosas de las que alguna vez tuvieron. Su agraviada memoria dilatada las haciendas y hacía brotar viñedos en breñales más bien secos. (ELT, 44)

Son oncle attribue la décadence de Los Cominos aux vols systématiques ainsi qu'à la paresse des travailleurs : « *Ésta fue una hacienda de beneficio. San Luis se apellida "Potosí" por su riqueza minera [...], lo que se acabaron fueron las ganas de trabajar* » (ELT, 79). La rancune de la famille Valdivieso se reconnaît dans les paroles de son oncle contre ceux qui ont détruit l'Hacienda au nom de la Révolution : « [...] *los agraristas inventaron que no eran criminales sino ejidatarios y se repartieron el desierto hasta que a cada quien le tocó un terrón inservible*⁸⁷. *Ahora esto es un terregal dominado por homínidos* » (ELT, 79-80).

À mesure qu'il approfondit ses recherches, Julio se rapproche de la vie de son oncle : « *El resto de la familia aceptó irse a San Luis y aun al DF, "hacia el siglo XX". Sólo Florinda y Donasiano se quedaron en la retaguardia* » (ELT, 109). Pour Julio son

⁸⁶ À propos du nom de l'hacienda, l'auteur signale : « *Buena parte de El testigo se ubica en una hacienda en los linderos de San Luis Potosí y Zacatecas. La llamé Los Cominos en alusión a Bledos, hacienda de mis tíos (que algo importe un bledo equivale a que importe un comino)* ». Extrait de son discours d'acceptation au Colegio Nacional : « *Históricas pequeñeces. Vertientes narrativas en Ramón López Velarde* », le 25 février 2014.

⁸⁷ Dans sa nouvelle « *Nos han dado la tierra* », l'écrivain Juan Rulfo fait référence à la répartition des terres lors de la Révolution Mexicaine. Y sont évoqués des abus contre le peuple : « *Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí* », Juan Rulfo, « *Nos han dado la tierra* », dans *El llano en llamas* [1950], Madrid, Cátedra, 1985, p. 42. Villoro utilise une image similaire pour reparler de cette répartition inégale après la Révolution, où les plus mauvais terrains ont été redistribués au peuple.

oncle a plusieurs raisons d'y rester : « *Le apasionaban las bibliotecas, las tertulias de enterados, las misas solemnes, algunos sitios de San Luis, el café Oro del Rin y los guisos del Gran Vía. Pero no se mudó a la ciudad y convirtió su alejamiento en una causa de honor* » (ELT, 110). Bien que la tentation de rejoindre San Luis, la capitale, soit grande, Donasiano reste à Los Cominos avec la lourde tâche de *garder* des choses : « *En la hacienda podía recoger los restos del naufragio, hacer el recuento de los daños, recrear en su mente el vergel que en rigor no llegó a ser suyo* » (ELT, 110).

Ce naufrage dont Julio parle est celui qu'il doit mettre en ordre pour la *telenovela* et pour sa propre vie. Ce paradis n'est que l'attachement à l'impossible, à un passé qui n'existe plus, que Donasiano n'a pas connu dans toute sa splendeur et qui se transmet à Julio dans cette double image de misère et de richesse : « *Compré archivos enteros cada vez que el reparto agrario jodía a alguna familia con algún grado de educación, y ya ves, una selva oscura* » (ELT, 433). Donasiano se préserve du contact du monde car l'hacienda lui suffit. Son contact devient en quelque sorte indirect, ce que lui racontent le père Monteverde et, plus tard, Julio ; mais plus que vouloir écouter parler du monde, il veut parler : « *No te diré cosas molestas; me gusta mucho hablar* » (ELT, 459). Vers la fin du roman, Donasiano est content de savoir que Julio reste, désormais c'est à lui de préserver le passé : « *Si algo bueno sale de los papeles, quiero que tú lo controles* » (ELT, 433).

Los Cominos est un espace aussi important que Mexico et l'Europe. Les images que Julio retrouve du passé ne survivent que dans les pensées des témoins qui connaissent l'histoire des Valdivieso. Il superpose les images qui remontent à sa mémoire (ses souvenirs d'enfance) à celles qu'il crée dans l'imagination (du passé découvert dans ses recherches) et celles de la réalité (le conflit d'intérêts entre le pouvoir et le narcotrafic). La vision des autres sur Los Cominos est fondamentale pour arrondir sa représentation. La juxtaposition d'images, différentes et complémentaires, construit un espace qui, bien que proche du désert et de la frontière, se révèle central dans l'évolution du récit.

II.1.2.2. Tiripetío : l'espace de la déception

En tant qu'espace périphérique, Tiripetío remplit son rôle d'espace où rien ne se passe. Quand Benito prépare le plan pour échapper à la justice, il pense à Tiripetío comme destination. Le plan est très simple : « [...] *extraer todo el dinero de mi caja de*

ahorros para maestros, solicitar el mayor préstamo al que un profesor con veinte años de servicio puede aspirar, comprar un auto modesto y tomar la carretera rumbo a Tiripetío, un modesto pueblo de Michoacán » (LOD, 104). Benito sait que cela ne tient pas la route, le plan est absurde et le choix de sa destination, extravagante. Pourtant, il prend en compte sa situation de criminel : Tiripetío lui semble l'endroit parfait pour se cacher.

Même avec cet argument, Benito n'arrête pas de justifier son choix et d'expliquer le pourquoi de cette destination absurde : « [...] *si en verdad se trataba de un plan idiota existían destinos aún más estúpidos que Tiripetío. Tijuana⁸⁸, Puerto Vallarta, la frontera entre Chiapas y Guatemala* » (LOD, 105). Pour lui, le plan et le voyage sont insensés, mais il continue à réaffirmer sa détermination et à les mener jusqu'au bout : « [...] *me consuela pensar que cuando uno huye de la cárcel hasta la atarjea más azolvada se convierte en un refugio aceptable* » (LOD, 157).

Tiripetío devient ainsi un refuge loin de la prison, un espace (comme Villaviciosa) où ils peuvent échapper à la justice. Pourtant, Benito sait que ce village n'est pas l'espace d'aventure imaginé par Eduarda : « *Si tú le comunicas a una mujer de veintiún años de edad que vas a invitarla a Tiripetío cuando ella está esperando escuchar el nombre de un destino fascinante, le asestarás un duro golpe a su entusiasmo* » (LOD, 108). Même lors de l'arrivée au village, Eduarda reste sceptique : « *Cuando tomamos la calle de Morelos, camino principal si se quiere llegar en auto hasta la plaza, Eduarda aún no se imaginaba que aquella población sería nuestro destino [...]. Para ella se trataba de una estación de paso* » (LOD, 249). Jusqu'au dernier moment elle s'attend à un lieu plus surprenant et digne d'aventure pour un couple qui échappe à la justice.

Le séjour au village est court du fait de la dépression d'Eduarda : « *Nuestra estancia en Tiripetío duró mucho menos de lo previsto. Eduarda no encontró ahí ningún estímulo para su curiosidad. Por primera vez desde que nos conocimos se hundió en una marcada depresión* » (LOD, 257). Pour Eduarda, Tiripetío est comme la prison qu'elle essaie de fuir : « *–Recuerda que cuando planeamos el viaje yo pensaba que tú eras una asesina. Aquí nadie nos encontraría jamás. –No tenían necesidad de encontrarnos. Esto es peor que la cárcel* » (LOD, 250).

⁸⁸ La frontière, en particulier Tijuana, apparaît comme l'un des espaces récurrents des criminels pour se cacher. Dans son article « Tijuana, une capitale du crime ? », Anaïs Fabriol considère que : « *Tijuana semble être la ville où l'on ne se cache pas d'être un criminel [...] contrairement à plusieurs autres villes mexicaines frontalières tout aussi voire plus violentes, notamment Ciudad Juárez* », Anaïs Fabriol, dans *Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones*, op. cit., p. 188.

La visite du village prend à peine quelques heures. L'insistance d'Eduarda à partir s'exprime d'abord par le chantage : « *–Te lo doy [un beso] si nos vamos de este pueblo* » (LOD, 251). Puis par la supplique : « *–Benito, sácame de este jodido pueblo* » (LOD, 261). Eduarda est finalement déçue par rapport à l'aventure. Durant le voyage elle pense qu'elle a vraiment assassiné son collègue de travail au supermarché ; néanmoins, quand Eduarda apprend qu'il n'est pas mort et qu'elle ne doit pas se cacher, elle veut continuer l'aventure qui semble lui donner une vitalité qu'elle n'avait pas à Mexico.

À la différence de Mexico, Tiripetío est amplement décrit par Benito, qui dresse un portrait détaillé de cet espace. Il semble séduit par la simplicité de la vie dans ce village perdu. Il énumère des arguments historiques et philosophiques :

A los ojos de los simples, Tiripetío es un pueblucho de casas modestas limitadas sólo a una planta. Un pueblo dotado de una iglesia discreta, una plaza central y un cortijo en la periferia. Para mí, en cambio, como para algunos otros esquizofrénicos, éste fue el primer lugar en América donde se impartió una clase de filosofía [...], rodeamos la fuente continuando hasta la escultura de Alonso de la Vera Cruz [...]. La placa bajo la efigie decía justamente: “Fray Alonso de la Vera Cruz / 1504 – 1584 / Aquí fundó la primera casa de estudios mayores de Nueva España”. (LOD, 249)

Ensuite il passe à la description du paysage et du village :

A partir de la plaza se abrían las calles principales del poblado. La calle de Morelos conducía hacia la carretera. La calle de Vicente Guerrero llevaba a las colinas verdesas que ondulaban en el horizonte [...]. Había poca gente en las calles. No dudo que si se reuniera todo el pueblo alrededor del kiosco, la plaza seguiría estando vacía. A un costado de la plaza se hallaban los portales. En el lado opuesto la iglesia y el convento. (LOD, 250)

Il prend le temps pour décrire les maisons : « *La mayoría de las casas del pueblo eran amplias, de interiores frescos e inquilinos mudos. Sus paredes, blancas en la superficie, no ocultaban el ocre del adobe ni mucho menos el paso del tiempo* » (LOD, 252). Il décrit même les odeurs : « *La villa era apacible, impregnada de olores saludables, madera recién quemada, piloncillo, leche agria. Una arboleda de esbeltos cipreses se erguía a un extremo de la plaza* » (LOD, 250). Même si les gens du village ont un air absent et peu intéressé par le monde, le couple ne passe pas inaperçu, en particulier Eduarda : « [...] *algunos adolescentes conversaban en voz. Los párvulos observaron a Eduarda, curiosos, atentos al vaivén de sus caderas* » (LOD, 251).

Dans le village, les étrangers ne sont pas fréquents : « *Sólo durante los domingos entraba algún vehículo extraño por la calle de Morelos. En la mayoría de los casos los visitantes se arrepentían. Apenas echaban una ojeada a su alrededor, volvían a tomar la carretera en busca de otro destino* » (LOD, 251). Mais Benito veut y rester, alors ils cherchent un hôtel : « *¿Un hotel? –¿Pues a quién vienen a visitar? –A nadie en especial, sólo deseamos conocer el pueblo. –Pues ya lo conoció* » (LOD, 252). Ils trouvent une pension chez une dame : « *Nos mostró un cuarto, modesto en sus dimensiones, pero limpio, alfombrado con un tapete de palma entrelazada. Un cuarto encomendado a Dios vía la imagen religiosa que colgaba de uno de los muros* » (LOD, 253). L'espace que Benito retrouve n'est que l'ombre de ce qu'il a pu être :

De la iglesia, en el pasado onerosa, no queda más que un sencillo templo de fachada anémica. La única torre de la iglesia cuenta con un reloj que marca siempre las tres y media [...]. Esa noche escuchamos ladridos de perros miserables⁸⁹ y los cascos de un caballo sin rienda. (LOD, 257-258)

Ils plongent dans le silence d'un village perdu qu'ils vont quitter pour ne plus y revenir dans l'histoire. Tiripetío apparaît dans le roman comme un espace symbolique et d'évasion très important pour Benito. À la différence de Los Cominos où Julio retrouve les traces de son passé, Benito remarque à peine une statue et une plaque historique. Tiripetío n'est qu'une brève déception car ils restent peu de temps dans le village. Tiripetío est une anticipation de la vraie prison qui les attend, cet espace est comme une préparation à l'enfermement et à la désillusion de la vie dans le pays.

Tiripetío s'érige dans sa simplicité comme un espace géographique complet dans sa description et dans la représentation d'un village de la province mexicaine, éloigné du centre du pays. À Mexico, l'image négative du monstre est plus importante que l'espace décrit ; ici, la paix apparente permet de saisir l'espace dans son ensemble.

⁸⁹ Cette image nous fait penser à la nouvelle « No oyes ladrar los perros », de Juan Rulfo : « [...] *ya es muy noche y han de haber apagado la luz del pueblo. Pero al menos debías de oír si ladran los perros* », Juan Rulfo, *op. cit.*, p. 149. Le village est tellement misérable et silencieux qu'il n'y a que les aboiements des chiens qui indiquent sa présence. De même, dans « Nos han dado la tierra », l'aboiement des chiens dans les nouvelles de Rulfo indique la misère, le vide : « *Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye ladrar los perros* », *Idem*, p. 39.

II.1.2.3. Villaviciosa et Santa Teresa, Sonora : espaces de révélations

Dans *Los detectives salvajes* l'espace périphérique du Mexique se situe au nord du pays. Les deux espaces les plus importants sont la ville de Santa Teresa, point de repère des poètes détectives, et Villaviciosa, destination finale du premier voyage. Ces deux points, entourés par le désert et à la frontière avec les Etats-Unis, font partie du grand nombre de villes et de villages qui composent l'itinéraire erratique du voyage.

L'importance de Villaviciosa dans ce roman dépasse celle de Santa Teresa⁹⁰, ville symbolique de la violence et de l'horreur dans l'univers de Bolaño, car elle est une allégorie de Ciudad Juárez⁹¹. Dans *Los detectives salvajes*, Santa Teresa est une ville frontalière de Sonora non définie ou, en tout cas, elle n'est pas le miroir spécifique d'une ville réelle. Pourtant, nous y trouvons déjà des références qui font penser à Ciudad Juárez : « *Nos alojamos en un hotel, el Hotel Juárez, en la calle Juárez* » (LDS, 568).

Santa Teresa n'est qu'un point de repère dans le désert : « *Lima y Belano le preguntan [a un policía] por el camino más corto para llegar a Santa Teresa [...]. Cuando despierto estamos en Santa Teresa* » (LDS, 568). C'est ici que la recherche de Cesárea commence : « *Belano y Lima han estado toda la mañana en el Registro Municipal, en la oficina del censo, en algunas iglesias, en la Biblioteca de Santa Teresa, en los archivos de la universidad y del único periódico, El centinela de Santa Teresa* » (LDS, 569).

La région se dessine autour de la recherche de Cesárea. Les poètes détectives reviendront plusieurs fois à Santa Teresa dans leur tour du désert. D'autres villes revêtent une certaine importance dans cette recherche, telles que Nogales, Hermosillo ou Caborca : « *Cesárea Tinajero había sido maestra durante los años 1930-1936. Su primer destino fue El Cubo. Después estuvo de maestra en Hermosillo, en Pitiquito, en Bábaco y en Santa Teresa* » (LDS, 592). Plus ils s'approchent de Cesárea, plus l'ombre d'Alberto s'approche d'eux : « *¿Y si encontráramos a Alberto en Santa Teresa?* » (LDS, 593). Santa Teresa s'érige comme une incontournable ville danger qui annonce le violent dénouement. C'est précisément d'ici qu'ils partiront pour Villaviciosa : « [...] »

⁹⁰ Cette ville prend de l'ampleur dans le roman posthume de Bolaño, *2666* (2004) mais aussi dans *Los sinsabores del verdadero policía* (2011) où Santa Teresa devient l'un des centres névralgiques de l'histoire.

⁹¹ Voir le plan de Santa Teresa dessiné par l'écrivain lui-même et la similitude avec Ciudad Juárez dans le livre commémoratif de *l'Arxiu Bolaño (1977-2003)*, Barcelone, CCCB, 2013, p. 106-107.

nos alejamos a toda velocidad por las calles mal iluminadas de Santa Teresa. Salimos, sin saber cómo, en dirección a Villaviciosa, lo que nos pareció de buen augurio » (LDS, 600).

Autour de cette ville et du désert de Sonora, Bolaño établit une cartographie de noms de villes et de villages du Mexique et des États-Unis qui oscillent entre réalité et fiction et font écho à la situation vécue : « [...] *de Bahía Kino a Punta Chueca, de Punta Chueca a El Dólar, de El Dólar a Desemboque, de Desemboque a Las Estrellas y de Las Estrellas a Trincheras* » (LDS, 584). Parmi ces villages, un seul se révèle vraiment important pour la clôture du roman et la continuation du voyage : Villaviciosa⁹².

Villaviciosa représente la fin de la recherche de Cesárea et met un terme à la fuite d'Alberto. Au début du roman, García Madero voit ce village comme une zone imprécise au nord du pays évoquée dans une chanson : « *La canción hablaba de los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer [...], les pregunté si esos eran los ojos de Cesárea Tinajero. Belano y Lima me miraron y dijeron que sin duda yo ya era un real visceralista* » (LDS, 17). Cesárea et ces villages perdus apparaissent comme une promesse que García Madero idéalise : « *Yo soy el jinete de Sonora, le dije de golpe y sin venir a cuento. En realidad nunca he estado en Sonora* » (LDS, 23). Dans ce passage, il parle de chevaucher Sonora, comme si son destin et son inconscient l'anticipaient déjà. Villaviciosa est un mystère pour les autres personnages, par exemple Piel Divina : « *Todo había empezado, según Piel Divina, con un viaje que Lima y su amigo Belano hicieron al norte, a principios de 1976. Después de ese viaje ambos empezaron a huir [...], habían ido a buscar a Cesárea Tinajero* » (LDS, 349). Les images des réal-viscéralistes sur le voyage à Sonora font de Villaviciosa un village idéal mais redoutable, un village d'assassins, de personnes qui ont renoncé au monde.

Les poètes détectives vont à Villaviciosa car une vieille amie de Cesárea, institutrice, les met sur la piste : « [...] *Cesárea le dijo que a veces [vivía] en Villaviciosa y otras veces en El Palito. La maestra sabía dónde quedaba Villaviciosa* » (LDS, 598). El Palito se trouve dans l'Arizona, du côté des États-Unis, alors ils décident de se rendre d'abord à Villaviciosa : « *Según Belano, lo primero era ir a Villaviciosa, luego ya veríamos si volvíamos al DF o nos íbamos a El Palito* » (LDS, 599). C'est en

⁹² Villaviciosa apparaît aussi dans « Gusano ». Dans cette nouvelle, le *gusano* fait une description du village : « *Dijo que el pueblo tenía entre dos mil y tres mil años y que sus naturales trabajaban de asesinos y de vigilantes* », Roberto Bolaño, « Gusano » dans *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 81-82.

arrivant au village que le mythe se brise et que la vérité prend forme : « *El pueblo de Villaviciosa es un pueblo de fantasmas. El pueblo de asesinos perdidos del norte de México [...], un pueblo de gente cansada o aburrida* » (LDS, 601). Pour García Madero le village n'a rien d'exceptionnel :

Las casas son de adobe aunque a diferencia de otras aldeas [...] las de aquí tienen, casi todas, un patio delantero y un patio trasero y algunos patios están encementados, lo que resulta curioso. Los árboles del pueblo se están muriendo. [...], la casa del presidente municipal, en donde al parecer no vive nadie. (LDS, 601)

L'image de Cesárea tombe avec celle du village : « *Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos [...]. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza* » (LDS, 601). Nous ne disons pas que l'image peinte par García Madero soit la plus fidèle ou la plus vraisemblable du village et de Cesárea ; cependant, par sa désillusion, il rompt avec le mythe qu'il contribue à créer pour offrir au lecteur un espace fascinant dans sa simplicité. Villaviciosa prend toute son importance du fait que c'est l'espace choisi par Cesárea pour disparaître du monde. Belano et Lima nourrissent le mythe de Villaviciosa en en faisant un village de marginaux et d'assassins. García Madero détruit le mythe lorsqu'il décrit le village : un espace où les gens sont dévorés par l'ennui⁹³.

Après la mort de Cesárea vient la séparation du groupe. Belano et Lima partent avec les cadavres et débutent leur long voyage. De leur côté, García Madero et Lupe ne veulent plus revenir à Mexico. Villaviciosa apparaît comme l'endroit idéal pour disparaître : « *Ayer por la noche volvimos a Villaviciosa y dormimos en casa de Cesárea Tinajero [...]. Hoy desayunamos en uno de los bares. La gente nos miraba y no nos decía nada* » (LDS, 606). Les gens ne se soucient pas d'eux : « *Nadie nos ha dicho nada por estar ocupando la casa de Cesárea* » (LDS, 606). Pour Lupe, il s'agit d'une forme d'acceptation :

Antes de irnos Lupe dijo que podíamos regresar a Villaviciosa cuando quisiéramos. ¿Por qué?, le dije. Porque la gente nos acepta. Son asesinos, igual que nosotros. Nosotros no somos asesinos, le digo. Los de Villaviciosa tampoco, es una manera de hablar. (LDS, 608)

⁹³ La comparaison entre Villaviciosa et Aztlán, ville mythique des premiers Mexicains, fait écho à l'image de la ville idéale de Cesárea. Cette comparaison propose une métaphore de la fondation du mouvement poétique des personnages. C'est dans cette ville qu'ils rencontrent leur destin. Nous y reviendrons.

Lupe voit Villaviciosa à travers Belano et Lima. Même si elle pense qu'en restant à Villaviciosa ils peuvent échapper à la police, elle se trompe. Cette police, García Madero le sait bien, n'est pas la police mexicaine, mais une allégorie du destin qui revient toujours pour présenter sa note. García Madero le sait, personne ne peut échapper au destin.

II.1.3. Le désert : espace d'abandon et de renaissance

Nous comprenons le désert comme un espace *limite*, là où les personnages se retrouvent face aux démons intérieurs qu'ils portent en eux. Le désert est le miroir, la solitude, le seuil, la frontière, le néant, l'espace des tentations et des mirages, mais aussi l'endroit où la révélation et l'épiphanie peuvent avoir lieu. C'est l'espace idéal pour renaître, cependant il faut d'abord mourir. Le désert est le point d'un nouveau départ ou celui de la fin définitive. Ceux qui restent dans le désert sont condamnés à disparaître dans le sable. À travers la violence du désert les personnages d'*El testigo* et de *Los detectives salvajes* sont anéantis, mais ils peuvent aussi renaître.

Malgré la sensation du vide que transmet la vision du désert, il est impossible de s'y déplacer d'un centimètre sans trouver des symboles. Quand nous imaginons le désert, nous y projetons notre propre ombre. Le désert permet de porter un regard sur les mirages du passé ou de l'avenir. Dans les deux cas il s'agit d'un regard vers l'abîme intérieur. Dans son essai sur le désert, Rachel Bouvet affirme que le mirage dans le désert : « [...] obéit au principe d'altérité binaire, construite par le biais de la négation, qui consiste à projeter dans le miroir sa propre image inversée : l'autre est ce que "je" ne suis pas »⁹⁴.

Cette altérité ne possède pas de contours définis et se constitue comme une frontière dans le mouvement de sa découverte. Son exploration crée un effet d'étrangeté ; l'altérité se présente comme un reflet fugace, un miroir qui met en scène la relation duale entre moi et l'autre qui n'est plus moi, la fameuse étrangeté relevée par Rimbaud. En tant qu'espace limite, le désert est hostile pour l'homme, il est dangereux de se perdre dans le désert.

Il est donc primordial d'analyser l'importance de cet espace dans la constitution du personnage et sa représentation de et dans le monde. Après avoir établi les différences entre les espaces de centralité et de périphérie du Mexique dans le corpus, il

⁹⁴ Rachel Bouvet, *Pages du sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal (Québec), XYZ éditeur, 2006, p. 12.

faut s'arrêter sur l'espace du désert mexicain dans les romans concernés. En général, le désert est conçu comme un espace de purification ou d'anéantissement, une destination pour renaître ou le point de non-retour et d'abandon. Il faut alors réfléchir à ce qu'est un espace désertique. Comment se construit son paysage et dans quelles situations il se crée.

Bouvet signale que le paysage désertique surprend, fascine, mais il trompe aussi l'observateur car la perception du paysage évolue avec l'expérience du personnage. Dans le texte littéraire, nous allons retrouver une idée d'abandon dans la contemplation. Bouvet considère que dans la littérature l'écrivain passe assez vite de la description (peupler l'espace vide d'images) à l'action (le cœur du récit, la transcendance du moment dans le désert). Pourtant, cette action est souvent construite sous un mouvement d'éloignement : « *Aller vers le désert, c'est enclencher un mouvement vers l'extérieur, s'éloigner de son espace familier* »⁹⁵. L'arrivée dans le désert signifie la perte de repères volontaire, Rachel Bouvet parle d'un échec des signes, là où tout ce que représente le monde perd toute signification pour laisser l'homme démuné face à la contemplation du vide.

L'idée de limite ou frontière qu'incarne le désert pousse le corps à ses propres limites, physiques (jeûne, chaleur et froid intenses), mentales (solitude, hallucinations, folie) ou spirituelles (épreuve de foi, doute). Bouvet va même jusqu'à considérer que : « [...] *l'idée même de limite tend à disparaître lorsque l'œil est face à l'immensité du désert* »⁹⁶. Alors il n'y plus de frontières, le personnage se retrouve seul. Cette sensation d'immensité est bien exprimée dans le premier voyage de Julio Valdivieso à Los Cominos dans *El testigo* :

El paisaje semidesértico, de cactáceas tan altas como la *pick-up*, era atravesado de cuando en cuando por el vuelo de un cenizote o por bardas de piedras que no parecían contener ranchos ni sembradíos, *delineamientos caprichosos que no hacían sino separar un desierto de otro idéntico*⁹⁷. (ELT, 62)

Le personnage essaie ici d'établir des limites dans le paysage désertique, cependant le résultat est insignifiant. Julio se retrouve face à un espace infini qui crée l'illusion de répétition constante. Il n'y a qu'absence de limites et les quelques traces

⁹⁵ *Idem*, p. 16.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Nous soulignons la dernière phrase pour signaler le moment où l'espace efface ses limites et fait disparaître les repères. Le désert est une seule image uniforme et identique.

humaines qui permettent de créer des repères sont englouties dans la totalité du désert, qui devient ainsi un espace de confusion. Julio Valdivieso se perd dans le désert, les poètes détectives aussi. Néanmoins, cette perte les aide à se rencontrer plus tard, différents, comme éveillés d'un rêve qui signale désormais le nouveau chemin à suivre.

Pour Belano et Lima dans *Los detectives salvajes*, le désert de Sonora est la première épreuve à franchir avant les multiples destinations qu'ils vont parcourir durant les vingt ans qui suivent ce premier voyage. Pour García Madero et Lupe, le désert s'avère l'endroit idéal pour disparaître et trouver la joie après avoir vécu et subi la violence de Mexico. Dans *El testigo*, le roman se termine dans le désert. Tout au long du roman, Julio Valdivieso fait des allers-retours à la maison familiale, située au milieu du désert de San Luis. Ce n'est qu'après avoir vécu la violence du Mexique contemporain et après avoir remis en question sa vie et son passé, qu'il se lancera dans un dernier voyage, sans retour, pour disparaître avec son nouvel amour. À la fin du roman, le désert n'est plus une figure menaçante mais la promesse d'un futur heureux dans le silence car le désert est un espace d'opposition extrême à la grande ville, il demeure sauvage face à l'espace *civilisé*.

Rachel Bouvet donne une importance majeure à la figure du *mirage*, en particulier l'image que le personnage peut retrouver de soi dans le désert. Notre propre ombre, selon Bouvet, dans la solitude devient une image autre, une image inversée de ce miroir immense⁹⁸. Dans *Los detectives salvajes* aller vers le désert implique une fuite et une recherche, tout comme dans *El testigo*. Julio fuit la vie qu'il avait en Europe, la violence mexicaine et cherche des réponses au passé, sans oublier que la raison initiale de sa recherche ainsi que le leitmotiv du roman est de trouver une trace du poète López Velarde.

Le désert, nous l'avons dit, n'a pas de contours définis car il se constitue dans le mouvement de la découverte de sa propre altérité. Cette découverte provoque une mise en tension et un effet d'étrangeté pour ceux qui s'aventurent dans l'espace désertique. La notion du différent peut être dans l'espace même ou dans les personnages qui l'habitent. Ces personnages sont, dans *El testigo*, l'oncle de Julio, Donasiano Valdivieso, et Eleno, qui habitent à Los Cominos. Dans *Los detectives salvajes*, Cesárea

⁹⁸ Rachel Bouvet considère que la confrontation du sujet avec le désert : « [...] déclenche à la fois la perte des repères, la mise en échec des signes, autrement dit un processus de désémotisation, de même qu'un questionnement existentiel faisant affleurer des interrogations sur le néant, le caractère insaisissable de l'être, l'altérité, la mort », Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 15-16. Chaque personnage du corpus qui se retrouve dans le désert vit différemment cette mise en question et cette transformation.

Tinajero vit dans une complète solitude à Villaviciosa. Dans les deux cas, la vie de ces anachorètes retirés du monde inspire les personnages qui vont les rencontrer.

Là où il y a le désert, dit Rachel Bouvet, il y a tentative d'osmose avec la nature : « [...] *des processus de désertification de l'être, ou encore la plongée vers le néant ; des phénomènes qui mettent tous en jeu des transformations, se jouant à la frontière même de l'humain et de la nature* »⁹⁹. L'être subit un processus de désertification, l'exemple le plus concret du corpus est Julio dans son renoncement au monde civilisé pour Ignacia : « *Podrían habitar alguna de las zonas apartadas* » (ELT, 418). Dans *Los detectives salvajes*, García Madero et Lupe plongent dans le néant après la rencontre avec Cesárea et Alberto car ils disparaissent dans le désert. Ils retrouvent un espace où ils sont acceptés et peuvent se cacher : « *A nadie parece importarle nuestra presencia en el pueblo* » (LDS, 606). Il y a un jeu de transformation et de destruction dans le fait de vivre dans le désert. Après l'expérience du désert, les personnages reviennent au monde ou disparaissent, dans un abandon définitif du monde.

Dans le désert nous ne sommes plus dans la périphérie car le désert est un espace sans limite dans le sens où il n'y a pas de délimitation possible. Julio Valdivieso arrive au point de se sentir : « [...] *en la orilla de la nada* » (ELT, 67). Le désert est le vide. Posséder le désert ne sert à rien, dit Donasiano quand il parle de l'intérêt de se partager les « fruits » de la Révolution. Bien que l'impossibilité, et l'inutilité, de contrôler le désert est évidente, cet espace sert de miroir et de reflet pour les personnages qui vivent à Mexico.

Nous plaçons l'espace du désert du côté de la périphérie, à la limite de la frontière. Le désert a, sur les personnages, une influence différente de celle de la périphérie, représentée ici par Los Cominos et Villaviciosa, où il reste encore un peu de civilisation. Dans ces romans le désert met en question le lieu de référence qu'est Mexico, puis le Mexique et finalement le Mexicain. En tant que symbole de purification et d'épreuve, il change radicalement les personnages, pour les mener vers un plus grand renoncement au monde (Julio Valdivieso, García Madero ou Lupe) ou les renvoyer vers le monde (Belano et Lima). Le désert apparaît ainsi comme espace d'altérité, de nomadisme, de recherche et de fascination sans limite ; l'espace ouvert et extérieur où le monde est invisible au monde.

⁹⁹ *Idem*, p. 13.

II.1.3.1. Le désert de San Luis

Chez Villoro, le retour de Julio Valdivieso au Mexique implique aussi un retour à Los Cominos. Entouré par le désert de San Luis, Los Cominos est un espace clé dans le processus d'acceptation du passé et de renoncement au monde du personnage, qui fait face au passé inachevé laissé derrière lui pour aller en Europe. Il ira jusqu'au désert dans cet élan d'abandon qui n'est pourtant pas destructeur, il s'agit plutôt d'une renaissance tardive. En tant qu'espace de mise en question, le désert demeure indispensable au dénouement.

Quand Julio parcourt la région désertique qui entoure Los Cominos, il réfléchit à sa vie et à son retour. C'est dans ces balades en moto ou dans le pick-up d'Eleno que Julio rencontre Ignacia. Dès le premier instant, il sait que cette femme changera sa vie : « *Entonces aún no era la mujer, pero al alzar la vista supo que lo sería* » (ELT, 416). Les rencontres avec Ignacia vont se succéder jusqu'au moment où il renoncera au monde sur une inspiration qui le prend après une mystérieuse, car inattendue, pluie sur la région.

Julio ne se voit plus contraint par les circonstances comme dans le passé et reste dans le désert avec la promesse de fertilité de la terre qui lui appartient. De plus, une nouvelle association d'odeurs et de saveurs (qui marquent le rythme de ses souvenirs) s'établit quand Julio arrive chez Ignacia, pour mettre un point final au retour : « *–Hice agua de semillas [...]. Julio bebió. –A qué sabe? –le preguntó ella. Julio cerró los ojos. Cuando los abrió, todo estaba un poco nublado. Sintió que salía del agua [...]. –Sabe a tierra –dijo Julio¹⁰⁰* » (ELT, 470). Il n'y a pas de retour en arrière, la saveur de la terre et de cette eau de *graines* qui rappelle la fertilité, place le personnage face à l'avenir. Le retour est complet. L'épreuve accomplie, le désert récompense Julio au travers d'Ignacia, qui lui offre à boire, et ce dernier goût de terre se présente comme un engagement vers le futur.

¹⁰⁰ Cette phrase est significative car elle renvoie à un dialogue entre Octavio Paz et Jorge Luis Borges sur le poète López Velarde : « *En El testigo quise vincular un momento de la Historia de México con las claves íntimas de quienes lo vivieron. La idea provino de un veloz diálogo entre Paz y Borges [...]. Borges no podía admirar sin memorizar. “La suave Patria” se incorporó a su vasto repertorio. Pero le intrigaban algunos localismos que pronunciaba sin entender. Uno de ellos era “Patria, vendedora de chía” [...]. La idea se perfeccionó al saber que la chía sirve para hacer agua fresca. “¿Y a qué sabe?”, preguntó. La respuesta de Paz fue simple y poética: “Sabe a tierra”. El sentido de pertenencia de López Velarde se resume en esa frase. La patria es la tierra que bebemos sin darnos cuenta* », Extrait du discours d'acceptation au Colegio Nacional : « *Históricas pequeñeces* », le 25 février 2014. Nous soulignons.

Néanmoins il est vrai que le désert anéantit Julio, car il est constamment remis en question pour son passé et son présent loin du Mexique. Dans ces balades dans le désert, Julio « *Se aventuraba por caminos que lo alejaban de la hacienda* » (ELT, 415). Cependant, il ne va pas trop loin car il craint de se perdre : « *No quiso ir a sitios distantes o demasiado decisivos [...]. Temía perderse* » (ELT, 416).

De son côté, Ignacia dégage une force d'attraction qui s'empare de Julio. Son odeur est particulière. Bien qu'elle appartienne au désert, sa senteur n'est pas celle du désert : « *Su aliento olía a un perfume vegetal, a plantas que no había en el desierto* » (ELT, 416). Ignacia ne sent pas le désert, elle est le désert dans sa puissance fertile. Julio décide de rester à Los Cominos car avec Ignacia il a l'impression d'avoir finalement trouvé la joie : « *En esos días alcanzó algo cercano a la felicidad. Sabía que se trataba de una dicha suspendida, que se fundaba en no estar en otro sitio* » (ELT, 418). Cependant il ne prend pas la décision de se laisser aller, alors cette joie devient une attente : « *A veces esa dicha le parecía una espera; pensaba en llevarse a Ignacia a la hacienda* » (ELT, 418).

Comme pour García Madero et Lupe, Julio Valdivieso veut échapper au monde avec Ignacia, qui incarne la possibilité de la vie dans le désert ; mais avant ceci, il doit affronter le visage mortel du désert (où d'autres avant lui ont péri), qui s'avère être plein de dangers et d'épreuves. De cette manière, il s'érige en témoin de la force dévastatrice du désert et doit en tirer des leçons pour ne pas sombrer dans l'attirance brutale qu'il exerce.

Lors de sa première visite à Los Cominos, Julio procède à une reconnaissance de la région en compagnie d'Eleno et de son oncle. Deux endroits du désert nous intéressent en tant qu'espaces vides en apparence, mais qui cachent des secrets ainsi qu'une violence desséchée : El batallón de los muertos et La puerta de Babilonia.

Le premier est significatif pour le passé *cristero* de la région. Nous retenons l'image spatiale d'*El batallón* et l'effet effroyable que provoque sa vision. La visite de cet espace naît de l'intention de Donasiano de montrer à Julio la ferveur religieuse du peuple *cristero* : « *–Detente en el Batallón de los Vientos – ordenó Donasiano. Después de pasar por unas rocas rojizas, tomaron una brecha ascendente* » (ELT, 110). La route d'accès est difficile car il s'agit d'un espace non-naturel situé en hauteur : « *El suelo era pedregoso; apenas levantaron polvo. A unos metros había una terraza de piedra. No parecía un accidente geológico sino un espacio trabajado* » (ELT, 110). L'accès devient encore plus compliqué car il faut grimper : « *Julio llevaba años sin hacer un*

ejercicio que implicara un mínimo de riesgo [...] No quiso ver hacia arriba ni hacia abajo. Se concentró en las piedras a unos centímetros de sus ojos » (ELT, 110-111). Il continue dans cette position jusqu'au moment où le vent le ramène à la réalité.

Au sommet, il apprécie l'espace qui l'entoure : « *Dos valles desérticos, vacilantes en su hondura, de cambiantes tierras coloradas. Uno al frente, otro a sus espaldas* » (ELT, 111). Cette image du désert qui trompe dans ses dimensions et ses couleurs est synonyme de l'effet de mirage qui conduit à la folie et au désespoir. Pourtant, ce n'est pas l'horizon qu'il faut voir, mais l'abîme : « *Eleno señaló algo que quedaba abajo, en caída vertical. Se oyó un rumor extraño, un imposible ondear de telas. – El Batallón de los Vientos* » (ELT, 111). Le bruit produit par le vent aide à construire le mirage du bataillon. D'en haut, Julio voit le paysage désertique, trompeur. Eleno lui parle au bord du précipice, tandis que Julio s'approche du bord « *a rastras* » pour jeter un regard dans le vide et finalement voir : « *Cientos de estacas sostenían pálidos jirones de tela. Algunos estaban desfigurados, otros conservaban su inconcebible forma original. Eran camisas* » (ELT, 111).

Le bataillon se compose de chemises, frémisantes à cause du vent qui les fouette. Ce bruit rappelle les témoins du sacrifice religieux : « *El viento traía el parejo golpeteo de las telas. –Su tío dice que son plegarias. –Eleno se había quitado el sombrero–. Los cristeros se tiraron al barranco. Sus camisas están ahí, rezando* » (ELT, 111). Pour Eleno les chemises sont le signe de prière et de pénitence des âmes des martyrs. Julio reste perplexe face à ce qui pour lui n'est qu'un exemple de fanatisme. Eleno continue : « *–Dicen que allá abajo nunca encontraron restos. Se evaporaron rumbo al cielo* » (ELT, 112). Cela fait partie de la légende construite autour de la foi. Le mirage de cette foi émerveille et trompe, comme tout dans le désert. Effet naturel de cet espace, le vent crée l'illusion et l'effet sonore des prières. L'image des chemises suspendues se révèle plus forte que l'histoire : « *El batallón llegó aquí acorralado por el general Amaro. No tenía salida. El peñasco donde se alzaban las estacas era de muy difícil acceso. Los cristeros arriesgaron la vida para llegar ahí. Luego se despeñaron* » (ELT, 111). Julio doit imaginer la scène, la déception, l'horreur ou l'effroi du général face aux chemises abandonnées.

Revenons sur l'image du précipice. Eleno se tient debout face au vent qui génère ce bruit effroyable tandis que Julio se traîne par terre et jette à peine un regard dans le vide. Ce regard est important car Julio effleure l'abîme de la folie et l'excès religieux du peuple mexicain. Pour Rachel Bouvet, le désert se situe dans les limites de l'humain.

Frôler les bords de l'humain : « [...] *c'est risquer de voir s'effondrer certains repères bien établis, de céder à la désintégration* »¹⁰¹. Bouvet considère que de cette expérience peuvent naître des forces et l'homme peut « [...] *trouver des ressources insoupçonnées dans les profondeurs de son être* »¹⁰². L'abîme du désert est aussi l'abîme de la foi des *cristeros*, Julio réfléchira plus tard au mystère de la foi et au fanatisme obsessionnel du peuple. Nieves est l'obsession de Julio et il doit y renoncer pour ne pas sombrer dans le passé, car les traces de cet amour le hantent comme les chemises frémissantes au milieu du désert.

L'autre espace dangereux est La puerta de Babilonia, qui procure aussi l'effet d'un mirage vertigineux. Avant d'y arriver, Julio observe le cortège funèbre à l'église de Los Cominos du *gringo* James Galluzzo : « *Era mi inquilino [dit Donasiano], en la hacienda de San Damián el Solo. Unas ruinas que no servían para nada y que él rebautizó como Arcadia* » (ELT, 105). Pour son oncle, Galluzzo n'est qu'un hippie fou qui volait de l'eau aux agraristas : « *Llegó aquí como desertor de la guerra de Vietnam, huyendo de la violencia* » (ELT, 105). Il quitte les États-Unis pour fuir la violence de la guerre durant les années 70 ; ironiquement, vers la fin de sa vie, il se retrouve anéanti par la violence des réseaux de trafic de drogue entre le Mexique et les États-Unis.

Pour Donasiano, Galluzzo a toujours été perdu, mais il était inoffensif : « *Se instaló en San Damián el Solo sin avisar, con un colchón de rayas azules y blancas y unos cuantos triques [...]. Pensé que nos haría menos daño que los agraristas* » (ELT, 107). Les terres de San Damián ne produisent rien, pour cette raison l'arrivée de Galluzzo ne dérange pas Donasiano, qui le prend pour : « *Un ermitaño lleno de tatuajes. Estaba tan jodido que los años lo mejoraron* » (ELT, 108).

Galluzzo reste dans la région car le désert devient pour lui un espace où il peut être ailleurs : « *Le entraba duro al peyote. Una tarde me trajo un dibujo que según él era un mapa mágico de la región. Los dioses del desierto lo habían invitado a venir. Me habló del dios venado y del nahual. A partir de ese momento empezó a hacer cultivos raros* » (ELT, 108). Avec les drogues, Galluzzo vit dans un état d'altérité. Les mirages qu'il voit dans le désert sont provoqués et agrandis par l'effet de la drogue. Il est désormais en contact avec les dieux du désert, qui lui parlent et lui donnent une mission. Le dieu nahual crée pour Galluzzo un lien intérieur avec lui-même et il éprouvera le besoin de s'isoler dans son propre monde.

¹⁰¹ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰² *Ibid.*

Pour cette raison il commence à cultiver le peyotl et le besoin d'eau dans le désert est bien réel : « *Me pidió planos antiguos de la región, de cuando las presas estaban conectadas, antes del reparto agrario. Para entonces ya no hablaba bien ni inglés ni español* » (ELT, 108). Il faut noter l'hybridation progressive du langage, d'abord parce qu'il ne parle plus sa langue, mais aussi car il est à mi-chemin entre la réalité et l'illusion. Galluzzo est étranger au Mexique mais aussi étranger à la réalité, au monde qui l'entoure car il est dans l'illusion constante de la drogue. De plus il est seul, il est une bombe en puissance : « *Alguna vez me dijo, con una de esas frases que le venían de pronto, que él era un accidente tratando de ocurrir. Pues tardó treinta años en suceder* » (ELT, 108). Galluzzo se considère lui-même comme un accident qui veut avoir lieu¹⁰³. Il semblerait qu'il ait consacré ces années dans le désert à la recherche de cet échec.

Quand Julio arrive dans le désert il cherche des réponses, même s'il n'est pas certain des questions qu'il se pose. Galluzzo trouve des réponses dans sa folie. Il réussit à être heureux dans son délire mystique et sa mission qui consiste à organiser des visites pour les touristes, leur montrer le désert et consommer des hallucinogènes en établissant une sorte de route psycho-tropique dans le désert. Mais le vol d'eau, le réseau de trafic et d'autres conflits finissent par le tuer : « [...] *se metió en líos de faldas [...]. Hay cantidad de güeritos corriendo por la plaza. Los hijos de Galluzzo* » (ELT, 108). Le désert est trop puissant : « *El desierto fue demasiado para él, una exageración que no lograba apaciguar* » (ELT, 117). Tué comme un voleur d'eau, il s'avère plus tard que derrière ses hallucinations, des intérêts plus forts ont tranché son destin.

L'espace nommé La Puerta de Babilonia¹⁰⁴ se trouve cachée dans le terrain qu'occupait Galluzzo à San Damián. Pour y arriver, il faut d'abord traverser sa chambre : « [...] *esa habitación absoluta en la que se cumplía su vida entera, despedía un tufo enrarecido* » (ELT, 116). Après cette odeur qui crée une atmosphère raréfiée Julio Valdivieso arrive à un espace presque surréel :

El terreno desembocaba en otro precipicio. Pero tenía una puerta. Una puerta que daba al vacío [...]. Lo más significativo, sin embargo, estaba justo a sus pies. Los cultivos de cactus descendían en terraplenes muy estrechos hacia el invisible abismo. (ELT, 117)

¹⁰³ Quand le poète Centollo parle à Julio de l'atelier de poésie dans sa jeunesse, il dit : « *Ahí estuvimos todos. Todos los que después no sucedimos* » (ELT, 181). Centollo parle d'une transcendance littéraire, Galluzzo se sert d'une image similaire, mais il se projette dans le futur comme étant un accident.

¹⁰⁴ Voir le chapitre V de la première partie du roman.

Dans sa Babylone¹⁰⁵, Galluzzo voulait de l'eau pour rendre un culte aux dieux mexicains du désert et offrir aux touristes un moment d'altérité. Le texte offre une image très symbolique dans la description de cette porte qui ouvre et donne sur le vide : l'abandon de l'homme face aux pouvoirs qui lui sont étrangers. Derrière cette porte se trouve le désert dans son immensité trompeuse et, au fond du précipice, comme une métaphore de l'enfer, les cactus hallucinogènes qui font que Galluzzo *plonge* symboliquement dans l'abîme. Cette porte est la porte de la perdition : l'accident qu'il cherchait pour échouer se trouve bien caché derrière cette porte qui ouvre vers le bas, vers le vide.

La puerta de Babilonia et El batallón de los vientos sont deux espaces tournés vers le bas. L'image de l'abîme est forte dans la représentation de la chute, littérale pour les *cristeros*, symbolique pour Galluzzo. Dans les deux cas, il s'agit d'une chute liée aux obsessions. Julio réalise à quel point le désert trompe ; ces chutes le font réfléchir sur l'avenir, car pour lui il y a une similitude entre l'obsession de Galluzzo et le martyre des *cristeros*. Pourtant, son oncle y voit une différence essentielle : « *Galluzzo no sabía lo que creía; en todo caso creía en algo que estaba tratando de comprender. Tenía una misión pero no pudo comprenderla. El desierto fue demasiado para él [...]. Los cristeros eran gente humilde pero muy lógica. Si tienes fe, el suplicio es un deleite* » (ELT, 117). Le désert donne à Galluzzo une mission qui le dépasse, tandis que pour les *cristeros* la défense de leur foi était la seule chose importante, plus ancrée que leurs vies.

Malgré le vide et la sensation de quiétude, le désert dans *El testigo* est soumis au temps et aux changements climatiques imprévus et violents. La figure de l'orage est la plus puissante. Dans le roman nous trouvons deux sortes d'orage. Il y a d'abord un orage sec, une pluie qui s'annonce dans les éclairs mais qui n'arrive jamais. Il y a une autre pluie, très abondante, qui bouleverse tout le monde, particulièrement ceux qui habitent dans le désert. Dans les deux cas ces orages ébranlent Julio et influencent l'évolution du roman.

Le premier orage a lieu pendant la rencontre de Julio avec sa nièce. Avant, quand Julio est devant le Batallón, Donasiano annonce l'orage sec, conséquence pour lui de sa visite à cet endroit : « *-Cada vez que vengo se arma la reboruca. Las plegarias se*

¹⁰⁵ Babylone, ou « Porte du dieu » est une ville antique qui incarne le symbole de tous les empires opposés à Dieu et son peuple : « *la "grande prostituée" alliée de l'Antéchrist* », Danielle Fouilloux, Anne Langlois, Alice Le Moigne [et al.], *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris, Perrin, 2010, p. 73.

alebrestan cuando las escuchan » (ELT, 112). Le vent qui fait frémir les chemises se transforme en orage. Le souvenir des orages secs renvoie Julio dans son passé et parallèlement à Nieves :

Recordaba las noches cargadas de truenos y electricidad. En una ocasión Nieves lo despertó para que vieran al Hombre Quinqué. En un patio distinguieron un resplandor que danzaba con el viento. El fuego fatuo los hizo tomarse de la mano, encajarse las uñas de miedo, disfrutar el horror de estar juntos ante la luz fantasma. (ELT, 112)

Cet orage est relié à l'électricité et à l'effet lumineux qu'il produit dans le désert. Julio associe cela à l'intimité partagée avec Nieves quand ils étaient enfants à l'Hacienda. Plus tard, Julio rejoint son oncle pour voir la fille de Nieves, Alicia. C'est à ce moment que l'orage se manifeste : « *La tormenta, largamente anunciada por el tío, llegaba con el retraso con que todo ocurría en Los Cominos* » (ELT, 121).

Dans sa première conversation avec Alicia, Julio découvre la vie de sa nièce aux États-Unis, vie d'orpheline séparée de son frère Luciano. Face aux dangers du désert, Donasiano demandera à Julio de garder ses neveux après sa disparition : « *Ya viste San Damián el Solo, una ruina habitada por un loco. Algo parecido puede pasar con Los Cominos* » (ELT, 128). Plus tard dans la soirée, Alicia, lui demandera de l'accompagner pour entendre les enregistrements de l'agonie du poète Ramón López Velarde.

Le vieux *radiostato* s'allume avec l'éclair de l'orage, comme l'homme *Quinqué* dont lui et Nieves avaient peur. Ce feu qui les attirait quand ils étaient enfants, comme si c'était un fantôme, se répète sous la forme du *radiostato* et provoque un moment d'intimité entre Julio et Alicia, comme auparavant avec Nieves. Blessée au pied, Alicia doit être portée par Julio. Ainsi entendent-ils la voix du poète tandis que Julio confond pendant un moment la jeune Alicia avec Nieves : « *Sintió el peso de Alicia, cada vez más grave, el cuerpo que quedaba de Nieves, tan ajeno y tan próximo para él como López Velarde para ella* » (ELT, 132). La voix du poète à l'agonie et cette intimité partagée établissent une relation très significative pour Julio, car plus tard Alicia lui dévoilera des secrets sur sa mère qui l'aideront à refermer la blessure ouverte que Nieves représente.

La vraie pluie est étrange et peu fréquente dans le désert, il suffit de regarder par la fenêtre pour voir son effet : « *La hacienda, muy poco habituada a los torrentes, escurría por todas partes* » (ELT, 450). Pour Donasiano, l'arrivée de la pluie le jour du tournage n'est pas un hasard : « *-¡Décadas de lluvia seca y de repente este aguacero,*

sobrino! ¿La cólera o el bautismo de los dioses? Se canceló el inicio de la telenovela » (ELT, 450). Sa déception pour l'annulation du tournage contraste avec sa bonne humeur car il y a beaucoup de monde à l'hacienda.

Julio découvre un effet de confusion partout où il va dans l'Hacienda : « *La lluvia cobraba la dimensión de un cataclismo menor que interrumpía la costumbre y cambiaba el carácter* » (ELT, 460). La pluie prend une importance majeure car elle change les esprits et rompt avec la quotidienneté. Pour Julio, la pluie se révèle comme le signe qui marque la fin de l'épreuve ; respirer la terre humide le remplit d'une nouvelle vitalité. La vie de Julio prend un nouvel essor dans le désert. Déjà à Mexico, lors du retour, le désert est présent dans la maison de sa mère, où il voit l'un des seuls tableaux qui décorent une pièce : « [...] *una vista del desierto cargada de desolación y desamparo* » (ELT, 48). La désolation et l'abandon de sa mère ne seront pas le désert qu'il devra surmonter, mais un indice de son épreuve.

Le désert ne signifie pas l'abandon, il représente pour Julio l'espace de l'avenir : Ignacia et Los Cominos. Dans le désert, il revient aux sources, à un espace qui ne l'anéantit pas mais lui offre une dernière chance. À cet égard, Julio est comme García Madero chez Bolaño, car il reste dans la solitude et le silence mais retrouve la joie.

Que faut-il sauver dans le désert ? Après la pluie, Donasiano réalise que les tableaux de sa sœur sont la seule chose qui l'intéresse : « *Lo demás me tiene sin cuidado –se volvió hacia Julio–. Lo demás es para ti* » (ELT, 459). Il ne garde que l'expression de l'amour inaccompli de sa sœur. Aimer dans le désert n'est pas facile et Florinda aime dans le secret et la culpabilité. Elle transmet son amertume à Nieves ; Donasiano reste seul, Eleno aussi, seul Julio réussit à trouver l'amour dans le désert.

Après la pluie, un feu provoqué par les Valdivieso finit par purifier l'hacienda, la chambre des documents est brûlée. Désormais Julio ne peut plus revenir en arrière, il est libre, son poids de témoin s'évanouit dans la fumée. Julio brûle¹⁰⁶ symboliquement dans le désert tout ce qu'il a été pour devenir un homme nouveau, plus léger, en harmonie avec ce même désert.

¹⁰⁶ Cette action fait penser à l'acte extrême d'Hernán Cortés de détruire les navires au moment d'arriver sur la terre mexicaine : « *Después de haber dado con los navíos al través a ojos vistas [...] dijo [Cortés] que nos pedía por merced que le oyésemos [...] porque ya no teníamos navíos para ir a Cuba, salvo nuestro buen pelear y corazones fuertes* », Bernal Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 137-138. De cette manière, Cortés a forcé l'expédition espagnole à ne plus revenir en arrière.

II.1.3.2. Le désert de Sonora

L'espace du désert dans *Los detectives salvajes* revêt une importance symbolique pour la constitution et la justification de l'histoire. C'est dans le désert de Sonora que les poètes détectives trouvent Cesárea Tinajero et affrontent Alberto. Aller vers le désert dans ce roman a de multiples valeurs, dont la fuite, le renoncement, la recherche et l'épreuve. Le voyage dans le désert a pour chaque personnage une valeur double ; cette dualité de sens pour un espace, un nom ou un mot, est très caractéristique dans le discours de Bolaño.

D'abord, le désert apparaît lié aux premiers réal-viscéralistes, qui seraient disparus dans le désert de Sonora. Au début du journal, le jeune García Madero décide de devenir réal-viscéraliste et il apprend que la mère fondatrice du mouvement dans les années vingt se perd dans le désert. Plus tard dans cette première soirée, García Madero entend une chanson qui parle de : « [...] *los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer* » (LDS, 17). Il demande s'il s'agit des yeux de Cesárea. Pour le jeune narrateur, le désert devient une sortie de secours remplie de la légende de Cesárea. Lors de son apprentissage sentimental et poétique, García Madero a, par moments, envie de fuir, de quitter le monde réel pour aller vers le néant. Le désert se présente comme l'espace idéal pour disparaître d'un monde qui s'avère trop compliqué pour lui : « [...] *con todas mis fuerzas quería huir, bajar corriendo por la ladera contraria y perderme en el desierto* » (LDS, 100). C'est ainsi qu'au moment de fuir à bord de l'*Impala*, il n'hésite pas une seconde à monter dans la voiture et partir.

García Madero fuit sa vie à Mexico pour aller à la recherche de Cesárea. Il voyage en qualité de témoin, c'est grâce à son journal que nous apprenons ce qui se passe dans le désert. Avec lui, le lecteur apprécie le paysage désertique : « *Estábamos en Sonora [...]. A los lados de la carretera veíamos a veces alzarse una pitahaya, nopales y sahuaros en medio de la reverberación del mediodía* »¹⁰⁷ (LDS, 566). Durant la fuite vers le nord, García Madero place le lecteur face au paysage en mouvement : plus ils s'approchent du désert, plus l'espace devient hostile du fait du vide. La ville de Mexico, pleine de dangers, laisse place au désert, vide et plat. Le danger, ici, c'est le silence, la folie.

¹⁰⁷ Il faut noter la similitude du paysage désertique dans *El testigo* au moment de l'arrivée de Julio Valdivieso à Los Cominos. Le vide désertique est similaire, mais il est rempli différemment par les personnages.

Nous allons montrer quelques exemples de représentations spatiales où le paysage désertique est lié à la route parcourue. Le désert apparaît comme un labyrinthe où ils vont se perdre : « *Hemos estado dando vueltas y vueltas por el desierto [...]. A veces nos perdemos por colinas peladas* » (LDS, 600). Les villages dans le désert deviennent une succession de noms qui se répètent sans cesse. Leur seul espoir est de trouver Villaviciosa, qui à ce moment de l'histoire n'est qu'un mirage au milieu du désert : « [...] *llegamos a un pueblo llamado Oasis, que en modo alguno era como un oasis sino que más bien parecía resumir en sus fachadas todas las penalidades del desierto* » (LDS, 577). Le jeu sur les toponymies trompe les personnages ; comme tout mirage, l'espoir s'efface devant le vide. García Madero montre le degré d'isolement qu'ils atteignent dans leur parcours.

Le désert exerce sur García Madero une forte attraction, cependant il se limite à observer et décrire les situations, les paysages et le caractère des autres personnages. À travers son journal, le lecteur ressent la peur qu'il a d'Alberto, l'amour pour Lupe, l'admiration pour Belano et Lima, et aussi sa désillusion devant la vraie Cesárea. Après cette rencontre, García Madero rompt avec l'image idéale du désert qu'il contribue à construire. C'est seulement après la mort de Cesárea et d'Alberto, au moment de la séparation de Belano et Lima, que García Madero agit et décide de rester dans le désert. Il trouve chez Lupe une compagne prête, comme lui, à disparaître et ils se retrouvent dans une errance désertique où le seul espace capable de les ancrer au monde est Villaviciosa¹⁰⁸.

Pour Cesárea le désert est la manière de renoncer à la modernité dans le Mexique des années vingt. Elle décide de devenir une sorte d'anachorète et de vivre et enseigner dans le désert. Sa décision est une protestation et une blague pour les poètes Stridentistes qui, eux, voulaient amener le Mexique à la modernité par la création de la ville *Estridentópolis*. Cesárea essaie plutôt de revenir aux sources et parle d'Aztlán comme de la ville idéale des Mexicains. Le nord du pays et les villages du désert sont pour Cesárea un pèlerinage vers le silence de Villaviciosa.

Dans son témoignage, Amadeo Salvatierra se rappelle la vie de Cesárea à Mexico dans les années vingt. Il essaie de retrouver dans sa mémoire l'image de Cesárea, mais il est incapable de la voir dans le désert : « [...] *traté de imaginarméla en Sonora pero no*

¹⁰⁸ En tant qu'espace d'abandon, le désert joue un rôle essentiel dans la construction de la figure du témoin (García Madero) des réal-viscéralistes, mais aussi de Julio Valdivieso, dans *El testigo*. Nous y reviendrons.

pude. Vi el desierto o lo que entonces yo me imaginaba que era el desierto, nunca he estado allí, con los años lo he visto en películas o por la televisión, pero nunca he estado allí » (LDS, 461). L'image du désert est déterminée par l'influence de films ou de la télévision, pourtant Amadeo sait que le désert est un espace à éviter. Il imagine Cesárea mais il ne la reconnaît plus ; dans son angoisse il essaie de lui dire au revoir : « [...] *y le dije o traté de decirle adiós, Cesárea Tinajero, madre de los real visceralistas* » (LDS, 461). L'image se perd dans le désert imaginaire d'Amadeo, avec Cesárea, s'éloignant du monde et de la poésie¹⁰⁹.

Belano et Lima partent dans le désert pour retrouver Cesárea et l'écouter cinquante ans plus tard. Ce voyage est un voyage d'apprentissage, retrouver Cesárea, c'est retrouver la source de sa poésie. Retrouver Cesárea, c'est aussi la mise en pratique d'une éthique, d'une esthétique de vie et d'écriture dont nous avons parlé plus tôt. Le désert est le lieu du plus grand apprentissage, de la révélation fugace de la poésie et du malheur qui l'accompagne, comme la tragédie accompagne la vie. L'épreuve du désert oblige Belano et Lima à partir et à s'engager dans un voyage perpétuel de fuite et de recherche de la poésie.

L'épreuve du désert est intense, désillusion est le mot clé. La mort est présente et la renaissance reste une promesse. Belano et Lima renaissent au monde, García Madero et Lupe restent dans le monde invisible du désert. Avec les morts de Cesárea et d'Alberto, disparaissent les figures de la mère protectrice (source d'inspiration) et du mal. Ils sont désormais sans attaches après avoir entendu les révélations de Cesárea (qui restent dans le silence à cause du sommeil du narrateur) et peuvent reprendre leur voyage.

Le désert apparaît comme la première étape du déracinement que représente l'expérience littéraire. Il faut se vider dans le désert pour se remplir de signification. Le témoin de cet acte, García Madero, ne revient pas au monde. Il reste avec Lupe au fond de l'enfer (Villaviciosa et la route) dans l'imitation du silence de Cesárea. Il est témoin de ce qui se passe et il trouve les cahiers de Cesárea, pourtant il en garde le secret.

D'autres personnages viennent renforcer l'idée et le rôle du désert¹¹⁰ dans la logique de l'écriture de Bolaño. Un exemple est le torero Ortiz Pacheco, chez qui le

¹⁰⁹ Le désert se présente pour Amadeo comme un renoncement au monde moderne et aux aspirations des poètes avant-gardistes mexicains, cependant, pour Cesárea le désert représente la route vers la vraie poésie, dont Roberto Bolaño veut montrer l'éthique et l'esthétique tout au long du roman et de son œuvre.

¹¹⁰ À part celui de Sonora, il y a un autre désert présent dans ce roman, celui de Beersheba, en Israël. Nous y reviendrons.

désert a pour vertu de fortifier la mémoire : « [...] *tenía setentainueve años y una memoria que la vida en el campo, según él, en el desierto, según nosotros, había fortificado* » (LDS, 579). Bolaño donne une importance majeure au travail de la mémoire pour construire ses histoires. Ortiz Pacheco est un témoin du passé, il se rappelle la relation entre Cesárea et le torero Pepe Avellaneda et cela aide les poètes dans leur recherche. Le désert se présente ici comme un espace de mémoire, parcourir le désert c'est aussi parcourir les images du passé¹¹¹.

La construction du désert en tant qu'espace géographique dans l'espace littéraire reste limitée car l'auteur s'en sert dans un sens plutôt métaphorique. Dans le mouvement, les villages et les noms qui se succèdent sans cesse renforcent l'idée de paysage répétitif. Le rôle du désert comme espace littéraire dans ce roman revient donc au fait que c'est ici que Belano et Lima écoutent les paroles de Cesárea, ce qui les a motivés à partir à nouveau.¹¹².

II.2. En dehors du Mexique

Jusqu'ici, nous avons montré qu'au-delà de cette centralité et périphérie, l'espace se construit dans un mouvement qui accompagne la focalisation du récit. Pour continuer l'analyse dans une division schématique il faut désormais s'appuyer sur la dichotomie du Dedans et du Dehors. Les espaces les plus éloignés peuvent être fondamentaux pour le développement de l'histoire malgré leur manque d'importance dans le monde *réel*. L'intérieur du pays, le dedans mexicain, permet un regard intime sur l'expérience personnelle et les rapports quotidiens des personnages avec le pays. Cependant, dans le corpus, les personnages sont projetés vers l'extérieur, présenté comme un espace incertain. Ce dehors, principalement dans *Los detectives salvajes*, est une explosion de l'espace du pays qui expulse les personnages à l'extérieur, où ils vont confronter leur regard intime sur le pays à travers une nouvelle perspective.

Michel Foucault affirme que l'espace littéraire se développe à partir de lui-même : « [...] *formant un réseau dont chaque point, distinct des autres, à distance même des plus voisines, est situé par rapport à tous dans un espace qui à la fois les loge et les*

¹¹¹ Dans un autre passage, Cesárea parle d'une « fábrica de conservas » (LDS, 596), un projet de mémoire qui relie ce roman avec *2666* à travers une prophétie. Nous y reviendrons.

¹¹² Dans le jeu de doubles du roman, qui fera l'objet de notre analyse dans le chapitre III, une partie de Bolaño (García Madero ou l'innocence) reste dans le désert pour que l'autre (Arturo Belano, la force de la jeunesse) puisse partir à la rencontre du monde.

sépare »¹¹³. L'image du dehors que Foucault établit pour le langage de la littérature : « [...] *parole qui demeure toujours au dehors de ce qu'elle dit* »¹¹⁴, nous sert à déterminer les rapports des espaces représentés dans le texte littéraire. Leur ensemble, même s'il s'agit d'un village perdu du Mexique, de Paris ou d'Afrique, garde un rapport cohérent dans chaque texte. Les espaces en dehors du pays complètent l'image du Mexique et ceux à l'intérieur du pays servent de lien à l'extérieur.

À part Mexico et les espaces que nous avons analysés, Belano et Lima traversent le pays à grande vitesse et n'ont pas le temps de connaître et décrire cet espace ; Benito Torrentera effectue la traversée du pays comme un touriste insouciant du paysage. Tous les villages et villes que les poètes visitent ne font que préparer l'aboutissement du voyage, la rencontre finale avec leur destin. Chez Fadanelli, Benito réalise assez vite en sortant de Mexico qu'Eduarda ne lui est pas fidèle et qu'à la première occasion elle le trahira, néanmoins il continue le voyage avec elle pour prolonger la sensation du corps jeune et chaud de cette femme qui contrôle sa volonté. Chez Villoro, Julio Valdivieso voit le pays dans les allers-retours entre la maison familiale à San Luis Potosí et Mexico. Ces pôles à l'intérieur du Mexique servent à Julio de point de confrontation et de comparaison avec l'Europe et les villes où il vit en tant qu'universitaire, ainsi que dans l'impression d'absence qui l'empêche de profiter car il reste enchaîné aux souvenirs du passé.

L'espace géographique en dehors du Mexique dans ces romans (dans *Lodo* le voyage est restreint à l'espace mexicain, le rapport à l'*extérieur* est différent) se concentre principalement en Europe. Les pays habités par Julio Valdivieso sont européens : France, Italie, Belgique, Hollande ; la plus grande partie du récit des vingt ans qui suivent le désert concentre la vie de Belano et Lima en France et en Espagne (où ils vont briser au passage quelques mythes sur la vie du latino-américain en Europe) ; d'autres récits renvoient à l'Autriche ou l'Italie. Pourtant, à travers leur mouvement erratique d'autres espaces sont visités par les poètes : l'Afrique, le Moyen Orient, l'Amérique du Sud et du Nord. Dans *El testigo* quelques références concernent les États-Unis.

Ce *dehors* éloigne le récit non seulement spatialement, mais aussi dans le rapport de distance avec l'expérience vécue dans le pays. Dans la partie du désert, nous avons commencé à relever l'idée de frontière. La frontière dans cet en dehors du Mexique

¹¹³ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 12-13.

¹¹⁴ *Idem*, p. 25. Cette parole crée un espace qui appartient au monde mais le représente différemment.

s'avère importante car la tension entre les espaces ne se produit pas seulement entre Mexico et les villages de l'intérieur du pays, mais aussi entre le pays et le monde. L'image de frontière s'agrandit à partir du regard extérieur des Mexicains ou des étrangers sur le pays.

L'Europe possède une importance capitale dans la compréhension et la construction du Mexique, les regards de Paola, la femme de Julio, ou celui de son ami universitaire, sur le pays, montrent à quel point ces romans établissent un rapport entre un espace dit *civilisé* (l'Europe) et un espace de *barbarie* (le Mexique des années 2000). Ce regard tranchant entre civilisation et barbarie est porté non seulement par les personnages de l'extérieur européen dans *El testigo* et *Los detectives salvajes* (où par moments le Mexicain est inclus dans le concept du Latino-américain, n'oublions pas que Belano est Chilien), mais aussi par les Mexicains ou Latino-américains.

Dans l'approche de ce dehors mexicain, le mot *ailleurs* nous permettra de parler des espaces qui changent la perspective du récit. Au-delà de l'espace africain il y a un symbolisme dans l'éloignement de Belano sur ce continent ; de même pour Ulises Lima au Moyen Orient ou en Amérique du sud. L'ailleurs est l'espace d'où Benito, dans *Lodo*, raconte l'histoire : la prison. Sa cellule est un espace extérieur au monde (à l'intérieur du pays) qui va changer son regard sur les événements vécus.

Cette mise en perspective permet d'établir un rapport d'équilibre et de force avec l'expérience mexicaine. À part Belano, qui disparaît dans son voyage perpétuel, Lima et Julio Valdivieso reviennent au Mexique pour continuer ou finir leur histoire. De son côté, Benito Torrentera reste en attente de sa liberté. Cet être en *dehors* complète la vision spatiale de l'œuvre, celle du Mexique et celle de l'extérieur, car tout espace, réel ou fictionnel, possède un rôle dans le texte littéraire dès le moment où il est représenté.

II.2.1. Frontières

Il y a dans le concept de frontière une dimension spatiale représentée par une zone d'instabilité. Aller à la frontière signifie s'éloigner de la limite collective pour devenir proie de soi-même et de l'autre, l'inconnu qui représente une première forme d'altérité. Pour Rachel Bouvet l'homme se définit quand il construit des frontières : « *C'est en explorant ces zones grises, floues, que nous parvenons à mieux comprendre qui nous sommes, ce qui fait de nous des êtres humains* »¹¹⁵. Dans cette limite précise, les codes

¹¹⁵ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 164.

de respectabilité établis à l'intérieur des limites ne sont plus respectés. La frontière est une zone de choc et de méconnaissance dans le contact avec l'autre.

Pour Bouvet, se déplacer vers la frontière : « [...] occasionne des bouleversements, des remises en question qui affectent aussi bien les habitudes de penser et d'agir que la manière d'utiliser la langue, outil privilégié pour accéder à la signification »¹¹⁶. Même le langage y est remis en question. Pour Foucault, cette tendance de la frontière à détacher les choses de son identité est bien nécessaire pour conduire à l'expérience littéraire : « [...] cet anonymat du langage libéré et ouvert sur sa propre absence de limite »¹¹⁷. À la frontière, la loi serait la transgression de la loi.

L'espace intérieur de la frontière structure et organise ; l'espace extérieur est la zone indéterminée et marginale du choc avec un nouvel espace. La frontière est dynamique car c'est là que l'échange entre un moi et un autre hostile ont lieu. Etablir des frontières c'est se définir ; les codes habituels ne sont pas fixés à la frontière. Dans *Los detectives salvajes* et *El testigo* le désert est un élément régénérateur, mais il est vu et ressenti avant tout comme un bourreau qui fait subir son fléau ; le désert est présenté comme une frontière humaine, car il s'agit d'un espace qui purifie et où l'absence de limites le distingue de la frontière géographique ou politique qui constitue elle-même la limite. Cette expérience du « dehors » serait esquissée comme une expérience du corps et de l'espace, la limite spatiale et le contact avec l'autre intérieur, qui anéantit ou fait renaître les personnages¹¹⁸.

Le plus important dans l'espace frontalier réside dans la conscience d'éloignement liée au choc d'une nouvelle culture et à l'adaptation aux espaces hostiles ainsi qu'à la précarité. Les personnages du corpus¹¹⁹ arrivent à une zone limite où ils ne peuvent plus avancer : les espaces sans lieu, les seuils, les espaces fermés. Il faut reculer ou mourir. Belano et Lima vont se dissocier et disparaître dans le monde pour être rendus visibles dans les témoignages des personnages qui les voient passer. L'élan d'éloignement et d'absence de Belano et Lima est l'exemple du mouvement vers le dehors dont Foucault parle : « [...] non pas tant pour en saisir le fondement ou la justification, mais pour

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 57.

¹¹⁸ Dans cette perspective, Fernando Aínsa considère qu'il s'agit pour certains : « [...] de fuir vers les marges, vers une lointaine périphérie, de vivre aux limites, de s'installer aux confins pour y mener à bien une expérience d'apprentissage et de subjectivité », Fernando Aínsa, dans *La littérature latino-américaine au seuil du XXI^e siècle. Un parnasse éclaté*, op. cit., p. 52. Les cas de García Madero et Julio Valdivieso incarnent cette idée de frontière comme la fertilité de la liberté dans la marginalité.

¹¹⁹ Dans *Los detectives salvajes*, la frontière détermine, dans le mouvement erratique de Belano et Lima, le changement de pays, en particulier entre la France et l'Espagne.

retrouver l'espace où elle [la littérature] se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates »¹²⁰. L'espace occupé par les personnages est toujours frontière littéraire et centre du récit.

Dans sa dimension spatiale, la frontière est physique et humaine. Découvrir un nouvel espace c'est entrer dans une zone où les personnages se libèrent de leurs attaches pour se confronter à eux-mêmes ou à d'autres collectivités. Ainsi, la frontière peut être la vie à Paris dans les mansardes des années soixante-dix, aussi bien que la frontière politique entre l'Espagne et la France. À plusieurs reprises, les personnages s'engagent dans un mouvement vers l'extérieur à la recherche de leurs limites : les réal-viscéralistes remettent en question leur mouvement poétique dans *Los detectives salvajes* ; l'homme auto-exilé, le futur et le passé dans *El testigo*. Dans *Lodo*, la frontière est liée au concept de liberté du professeur de philosophie enfermé dans sa bulle. Il est loin de Mexico à l'intérieur de Mexico, plus tard, il sera loin du monde dans sa cellule carcérale.

Tiripetío n'est pas à la frontière avec l'États-Unis, ce n'est pas non plus une grande ville mexicaine où Benito et Eduarda pourraient disparaître et repartir à zéro. Tiripetío c'est en quelque sorte le désert, la source d'inspiration de Benito, mais aussi l'endroit pour vivre en dehors du monde. Après la grande ouverture du pays, Benito construira son espace mexicain à partir d'une cellule minuscule, un espace clos.

II.2.2. L'Europe

L'Europe dans *El testigo* et *Los detectives salvajes* concentre l'expérience de la vie en dehors du Mexique. Les personnages qui connaissent cet espace le comparent au Mexique. Chez Villoro, Julio rêve de l'Europe comme d'un espace de liberté où il pourra vivre son amour avec Nieves. Il rêve de l'Europe des films, peuplée de trains, de scènes d'adieux ou de rencontres (pour cette raison il veut que son départ du Mexique ait une touche d'aventure). L'Europe est un prétexte pour son histoire amoureuse.

Chez Bolaño, l'Europe de Belano et Lima passe d'abord par une destruction de mythes. Lima part à Paris, Belano à Barcelone. Ce qu'ils y retrouvent est loin de leur conception romantique du voyage et de leur imaginaire littéraire. L'Europe se présente comme un espace construit à distance, un espace d'épreuve et de passage pour les personnages et met en perspective les voyages du corpus. L'expérience de l'Europe est

¹²⁰ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 16.

différente pour chaque personnage, elle passe par la fin des mythes ou des rêves et aboutit au retour au pays ou à l'éloignement définitif hors du monde.

II.2.2.1. Espoir et désenchantement : définition par absence dans *El testigo*

Dans *El testigo*, l'Europe est définie par l'expérience de Julio Valdivieso et apparaît d'abord comme une illusion de liberté et une aventure romantique avec Nieves. L'Europe est représentée depuis le Mexique dans l'imaginaire ou le souvenir, d'abord dans l'espoir de projection du voyage, ensuite au moment du retour, vingt-quatre ans après. L'expérience en Europe ne se passe pas comme Julio l'aurait voulu, car il construit cet espace à distance. Cette période de sa vie se définit par l'absence de Nieves. Même s'il retrouve le bonheur avec Paola et ses deux filles, Nieves le hante dans ses pensées. L'Europe est présente mais loin de l'expérience vécue et les images qui la constituent comme espace littéraire sont faites à distance, d'expectatives ou de souvenirs.

Dans la jeunesse du personnage, l'Europe est une issue de secours dans la tempête que représente la relation « incestueuse » de Julio avec sa cousine Nieves. L'Europe est idéale, car à distance, pour atteindre le calme après l'orage : « *Iban a huir de México juntos, hacia el perdón y la dicha que ganarían estando lejos* » (ELT, 39). À ce moment, l'Europe est perçue comme la seule manière de préserver leur amour, un espace entre-deux : le scandale familial et le pardon. Julio et Nieves veulent que le temps passe et que la faute soit oubliée pour rentrer. L'idée d'aventure est liée à leur amour, à leur exaltation et à la projection du couple ailleurs. Alors ils font des projets pour aller à Florence : « *Julio necesitaba recibirse para obtener la beca de Florencia, no podía perder las caricias de Nieves* » (ELT, 69). Pour obtenir la bourse, Julio fait un plagiat pour réussir à soutenir sa thèse dans les temps. Le plagiat devient nécessaire pour sauver son amour : « *En unos días los trámites sustituyeron a los escrúpulos* » (ELT, 74).

Julio va jusqu'à proposer à Nieves de se marier avant de partir : « *Él propuso un matrimonio al vapor, con un juez de Cuernavaca. Ella comentó que no debían agitar más las aguas; les sobraría el tiempo para casarse en Italia, enterar a su familia por correo* » (ELT, 75). Cette réponse négative apporte un élément marquant pour le destin de Julio. Le Mexique est le lieu du péché et non celui de la réparation ; l'Europe était la

promesse de cette réparation et le temps du couple là-bas n'aurait été que la préparation du retour. L'Europe n'est pas une destination véritable car Nieves veut juste le pardon de la famille. Ils ne se sont pas unis, ils ne peuvent que s'éloigner.

Mais le départ poétique échoue et Julio passera la moitié de sa vie en Europe. Il part seul dans le silence et ne cherche pas d'explications ; ce silence sera plus tard scellé par la mort. L'Europe devient l'espace où il se torture à cause du rendez-vous manqué : « *Nieves no fue con él* » (ELT, 26). L'Europe sans elle n'est qu'un abîme de vingt-quatre ans. Julio apprend la mort de Nieves dans un de ses brefs retours au Mexique. Dans une conversation avec un ami, il apprend que Nieves, la femme qu'il avait aimée et regrettée en Europe, était devenue une femme *normale* : « [...] *del todo ajena al destino que presagiaban su risa y sus impulsos juveniles. Esto le dolía a Julio, como si fuese responsable de esa medianía* » (ELT, 27). En plus du silence et de sa mort, Julio doit surmonter cette *normalité*.

La vie de Julio en Europe n'a pas le poids de la décision prise, mais celui de l'abandon d'une illusion. Il laisse sa carrière prendre le dessus dans ce va-et-vient entre les villes européennes telles que Florence, La Haye, Louvain et Paris. L'Europe devient une succession de noms de villes et de personnes, le tout modulé par l'absence de Nieves. Le vide entre l'espoir et le souvenir font de l'Europe un espace froid vécu à distance : « [...] *antes de volver a Europa, a la fría Lovaina* » (ELT, 28). Le retour remet tout en question, la vie amoureuse non consommée de Julio, ainsi que sa carrière universitaire, à cause du plagiat. Nous pourrions parler d'une vie plagiée car il ne vit pas vraiment sa vie. L'Europe est son altérité ; il lui faut revenir au Mexique pour s'en rendre compte et fermer cette longue parenthèse.

Nieves¹²¹ transforme Julio en le définissant par l'annulation, cela marque aussi l'espace qu'il habite. À Los Cominos, il se rappelle l'Europe comme un espace fermé et asphyxiant : « [...] *la metáfora dominante de su vida había sido el submarino. Pasillos estrechos en las universidades, cuartos encaramados unos arriba de otros en la parte vieja de las ciudades [...]. Faltaba espacio. Corredores angostos, túneles del metro, escotillas* » (ELT, 62). L'Europe pour lui est une façon de s'enfermer, de se cacher : « *Vivió en la profundidad de un buque* » (ELT, 62). Il lui faut affronter le désert pour se rappeler cette fermeture spatiale ressentie pendant vingt-quatre ans. L'Europe est

¹²¹ Il faut noter le parallélisme entre son nom et le froid qu'elle laisse dans la vie de Julio.

nécessaire pour l'oubli car Julio se laisse aller et vit sans y être. Dès son retour, il se rappelle ses adieux à l'Europe, au cimetière de Montparnasse :

[...] fue a despedirse de las tumbas de Montparnasse, de Vallejo, que previó su muerte en París, un día de lluvia, del que ya tenía el recuerdo¹²². Con la misma nostalgia anticipada pasó por la carita sonriente en la tumba de Cortázar, él, que leyó *Rayuela*¹²³ como un libro de autoayuda, fue a París a agregarle un capítulo y no hizo otra cosa que vivir ahí. (ELT, 24)

Cet au revoir est significatif d'abord parce qu'il est marqué par ses impressions littéraires. La référence à *Rayuela* montre l'envie d'ajouter un autre chapitre à cette Odyssée latino-américaine à la recherche de la ville lumière et littéraire ; pourtant Julio n'a fait que vivre à Paris. La présence de Vallejo est frappante aussi. Sa nostalgie anticipée figure celle de Julio à son retour. Après les tombes littéraires, il trouve celle de Porfirio Díaz, le dictateur mexicain :

Julio se asomó a ver la previsible Virgen de Guadalupe, las fotos del dictador, un florero que reclamaba mejores atenciones. Al borde del piso, le sorprendió una placa de piedra, con la leyenda: "México lo quiere, México lo admira, México lo respeta". El mensaje estaba firmado por un hombre de San Luis Potosí. (ELT, 25)

Le retour au Mexique est marqué par le changement démocratique des années 2000 avec l'arrivée au pouvoir du Parti Action National (PAN) : « *Sus parientes lo instaban a regresar a México como si él fuera un exiliado* » (ELT, 25). Il rentre au pays comme un exilé parti depuis près d'un siècle¹²⁴. L'année 2000 marque ce retour au passé dans le futur, pour panser les blessures.

Dans cet espace nous découvrons aussi la vision européenne sur le Mexique. Paola, femme de Julio, et Jean-Pierre Leiris, son collègue de Nanterre, donnent une image presque caricaturale du spécialiste plongé dans un espace qui lui est étranger, qu'il arrive à cerner mais pas à saisir. Signalons que, pour Paola (italienne), le Mexique représente une fascination pour l'inconnu et l'exotique. Pour le collègue français de Julio, c'est la critique condescendante envers celui qui est inférieur ou imparfait. Julio

¹²² Juan Villoro évoque le célèbre poème de César Vallejo, « Piedra negra sobre una piedra blanca ». Dans les deux premiers vers, le poète, dit : « *Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo* », César Vallejo, *Antología Poética*, Madrid, Alianza, 2001, p. 123.

¹²³ La lecture de *Rayuela* [1963] à Paris suggère que le nom du personnage, Julio, pourrait être un hommage à l'écrivain argentin Julio Cortázar.

¹²⁴ Curieusement, l'époque dorée de Porfirio Díaz est celle du positivisme et de l'imitation de la modernité européenne, principalement française, ce qui va changer avec la Révolution.

est la cible du regard européen, il atteste aux yeux de sa femme et de son collègue le stéréotype du Mexicain.

En revanche, dans l'association de souvenirs, Julio est renvoyé vers l'Europe par l'odeur depuis Los Cominos : « *Julio respiró cerca del manantial. "Huele al metro de París", pensó. ¿No debería ser al revés? Sus infinitos transbordos en Châtelet no lo trasladaron mentalmente al huerto de los arrayanes. Ahora, la atmósfera semipodrida lo regresaba al laberinto subterráneo* » (ELT, 147). L'image de l'Europe, qui appartient désormais aux souvenirs, se construit dans l'absence. À Paris, il ne pense pas à la source de Los Cominos car elle ne fait pas encore partie de son passé, tandis que le métro parisien apparaît loin de la conscience de Julio, qui commence à avancer vers le futur. Julio compare le Mexique à l'Europe jusqu'à exprimer sa haine contre ces espaces :

Julio odiaba el aire neblinoso de Europa, que exigía tanto a los ojos y justificaba que hubiera una óptica en cada esquina. También odiaba el resplandor encendido de México, que parecía surgir de ninguna parte y lo obligó a comprar unos lentes oscuros. (ELT, 47)

Le point de comparaison, ici, c'est la lumière et la manière dont Julio pose son regard. L'air embrumé d'Europe est l'espace entre-deux de sa vie en exil ; la lumière brillante du Mexique est la vérité aveuglante qu'il faut atténuer et mettre en perspective.

Quand Julio apprend que le père Monteverde part en Europe, il avoue sa décision : « *Tal vez nos veamos en las Europas. –No voy a regresar a Francia [...]. Supongo que me cansé de ser extranjero. Tampoco aquí encajo muy bien, pero ya me hallaré* » (ELT, 428). Julio ne veut plus être étranger, pourtant il se reconnaît étranger au Mexique. Monteverde voit l'Europe d'un air provincial, mais le pluriel, « *las Europas* », prive le voyage de sérieux. Donasiano voit l'Europe comme un espace lointain : « *Apenas veo a los parientes de San Luis. La ciudad se ha vuelto para mí una Patagonia, y tú andas en Europa. ¿Qué se te perdió ahí, sobrino?* » (ELT, 127).

Ce rapport de distance montre comment le changement de perspective remet en question la centralité de l'espace. Pour Donasiano, San Luis est aussi lointaine que la Patagonie, l'Europe n'est même pas situable dans son imaginaire. La question posée à Julio est précise : que perd-il en Europe ? Il perd l'opportunité de vivre une aventure amoureuse avec la femme qu'il aime. Julio attend vingt-quatre ans avant de revenir au Mexique pour faire face à la vérité aveuglante qu'il ne pourra accepter et dépasser qu'avec la distance du temps et l'expérience du voyage.

De même que les Européens se font une image un peu caricaturale de la culture mexicaine, les Mexicains se font une représentation stéréotypée de l'Europe. Dans la famille Valdivieso, l'Europe est vue comme signe de distinction à travers l'oncle Chacho :

Todo el mundo lo respetaba por su soberano desdén hacia las cosas concretas y porque sabía alemán. Estudió en Austria algo incierto que básicamente lo facultó para tener recuerdos del extranjero. Leía partituras de ópera y pronunciaba tan bien en dialecto vienés que podía decir "Guadalajara" sin que se entendiera. (ELT, 194)

Chacho incarne la prétention des familles riches qui envoyaient leurs enfants en Europe pour qu'ils apprennent de bonnes manières. Dans la famille Valdivieso, les deux étrangers sont traités différemment. L'oncle Klaus Memling : « [...] *pariente político* [...], *había nacido en Hamburgo; él y Chacho se saludaban en forma marcial, tronando los tacones de los zapatos, cantaban canciones de fraternidades estudiantiles con un descolocado orgullo pangermánico* » (ELT, 195). Cette fierté est presque ridicule, mais Klaus est apprécié dans la famille car son nom apporte un signe de distinction.

La femme de Chacho, Carola, représente les gens du champ qui travaillent, détail que la famille n'est pas capable d'accepter : « *Carola era fuereña de un modo molesto; venía de la rural Sonora, donde nacieron los jefes que consumaron la Revolución y donde nada había durado lo suficiente para que los prejuicios fueran más que los venados* » (ELT, 195). Dans cette double terminologie pour nommer l'étranger, Klaus représente celui qui ennoblit la famille tandis que Carola est considérée comme *fuereña*, n'ayant pas un nom prestigieux. Ce manque de *noblesse* n'est pas pardonné par les Valdivieso, ils vont plus tard la bannir à cause d'une calomnie que Julio contribue à créer.

L'Europe dans *El testigo* est un espace construit depuis le Mexique dans le souvenir, dans l'espoir et dans l'imaginaire. L'Europe représente la moitié de la vie de Julio, pourtant ce temps est vécu dans l'absence due à l'échec amoureux. Il vit alors sur un nuage, sa réussite en tant que chercheur universitaire est discrète. L'Europe est à peine décrite dans le récit, elle sert de cadre à l'errance de Julio avant de revenir au Mexique pour repartir à zéro. L'Europe est un espace ailleurs dans le sens où il n'est représenté que dans l'imaginaire des personnages, un espace visité discursivement, mais pas spatialement.

II.2.2.2. Survivre en Europe : espace de l'expérience dans *Los detectives salvajes*

Après le désert, Belano et Lima parcourent, dans leurs voyages respectifs, plusieurs espaces en dehors du Mexique, dont l'Europe représente le point de départ de leur exil volontaire. Au café Quito, Belano et Lima annoncent leur départ à María : « *Ulises viaja esta semana a París. Qué bien, dije, podrá conocer a Michel Bulteau. Y el río más prestigioso del mundo, dijo Ulises. [...] ¿Y tú?, le dije a Arturo. Yo me voy un poco después, a España* » (LDS, 189). Le choix de Paris réside dans son prestige en tant que ville littéraire et cosmopolite que séduit tant de Latino-américains¹²⁵. Barcelone devient pour Belano l'axe de sa vie en Europe et au départ il y va pour rejoindre sa mère.

Les témoins du passage de Belano et Lima, dans la deuxième partie du roman, vont dresser le portrait de l'espace, ainsi que celui des deux poètes. Comme Mexico, Paris et Barcelone deviennent des villes multiples dans ces récits. Simone Darrieux introduit Lima dans l'espace parisien¹²⁶ : « *Cuando Ulises Lima llegó a París no conocía a nadie más que a un poeta peruano que había estado exiliado en México y a mí* » (LDS, 224). Elle raconte son expérience dans la ville : « *Ulises vivía en la rue des Eaux [...]. Nunca había visto una chambre de bonne peor que aquella [...]. Le pregunté cuánto pagaba por aquello. Cuando me lo dijo me di cuenta que estaba siendo estafado* » (LDS, 227). Lima se fait escroquer par le Péruvien Hipólito Garcés¹²⁷ : « *Tenía plata y era confiado* » (LDS, 228). Il abuse particulièrement sur la nourriture :

¹²⁵ Sur l'importance de Paris dans la littérature latino-américaine, voir par exemple Gustavo Guerrero « *Del mito a la historia: Paris y la literatura latinoamericana* », dans Julio Ortega, Oilbeth Hansberg (ed.), *Actas del Coloquio Internacional Crítica y Literatura, América Latina sin fronteras*, México, Universidad Autónoma de México, 2005, p. 106-112. Jean-Claude Villegas, *Paris, capitale de l'Amérique latine*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007. Voir aussi « *Francia en Latinoamérica / Latinoamérica en Francia* », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXIX, N° 78, Lima-Boston, 2013.

¹²⁶ Parmi les plus célèbres représentations de Paris dans la littérature latino-américaine, celle de Julio Cortázar, *Rayuela* [1963], mérite d'être nommée par le portrait des quartiers parcourus, construits autour de la bohème et le vagabondage des personnages principaux. Ici c'est Olivera qui parle : « [...] *ya que para llegar a la rue des Lombards me hubiera convenido más cruzar el Pont Saint-Michel y el Pont au Change. [...] de seguir por los muelles hasta entrar en esa zona de grandes tiendas que se acaba en Châtelet, pasar bajo la sombra violeta de la Tour Saint-Jacques y subir por mi calle* », Julio Cortázar, *Rayuela*, Madrid, Alfaguara, 1984, p. 23. Sur les écrivains argentins à Paris voir aussi la thèse d'Axel Gasquet, *L'intelligentsia du bout du monde : les écrivains argentins à Paris*, soutenue en 2000.

¹²⁷ Les abus d'Hipólito nous font penser aux abus des Péruviens de « gauche » à Paris qui traitent Martín Romaña de réactionnaire : « [...] *traté de defenderme alegando haber estudiado en San Marcos, la universidad del pueblo, el pulmón de Perú, pero los muchachos eran tercios [...]. O yo era un reaccionario de mierda, o mi padre era un hijo de puta porque yo tenía un departamento con baño [...]* *Los peruanos me envidiaban esos lujos* », Alfredo Bryce Echenique, *La vida exagerada de Martín Romaña*, Lima, Peisa-Planeta, 2005, p. 34-35.

« *Le expliqué que el arroz en Francia era caro [...], me dijo [...]. Tus platos son los más sencillos y los más caros de París* » (LDS, 229).

Néanmoins Lima reste dans cette chambre misérable du seizième arrondissement dont Hipólito fait le portrait : « *De la Marcel Proust a su casa no hay más que dos pasitos, hay que tomar a la izquierda, rumbo a la avenida René Boylesve, luego te metes por Charles Dickens¹²⁸ y ya estás en la rue des Eaux* » (LDS, 228). Il ne veut pas s'établir à Paris, il veut y séjourner un peu et ensuite partir en Israël. Simone lui montre la ville : « [...] *me preguntaba si quería salir a dar una vuelta, a tomar un café o ir al cine [...]. Terminábamos en un bar de la rue de la Lune, comiendo pastas y tomando vino y hablando de México* » (LDS, 228). Ils parlent de Mexico, mais à Mexico ils rêvaient de Paris : « *A él le interesaba todo lo que proviniera de Francia* » (LDS, 224). Ces espaces s'entrecroisent entre l'évocation et le souvenir.

Comme tant de Latino-américains à Paris, Lima n'a pas beaucoup d'argent, pas non plus de travail : « *La verdad es que no sé de qué vivía. Llegó con dinero [...], se le agotó con rapidez* » (LDS, 234). Il ne fait que lire, et même s'il ne maîtrise pas la langue ni la ville, il a la volonté de survivre, car Simone estime que : « [...] *vivir en París, es sabido, desgasta, diluye todas las vocaciones que no sean de hierro, encanalla, empuja al olvido. Al menos esto le suele suceder a muchos latinoamericanos que yo conozco* » (LDS, 234-235). Paris apparaît comme une ville d'épreuve et d'apprentissage littéraire pour les Latino-américains¹²⁹. Bolaño montre le côté misérable de la bohème latino-américaine à Paris, qui n'a rien de poétique à part la volonté de survivre¹³⁰. Cette image se confirme chez le Péruvien Roberto Rosas. Lors des rencontres avec des poètes français, il réalise l'horreur de la ville : « [...] *se me vino encima todo el horror de París, todo el horror de la lengua francesa, de la poesía joven, de nuestra condición de metecos, de nuestra triste e irremediable condición de sudamericanos perdidos en Europa* » (LDS, 234).

Dans son rapport, Rosas esquisse un portrait de la bohème latino-américaine : « *En nuestra buhardilla había unos doce cuartos. Ocho de ellos estaban ocupados por latinoamericanos [...], todos poetas, todos peleados entre nosotros [...], llamábamos a*

¹²⁸ Il faut signaler les noms de ces écrivains célèbres qui constituent l'univers littéraire dont Ulises Lima s'entoure pour vivre la bohème parisienne.

¹²⁹ Nous pensons à Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique, César Vallejo, Amado Nervo, Rubén Darío et à tant d'autres écrivains latino-américains qui, avec leurs textes, ont contribué à construire le mythe de Paris comme ville initiatique et littéraire de l'écrivain latino-américain.

¹³⁰ Un autre cas de survivance à Paris dans l'œuvre de Bolaño est celui du peintre guatémaltèque dans *Nocturno de Chile* (1999).

nuestra buhardilla la Comuna de Passy o Pueblo Joven Passy » (LDS, 231). Du groupe latino-américain, Simone dira : « *Estuve con ellos unas tres veces, unos seres lamentables* » (LDS, 235). L'Argentine Sofía Pellegrini révèle que le groupe se moque de Lima : « *Le pusieron de nombre el Cristo de la rue des Eaux y todos se reían de él, incluso Roberto Rosas, que decía ser su mejor amigo en París [...]. Decían que podía pasarse días enteros sin probar bocado, que meses sin acudir a un baño público* »¹³¹ (LDS, 235). Malgré tout, pour Roberto, Lima aime la ville : « [...] *hasta donde yo sabía a él le encantaba esta ciudad* » (LDS, 232). Lima veut vivre à Paris, faire des rencontres, parcourir la ville et partir, continuer le voyage : « *No voy a volver a México, dijo él, me voy a Barcelona [...]. Ahí tengo un amigo* » (LDS, 233). Lima veut rencontrer Belano pour ensuite partir en Israël. Le retour au Mexique n'est pas encore à l'horizon.

Paris sert de cadre pour l'aventure d'Ulises Lima et permet à des personnages tels que Simone, Sofía ou Roberto de révéler leur expérience avec la ville à travers le contact fugace de Lima¹³². D'autres passages et récits reprennent Paris dans le roman : Felipe Müller raconte la visite qu'il rend à Lima dans Paris (p. 243) ; Abel Romero se remémore une soirée parisienne avec Belano où ils avaient parlé du mal (p. 397) ; Edith Oster parle de sa vie turbulente et de son histoire avec Belano (p. 403) ; Jacobo Urenda relate à Paris sa rencontre avec Belano en Afrique (p. 526) ; même Amadeo Salvatierra évoque un repas avec le poète Manuel Maples Arce où ils parlent de Paris : « [...] *como si en París, eso pensé yo, todo sucediera en los alrededores de alguna calle o de alguna parte y nunca en una calle o en una parte determinada, y eso se debía, lo supe luego, a que Manuel todavía no había estado en la Ciudad Luz* » (LDS, 356). La précision dans la description de l'espace n'est pas importante, ce qui est important, pour le poète, c'est d'être à Paris.

Comme pour Lima à Paris, la vie de Belano à Barcelone est racontée d'abord par ses amis et ensuite par les personnages qui le croisent en voyage ou qui habitent la ville ou les alentours, en particulier les villages de la Costa Brava. La manière dont Belano est introduit dans le récit varie durant les vingt ans de voyage. Il apparaît comme :

¹³¹ Le problème des douches à Paris est évoqué dans le roman de Bryce Echenique : « *Alquilé un pequeño departamento, con su cocinita y su baño, y se me instaló media colonia estudiantil peruana de un hotel sin baños que quedaba en la esquina* », Alfredo Bryce Echenique, *op. cit.*, p. 34. Bolaño reprend cette anecdote dans son roman, car Lima doit se doucher chez Simone : « *Ulises Lima se duchaba en mi casa* » (LDS, 236).

¹³² Nous aborderons le cas du poète français Michel Bulteau dans la partie des déambulations, au chapitre II.

Belano, le surveillant nocturne, Arturo, l'écrivain ou le Chilien, comme tant d'autres qui habitent en Espagne, dit Müller : « *Arturo Belano llegó a Barcelona a casa de su madre. Su madre hacía un par de años que vivía aquí [...]. Yo por entonces vivía en casa de mi hermano, en la calle Junta de Comercio, un hervidero de chilenos. La madre de Arturo vivía en Tallers* » (LDS, 220).

Chilien lui aussi, Felipe Müller offre le témoignage le plus important de Belano à Barcelone. Il parle du bar Céntrico en 1977, 1978 et 1995, et de la plaza Martorell en 1991. Même avant son arrivée à Barcelone, Müller lui donne des nouvelles de sa mère : « *Le decía que su madre no estaba bien [...] esta ciudad la estaba matando* » (LDS, 221). À travers Müller, la ville commence à prendre forme : « *Tomamos el metro en la plaza Cataluña y nos bajamos en la Sagrada Familia* » (LDS, 222). Dans son premier récit, Müller parle de l'arrivée de Belano à Barcelone : « *1977 fue el año en que Arturo Belano consiguió trabajo de vigilante nocturno en un camping* » (LDS, 243). Dans le récit de Mary Watson, Belano devient le surveillant du camping où le groupe de Hans arrive : « *[...] en las afueras de Barcelona hay campings que están bastante bien de precio* » (LDS, 247).

Dans le camping, Mary vit une romance avec Belano : « *[...] estuvimos juntos en la playa y después nos marchamos caminando a Castelldefels* » (LDS, 249). Elle lui rend visite à Barcelone et reste quelques jours chez lui avant de partir en France : « *El vigilante vivía en un piso enorme en la Gran Vía* » (LDS, 252).

Parmi les villes qu'Edith Oster visite en Europe, Barcelone est l'une de plus importantes car elle y passe quelque temps avec Belano : « *Pasaron varios años hasta que volví a ver a Arturo Belano. La primera vez fue en 1976, la segunda fue en ¿1979?, ¿1980? [...]. Fue en Barcelona, eso no hay quien lo olvide* » (LDS, 402). Le temps de la deuxième rencontre n'est pas précisé, mais elle n'hésite pas concernant l'espace qui sert de cadre à son amour avec Belano. Son récit est une succession de noms de villes :

Antes había vivido en Italia, en Londres, en Tel-Aviv. Un día Abraham me llamó por teléfono desde el DF y me dijo que me quería, que se iba a vivir a Barcelona y que quería que yo viviera con él. Yo entonces estaba en Roma y no estaba bien [...]. Nos dimos una cita romántica en el aeropuerto de París y desde allí viajaríamos en tren hasta Barcelona. (LDS, 402)

L'Europe apparaît comme une « Carte de Tendre »¹³³ et d'aventure pour Edith, les villes ne sont que des repères pour ces jeunes gens de bonnes familles : « [...] *sus padres* [ceux de Abraham] *decidieron que no le vendría mal una temporada en Europa* » (LDS, 402). Le rendez-vous à Paris échoue mais elle part seule à Barcelone : « *Los primeros días viví en una pensión de la Rambla Capuchinos* » (LDS, 403). Plus tard, elle retrouve Abraham : « *Comimos en un restaurante del barrio gótico y luego me llevé a su casa, a pocas calles, cerca de la plaza Sant Jaume* » (LDS, 404). Edith part au Mexique mais revient à Barcelone pour vivre avec Belano : « [...] *aquella casa estaba en el centro de Barcelona, en la parte vieja* » (LDS, 409).

D'autres personnages reprennent Barcelone dans leurs récits, tels Andrés Ramírez, un Chilien qui devient riche par un coup de chance. Xosé Lendoiro rencontre Belano à Galice, mais il le retrouve plus tard à Barcelone : « *Después volví a Barcelona y no supe más de su persona hasta que, pasados dos años, apareció por mi oficina* » (LDS, 434). Barcelone et Paris sont vues et parcourues dans tous les sens et à des époques différentes. La mémoire est le moteur du récit, le lien avec Belano ou Lima permet de dessiner la ville, qui devient le cadre d'une romance, d'une amitié ou d'une inimitié.

L'espace entre la France et l'Espagne (dans les récits de Mary Watson et d'Alain Lebert) tient un rôle important car c'est ici que Belano et Lima se retrouvent avant leur au revoir définitif. Simone évoque cet espace dans son récit : « [...] *en verano algunos* [peruanos] *se iban a hacer la vendimia al Rosellón* [...], *de vacaciones a la Costa Brava* » (LDS, 235). Après Barcelone, Mary Watson se rend dans un village du Roussillon : « *En Perpignan tomé un autobús que me dejó en un cruce de caminos y desde ahí me fui caminando hasta Planèzes* [...], *colinas llenas de viñedos, de un tono marrón verdoso muy fuerte* » (LDS, 253). C'est à la fin des vendanges qu'elle retrouve Belano, il est à la recherche de Lima : « [...] *una tarde apareció por Planèzes* [...], *había llegado al pueblo en autostop después de recorrer casi toda la zona* [...]. *Hablaba* [...], *de un amigo que había desaparecido en el Rosellón* » (LDS, 254-255).

Parmi ces espaces, Port Vendres a le plus d'importance car c'est là que Belano et Lima se retrouvent. Le récit d'Alain Lebert se fait au bar Chez Raoul, à Port Vendres, et les espaces dessinés sont le bar et les grottes, où les marins habitent : « [...], *mi cueva, en las afueras, por la parte de los roqueríos de El Borrado* » (LDS, 259). Lebert

¹³³ La carte de Tendre serait une représentation allégorique des différentes étapes de la vie amoureuse de quelqu'un. Voir Madeleine de Scudéry, *Clélie : histoire romaine. Première partie 1654* [1654-1660], Paris, H. Champion, 2001.

travaille dans un bateau et passe son temps entre la pêche et le bar : « *A mediados de septiembre comenzamos a salir al Golfo de los Leones [...] cada noche me emborrachaba con mis amigos en el bar de Raoul* » (LDS, 260-261). Il rencontre Belano chez Raoul, il passera la nuit avec Lebert et le Pirate dans les grottes : « [...] *me dijo que se llamaba Arturo Belano y que andaba buscando un amigo* » (LDS, 263). Même s'il habite ailleurs, Belano fait de Port Vendres l'axe de sa recherche et y revient à plusieurs reprises : « [...] *estaba alojado en casa de un profesor de la Universidad de Perpignan, en Colliure* » (LDS, 264).

Après Barcelone et Paris, l'Europe se construit selon le mouvement de Belano et Lima. Port Vendres est une grotte, un bar, la mer ; Planèzes, une rivière, un champ et une cabane. L'espace entre la France et l'Espagne n'est qu'une succession d'espaces parcourus en autostop jusqu'aux retrouvailles des deux poètes. Lima part pour Israël et revient plus tard en Europe ; Belano reste dans les villages de la Costa Brava jusqu'à son départ pour l'Afrique. Sa vie sur la Costa Brava est racontée principalement par Teresa Solsona, qui relate ses derniers jours en Europe.

À ce moment du récit, en 1994, Belano est déjà malade et Teresa le reçoit chez elle : « *Yo necesitaba alquilar una de las habitaciones de mi piso [...]. Cuando le pregunté qué hacía me dijo que era escritor* » (LDS, 511). L'espace se construit autour de la plage, et des villages visités autour de la Côte Méditerranéenne : « *Su hijo vivía en Arenys de mar. Una vez a la semana, los sábados, lo iba a ver* » (LDS, 514). « *Estuvimos en un pub del Paseo Marítimo y luego encontré a otros amigos y seguimos la juerga en Blanes y en Lloret* » (LDS, 517). Parmi les bars fréquentés se trouve la Sirena : « [...] *tenía que salir disparada rumbo al pub La Sirena* » (LDS, 512). L'autre espace du récit est l'appartement de Teresa, où Belano écrit tandis qu'elle fait ses exercices.

D'autres personnages, tels qu'Iñake Echevarne, Jaume Planells ou Susana Puig, dessinent cet espace, en particulier lors du duel entre Belano et Iñaki, qui a lieu à la plage¹³⁴. Le duel est raconté depuis trois perspectives différentes mais seul dans le récit de Susana le lecteur possède une vision d'ensemble de l'espace : « *Me dijo tienes que ir a tal playa, tal día y a tal hora [...]. Para que me veas* » (LDS, 463). À son arrivée, elle a la meilleure vue car elle est située en hauteur :

¹³⁴ Sur ce duel ainsi que sur l'honneur des écrivains durant la Feria del Libro de Madrid, cf. Florence Olivier : « El honor y el deshonor de los poetas », dans Karim Benmiloud et Raphaël Estève (coord.), *Les astres noirs de Roberto Bolaño*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 173-186.

Desde lo alto de la carretera [...], se dominaba la casi totalidad de la cala, una playa pequeña que en verano acoge a los nudistas de los alrededores. A mi izquierda tenía una sucesión de colinas y riscos [...]. A mi derecha la línea férrea, una zona de matorrales y luego, tras una hondonada, la playa [...]. En un extremo de la cala estaba el bar Los Calamares Felices, una destartalada construcción de madera pintada de azul. (LDS, 467-468)

Dans ce long passage, Susana prend le temps de décrire le cadre de l'action. L'espace n'est qu'un prétexte pour la mise en scène du duel : « *Surgiendo de las rocas, dos hombres avanzaban en dirección al bar, caminando por la arena, justo en el borde mismo donde las olas desaparecían. Aunque estaban muy lejos, en uno de ellos reconocí a Arturo* » (LDS, 458). Belano se place au centre de l'espace et de l'attention de Susana : « [...] *en el centro de la playa sólo quedaba Arturo y el primer hombre* » (LDS, 469).

Après Paris et Barcelone, Vienne occupe une place importante dans l'histoire car c'est là que Lima revient après Israël. Vienne est décrite par Heimito Kunst depuis sa mansarde de la Stuckgasse. D'abord il raconte son arrivée en ville :

En Viena llovía [...], cogimos un taxi hasta la Landesgerichts strasse con la Lichtenfelsgasse [...]. Primero por la Josefstädter strasse, a buen trote, luego por la Strozsigasse, luego por la Zeltgasse, luego por la Piaristengasse [...], luego por Neubaugasse, luego por Siebensterngasse, hasta Stuckgasse, en donde está mi casa. (LDS, 308)

Heimito accorde beaucoup d'importance à la description de l'espace, cela lui permet de montrer leur vie à Vienne et leurs itinéraires dans la ville : « *Encontramos a un tipo en la estación de Stadpark y lo seguimos [...]. A veces íbamos a la oficina de correos de Neubaugasse* » (LDS, 310). Cependant, les amis néonazis d'Heimito veulent tuer Lima dans un parc, mais lui et Lima s'en sortent : « *Después vino la policía y nos llevaron a la comisaría* » (LDS, 314). La police expulse plus tard Lima : « *Yo vuelvo a Francia, dijo el buen Ulises. La policía austriaca me paga el billete hasta la frontera* » (LDS, 315).

Le roman présente quelques références à l'Angleterre et l'Italie. Le récit de Mary Watson se termine par son retour à Londres. L'espace référentiel se limite à l'adresse de Mary : « *Poco después me marché al 25 de Cowley road, Oxford* » (LDS, 259). Edith Oster dresse un petit portrait d'Italie lors de ses voyages itinérants en Europe. Sa routine à Rome est ébauchée en quelques lignes : « *Trabajaba en una zapatería y vivía en una pensión de la via della Luce, en el Trastevere. Por las noches, al volver, sacaba a pasear a Zia. Generalmente íbamos a un parque, detrás de la iglesia de San Egidio* »

(LDS, 414). Une autre référence à l'Italie apparaît dans le récit de Daniel Grossman, quand il essaie de parler avec Belano : « [Müller] *me dijo que Arturo vivía en Italia. ¿Qué hace en Italia?, pregunté. No lo sé, dijo Müller* » (LDS, 457).

D'autres espaces d'Europe apparaissent dans le récit, néanmoins, ceux dont nous avons parlé sont les plus fréquemment présentés. En Europe, Belano et Lima font face à la misère et au danger. Paris et Barcelone sont les espaces les plus importants, car c'est dans ces deux villes qu'ils décident de s'exiler. À partir de ces villes, l'Europe se dessine à travers le chemin tracé par les deux poètes et les discours des personnages qui les croisent.

II.2.3. Espaces en dehors de l'Europe, l'ailleurs

L'ailleurs comme espace référentiel est représenté différemment dans les romans du corpus. Pour l'analyse, nous abordons trois axes liés à l'idée de l'*ailleurs* en tant qu'espace en dehors du monde¹³⁵, mais aussi comme espace limite¹³⁶. Dans *Los detectives salvajes* les espaces en dehors de l'Europe représentent des lieux d'anéantissement : Israël et le Nicaragua pour Ulises Lima ; l'Afrique pour Belano¹³⁷. Le désert et la prison sont des espaces d'épreuve et de renoncement au monde ; le désert de Beersheba est une prison ouverte ; la prison apparaît comme un espace en dehors du monde depuis lequel Benito écrit et réfléchit. Enfin, nous relevons la présence des ciels dans le récit, chaque ciel décrit plonge le personnage qui le regarde dans un état songeur, au-delà de la réalité du récit.

La description d'Israël s'attache à l'appartement de Claudia, Daniel et Norman à Tel-Aviv, aux promenades de Lima dans cette ville et aux lieux de son errance. Norman fait le rapport sur la vie de Lima en Israël : « *Todo comenzó en febrero pasado [...]. Alguien tocó el timbre de nuestro departamento de la calle Hashomer. Cuando abrí apareció ante mí el poeta Ulises Lima* » (LDS, 284). Dans cet appartement, le canapé où dort Lima focalise l'angoisse de Norman. Passés les premiers jours, il reste la seule

¹³⁵ L'*ailleurs* tel qu'il est présenté par Foucault lorsqu'il parle de la pensée : « [...] *qui se tient hors de toute subjectivité pour en faire surgir comme de l'extérieur les limites [...], pour retrouver l'espace où elle se déploie, le vide qui lui sert de lieu, la distance dans laquelle elle se constitue et où s'esquivalent dès qu'on y porte le regard ses certitudes immédiates* », Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 16.

¹³⁶ Nous faisons référence à l'espace limite et vide (en particulier dans le désert) dont Rachel Bouvet parle : « *Aller jusqu'au bout, suivre la piste qui mène jusqu'au désert, comme pour explorer les limites de ses propres pensées, expérimenter le vide jusqu'à être aspiré par lui* », Rachel Bouvet, op. cit., p. 184.

¹³⁷ Quelques références aux États-Unis apparaissent dans les récits d'Edith Oster (p. 420), Jacobo Urenda (p. 546) et Rafael Barrios (p. 321), entre autres, mais elles ne sont pas représentatives en tant qu'espace limite. Dans *El testigo*, les États-Unis sont un espace lointain auquel le narrateur fait à peine référence dans le récit.

personne disponible pour lui. Lima voyage en Israël pour déclarer son amour à Claudia, mais elle le rejette. Après l'échec amoureux, il erre et son itinéraire est retracé à travers ses appels téléphoniques ou ses cartes postales : « *Una noche, no habían pasado tres días, nos llamó por teléfono desde el kibbutz Walter Scholem [...]. Ulises no apareció. Lo que sí llegó fue una carta de Jerusalén* » (LDS, 291). Israël n'est que le cadre de la déception amoureuse de Lima, qui revient à Tel-Aviv uniquement pour repartir à nouveau.

En 1982, Lima part au Nicaragua. Il intègre un comité de soutien qui se rend à Managua pour manifester sa solidarité avec les écrivains nicaraguayens durant la Révolution¹³⁸. Hugo Montero raconte l'histoire : « *Esto pasó en enero [...] me habían dicho que Lima estaba muy mal y yo pensé que un viajecito a la Revolución le recomponen los ánimos a cualquiera* »¹³⁹ (LDS, 331). L'espace du Nicaragua se limite à l'hôtel où se tient le congrès, mais Lima n'y participe pas, il disparaît : « [...] *en la recepción me dijeron que desde hacía un par de noches no aparecía* » (LDS, 334). Il s'évanouit dans ce pays idéal pour se perdre : « *Y en el bar del hotel me encontré a don Pancracio Montesol [...], mirando por los ventanales ese espacio oscuro que era la ciudad de Managua, una ciudad ideal para perderse* »¹⁴⁰ (LDS, 335). Managua est décrite comme un espace sombre, un pays *convulsionado* (LDS, 340) où le comité mexicain décide d'abandonner Lima : « *Sobre las repercusiones políticas que la desaparición de un poeta mexicano en Nicaragua podía conllevar, se dijeron cosas la verdad tremendas, pero [...], a Ulises Lima lo conocía muy poca gente* » (LDS, 337).

La disparition de Lima à Managua est racontée depuis le Mexique par Jacinto Requena et Xóchitl. Ce que Lima retient sur l'espace de l'Amérique centrale, s'éloigne du référentiel pour aller vers la subjectivité poétique : « *Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa ese río no existe [...]. Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor* » (LDS, 366). Le fleuve en tant qu'image poétique n'existe que pour Lima et c'est celui de

¹³⁸ La Révolution Sandiniste au Nicaragua trouve son apogée le 19 juillet 1979. Bataillon signale que dès 1978 les sandinistes : « [...] *apareissent comme les continuateurs de l'entreprise libératrice et civilisatrice de Pedro Joaquín Chamorro ; et où Somoza symbolise la barbarie* », Gilles Bataillon, *Genèse des guerres internes en Amérique Centrale (1960-1983)*, Paris, Les belles lettres, 2003. p. 169. Cette vision, selon Bataillon, prévaudra jusqu'à ce que surgisse en 1982 l'opposition civilisation/barbarie que sera celle des sandinistes/contras. Ulises Lima arriverait à Managua au milieu de ce chaos.

¹³⁹ Il faut signaler l'ironie de Montero qui voit la Révolution et la violence d'une ville détruite, comme une excellente manière de redonner du courage à Ulises Lima.

¹⁴⁰ Cette ville apparaît idéale pour disparaître à cause de la Révolution sandiniste, mais il faut signaler aussi que dix ans auparavant, en 1972, il y a eu à Managua un séisme de magnitude 6.2 qui a dévasté la ville et provoqué la mort d'environ vingt mille personnes.

l'expérience limite. Le poète s'abandonne et frôle la mort pour revenir plus tard au monde, transformé par cet autre univers découvert dans la Révolution.

Pour Belano, l'espace limite se situe en Afrique. Il annonce le voyage à Susana Puig : « *Tengo un billete para África, salgo de viaje dentro de unos días. ¿Para África, para qué parte de África?, dije yo. Para Tanzania, dijo él, ya me he puesto todas las vacunas del mundo* » (LDS, 467). Comme Lima au Nicaragua, Belano se lance dans un voyage qui l'éloigne encore plus du point de départ initial. Jacabo Urenda décrit l'espace africain depuis Paris en 1996 : « *Yo viajo a África por lo menos tres veces al año, generalmente a los puntos calientes [...]. Allí conocí a Arturo Belano, en la oficina de correos de Luanda* » (LDS, 526). Urenda est un journaliste argentin, son récit suit le parcours de Belano. Ils se retrouvent à chaque fois dans les points *chauds* du continent africain, là où le danger est grand.

L'Afrique apparaît comme un itinéraire au gré de l'envie de Belano de s'abandonner à la mort. Il reste en Afrique en tant que journaliste et se meut dans ces espaces dangereux. Nous soulignons quelques espaces qui se construisent dans le mouvement¹⁴¹ : « [...] *había estado en Cuito, Cuanavale y en Uige [...], había llegado a Ruanda [...]. ¿Ustedes saben dónde está Liberia? Sí, en la costa oeste de África, entre Sierra Leona y Costa de Marfil [...]. Llegué a Monrovia en abril de 1996, procedente de Freetown, Sierra Leona* » (LDS, 530-531). Après cette succession de noms de villes et de pays, les espaces décrits sont les lieux de rassemblement pour les journalistes, des espaces calmes au milieu du chaos : « *El hotel, ahora llamado Centro de Enviados de Prensa, era una de las pocas cosas que aún funcionaba en la capital* » (LDS, 532). Les photos d'Urenda contribuent au portrait de l'espace : « [...] *el viaje me sirvió para tomar unas cuantas fotos. Las calles de Monrovia, los patios de la embajada, algunos rostros* » (LDS, 533).

Les incursions sur le terrain apportent d'autres éléments référentiels : « [...] *pasamos por el pueblo de Summers y por la aldea de Thomas Creek, de vez en cuando aparecía el río Saint Paul* » (LDS, 535). C'est lors d'une de ces incursions qu'Urenda retrouve Belano pour la dernière fois : « [...] *lo vi tan fuera de este mundo que dudé que se acordara de nada* » (LDS, 541). Pour lui, Belano est en dehors du monde, toujours au centre du chaos et prêt à disparaître. Cette rencontre a lieu à Brownsville : « [...] *unas treinta casas en un claro* » (LDS, 540). La description spatiale se limite à quelques

¹⁴¹ Nous reviendrons sur l'Afrique et le Nicaragua en tant que destinations du voyage d'anéantissement.

éléments nécessaires pour le déroulement du récit : « *La casa, dos habitaciones alargadas, exhibía como único mobiliario tres largas hileras de estanterías irregulares* » (LDS, 542). C'est ici que Belano disparaît définitivement en suivant un groupe de soldats dans un dernier élan suicidaire dont on ignore le dénouement. Le jour de la séparation : « *Era una mañana hermosísima, de una levedad azul [...] [Belano] miraba hacia los bosques y las colinas que circundaban Brownsville* » (LDS, 547). Urenda et Belano ne se reverront plus.

Pour l'organisation de l'analyse, les déserts mexicains de Sonora et San Luis ont été abordés avant celui de Beersheba, situé en Israël ; cependant, dans les trois cas il s'agit d'un espace limite, un lieu d'épreuve. Le désert est une prison ouverte, la répétition infinie du vide. Lima et Heimito sont enfermés dans une prison de Beersheba dont la description comprend l'espace physique : cellule, cour de la prison et désert ; et l'espace perçu à travers le délire d'Heimito, un néonazi obsédé par les juifs. Le soleil et la fièvre déterminent aussi cette vision. La description commence après un délire d'Heimito provoqué par la fièvre :

Cuando desperté estaba dentro del calabozo [...]. Decidí explorar. El techo era oscuro, ahumado. Humedad u hollín. Puede que ambos. Las paredes eran blancas. Allí vi inscripciones [...]. En la pared del fondo había una ventana. Detrás de la ventana había un patio. Detrás del patio había el desierto. En la cuarta pared había una puerta. La puerta era de rejas y tras las rejas había un pasillo. (LDS, 304-305)

L'excès de détails accentue l'impression d'un personnage obsédé et instable. L'espace se construit entre précision excessive et délire ; il en va de même pour la cour de la prison, les douches et le désert : « *Me asomé a la ventana. En el desierto al otro lado del patio de la cárcel, cantaban las hienas* » (LDS, 307). Le jour de leur libération, Heimito décrit à peine l'extérieur, limitant l'espace à l'arrêt de bus : « *Al buen Ulises el carcelero que hablaba español lo acompañó hasta la parada del autobús que iba a Jerusalén* » (LDS, 307). Heimito veut se cacher dans le désert mais Ulises l'entraîne à travers le désert jusqu'à Jérusalem, d'où ils rentreront à Vienne.

Dès le début du récit, Heimito dévoile son obsession : « *Yo estuve preso con el buen Ulises Lima en la cárcel de Beersheba, en donde los judíos preparan sus bombas atómicas [...], miraba desde las rocas, quemado por el sol, hasta que el hambre y la sed podían conmigo* » (LDS, 303). Les références au soleil brûlant, à la faim et à la soif accentuent l'impression de délire, mais à aucun moment il n'arrête de penser à la conspiration : « *En las instalaciones secretas de Beersheba los judíos seguían*

trabajando, pero yo ya no podía espiarlos sin llevarme al menos un pedazo de pan duro a la boca » (LDS, 304).

Il retrouve Ulises après l'une de ses fièvres : « *Cuando abrí los ojos vi al buen Ulises en el catre vecino [...]. Buenos días, le dije. Buenos días, respondió* » (LDS, 304). L'esprit serein d'Ulises va progressivement apaiser son délire, car même dans sa cellule Heimito essaie d'écouter les machines et de déchiffrer des messages : « *Dibujos en la pared de mi izquierda y letras en la de la derecha. ¿El Corán? ¿Mensajes? ¿Noticias de la fábrica subterránea?* » (LDS, 304-305). Malgré les déceptions, Heimito persiste dans son idée de conspiration : « *Me oculté entre las rocas y traté de oír los ruidos de Beersheba, pero sólo escuché el ruido del aire [...], seguí al buen Ulises que me llamaba* » (LDS, 307). Face au silence du désert, il suit Ulises, qui continue son voyage avant de rentrer en Europe. Beersheba s'érige entre les mirages du délire et la précision de la lucidité. Heimito s'éloigne en Israël pour retrouver le vide dans le bruit de l'air au moment de quitter la prison : il ne trouve rien, tout comme Lima dans son errance¹⁴².

L'autre prison du corpus est celle de Benito, dans *Lodo*, qui écrit et évoque le monde depuis sa cellule à la prison de Morelia. Comme pour Beersheba, la description comprend l'espace physique (cellule, organisation intérieure), et les réflexions de Benito sur l'écriture, la liberté et le futur. La prison est décrite à plusieurs reprises : « *Mi celda, la segunda que me asignan en dos meses, mide aproximadamente diez metros cuadrados. Sus paredes gruesas no soportarán una década más la humedad* » (LOD, 176). Vers la fin du roman, il dit : « *Me introdujeron a un cuarto de techo bajo, a un cubo de cemento de fealdad calculada. A este cuarto semioscuro* » (LOD, 307). Même si la prison se trouve au Mexique, Benito est privé de la liberté et de l'extérieur, il s'éloigne dans ses pensées et plonge dans un état hors de la réalité, d'où il réfléchit au passé et à l'avenir.

À part sa cellule, Benito parle de l'organisation intérieure de la prison et de la hiérarchie, qui comprend l'organisation de tâches et la protection : « *Es hora de lavar los baños. Como es viernes su aseo me corresponde. Llevo a cabo el ritual por séptima ocasión desde mi estancia en esta insípida penitenciaría [...]. Obtengo de la bolsa de*

¹⁴² Sur le contact avec le désert, Rachel Bouvet affirme que : « *Situés en marge du monde, dans le silence propice au déploiement des idées, des couleurs ou des mots, les sujets font l'expérience de l'altérité des frontières : plutôt que d'adapter la logique binaire de l'altérité, basée sur l'opposition, ils choisissent d'explorer et d'habiter les entre-deux* », Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 191. Le séjour dans le désert serait un entre-deux, un temps d'épreuve dans lequel les personnages ne prendraient que leurs propres fantômes avec eux.

mi camisola cincuenta pesos para ofrecérselos a un treintañero enjuto » (LOD, 187) ; « *Pago a un hombre apodado el Amarillo una pequeña cuota para mi protección* » (LOD, 232). La clé, dans la prison, c'est l'argent : « *-Tengo dinero suficiente -le dije [...], te va a parecer mentira, pero en la cárcel respetan más a los profesores que en la misma universidad* » (LOD, 299). Dans ce passage, Benito parle avec son frère Esteban qui lui promet de tout faire pour le changer : « [...] *a un penal menos insalubre* » (LOD, 297).

C'est face à des aspects pratiques, comme avoir une cellule plus confortable, que Benito réfléchit à la liberté : « *Sé muy bien que no es lo mismo estar recluido en una letrina que en una celda amplia, provista de una cama mullida, pero ¿cuál es el sentido de la comodidad si uno está enclaustrado?* » (LOD, 297). Selon lui, la prison touche même aux personnes proches du prisonnier : « *Cuando un hombre es recluido en este penal lo es también su familia aunque nunca ponga un pie dentro del reclusorio. La corrupción posee muchas caras* » (LOD, 257). C'est en pensant à la corruption et au manque de liberté qu'il songe à ses cours et à l'avenir : « [...] *no estoy seguro de contar ahora con un departamento donde volver en caso de abandonar la prisión* » (LOD, 178).

Depuis la prison, Benito regarde son passé et l'extérieur : « *El lugar desde donde escribo este mamotreto no es estimulante, por lo tanto mis juicios llevarán siempre la huella de haberse construido a posteriori y con el espíritu en los suelos* » (LOD, 15). Il ressent l'essence même de la prison : « [...] *el reclusorio me dio la impresión de ser más un asilo para hombres derrotados que un purgatorio civil* » (LOD, 176). Cette vision correspond bien à son esprit médiocre : « *La cárcel es ideal para los pesimistas: trabajas, comes, duermes sin desplazarte grandes distancias. Todo está resuelto siempre y cuando no poseas una idea corriente de la libertad* » (LOD, 289). Mais Benito songe à la liberté et au retour dans le monde, pour cette raison il écrit et attend la bienveillance de la justice : « *Estoy encerrado dentro de una pocilga junto a otro miserable, esperando la benevolencia de un juez al que jamás le he visto la cara* » (LOD, 175).

Une partie essentielle de l'espace décrit dans le texte littéraire est le ciel, en particulier dans *Los detectives salvajes*. Le ciel est vu comme une métaphore du voyage, un espace qui permet au personnage de se figurer d'être ailleurs et de s'éloigner dans ses pensées. La vision du ciel peut être contradictoire selon le personnage, le ciel de chaque espace, ville ou village, est représenté différemment. Décrit littéralement mais

perçu dans un sens métaphorique, le ciel c'est l'espoir, l'illusion, l'orage, la peur, l'incertitude. Avant le départ en Europe, chez Bolaño, Belano livre ses projets à Laura Jáuregui :

[...] no hay nada como viajar y conocer mundo, ciudades distintas y cielos distintos, y él me dijo que el cielo era igual en todas partes, las ciudades cambiaban pero el cielo era el mismo, y yo le dije que eso no era verdad [...], y que además él mismo tenía un poema en donde hablaba de los cielos pintados del Dr. Atl, diferentes de otros cielos de la pintura o del planeta o algo así. (LDS, 210-211)

Pour Belano, le ciel est la manière dont nous vivons la vie, car l'ailleurs est partout le même. Il énumère alors une liste de villes et de pays : « [...] *nombró países como Libia, Etiopía, Zaire, y ciudades como Barcelona, Florencia, Avignon [...]. Y él entonces dijo: no pienso verlos, pienso vivir en ellos, tal como he vivido en México* » (LDS, 211). Voir d'autres ciels c'est accumuler de l'expérience, mais pour lui la vie est similaire partout.

Le ciel de Barcelone représente l'espoir pour Andrés Ramírez : « [...] *despertaba de madrugada, cuando el cielo de Barcelona es de un azul casi morado, casi violeta, un cielo que dan ganas de cantar y de llorar nomás de verlo, y yo después de mirar el cielo seguía leyendo* » (LDS, 394). Pour Lima, le ciel de Vienne apparaît gris après son échec amoureux. Chez Heimito, il regarde par la fenêtre : « *El cielo gris. Y a veces miraba en dirección de Israel* » (LDS, 309). Le ciel de Beersheba est mystérieux : « *En el cielo no había ni una nube. Ni un pájaro* » (LDS, 307). Pour Heimito, le ciel est un piège : « *Por un momento pensé que estábamos en Beersheba y que el cielo nublado sólo era un engaño de los ingenieros judíos* » (LDS, 315). Pour Mary Watson, le ciel de Planèzes suit l'euphorie des jeunes gens lors d'une balade : « *Mirábamos el cielo: grandes nubes negras la ocultaban. Pero el viento empujaba las nubes hacia el este y la luna reaparecía (entonces nosotros gritábamos)* » (LDS, 257).

Dans *El Testigo*, le ciel de San Luis représente pour Julio l'évocation du passé : « *Cerró los ojos y vio el cielo de San Luis, el cielo de su infancia, un cielo de casas bajas, tocado por ruidos de campanas* » (ELT, 334). Chez Bolaño, Jaume Planells se limite à décrire le ciel de la Costa Brava durant le duel entre Belano et Iñaki sans donner ses impressions : « *El cielo era gris lechoso* » (LDS, 480).

Le ciel peut être signe d'un mauvais présage. C'est le cas d'Hugo Montero avec le ciel de Managua, chez Bolaño : « *Y ya para entonces íbamos volando rumbo a Managua por un cielo negrísimo* » (LDS, 332). De même pour Norman, le jour de

l'arrivée de Lima à Tel-Aviv : « [...] *una tarde gris, delgada como un sudario, que a veces suelen estremecer el cielo de Tel-Aviv* » (LDS, 284). Avant la rencontre de Cesárea et d'Alberto, le ciel de Sonora anticipe la tragédie : « *El cielo de Hermosillo es rojo sangre* » (LDS, 591). Avant d'être attrapé par la police, le ciel mélancolique que Benito voit, chez Fadanelli, annonce déjà la séparation : « *El cielo se teñía de un azul melancólico, a veces intenso como en los cuadros de Bellini, a veces apacible como en los paisajes de Velasco* » (LOD, 294). Plus tard, en prison, il imagine son avenir : « [...] *nubes negras, los presos aguardan la peor parte de la tormenta* » (LOD, 176).

Le ciel du DF est multiple, cela dépend du personnage qui le contemple. Le ciel de Laura Jáuregui reflète l'énergie de la jeunesse : « [...] *las estrellas que milagrosamente habían aparecido sobre el cielo del DF como proyecciones holográficas, y nuestro mismo paso era grácil* » (LDS, 148). Le ciel de Sebastián Rosado, dans sa romance avec Piel Divina, fait écho de leur passion : « [...] *estábamos desnudos, extendidos en la cama, con la ventana abierta sobre el cielo de Coyoacán* » (LDS 351). Dans *El testigo*, au moment du plagiat de la thèse : « *El cielo se cubría de humo negro, procedente de las quemas de los basureros* » (ELT, 70). Julio se propose de ne pas oublier ce ciel funeste pour se rappeler sa faute. Le ciel de Norman, chez Bolaño, est celui de l'incertitude : « *Norman parecía estar en el cielo de México y no en el cielo de los judíos, menos aún en el cielo de la filosofía o en el cielo de los marxistas. ¿Pero cuál era el pinche cielo de México? La alegría asumida o lo que está detrás de la alegría* » (LDS, 457). Dans ce passage, le ciel est multiple et différent, le ciel de Mexico offre une double face, la joie cache la tristesse. Les cieus de Quim, dans sa folie, montrent plusieurs visages de Mexico : « [...] *los ojos de Laura abiertos en el cielo del DF, no, en el cielo de la colonia Roma* » (LDS, 216). Quim voit la violence de Mexico dans le ciel de chaque quartier de la ville.

Ces espaces peuvent être les lieux d'égarement extrême. Le danger, comme en Afrique ou à Managua, ou la désillusion, comme à Tel-Aviv, obligent le personnage à s'éloigner jusqu'au point de non retour. L'ailleurs peut se trouver dans un espace clos, d'attente et d'épreuve, comme la prison ; ou dans le dehors, vide et infini, du désert. L'ailleurs se retrouve dans les espaces intangibles et subjectifs, comme les cieus, qui permettent aux personnages de songer et se projeter vers d'autres espaces, lointains ou intérieurs. Cependant, la dynamique de l'ailleurs, selon Belano, n'est qu'une illusion car tous les cieus sont le même ciel, tous les espaces peuvent devenir danger, désert ou

prison. L'expérience du personnage modèle l'espace à sa propre vision et l'espace, dans son contexte, change et laisse des traces sur chaque personnage.

III. Géographies littéraires et du corps

Pour parler du monde, il faut parler du rapport du corps avec le monde. Le monde existe grâce à cette subjectivité corporelle que construit l'univers littéraire. Cet espace est révélé par le corps, le toucher et le regard donnent la distance du récit. Le monde existe parce qu'on le regarde, dit Leibniz, cité par Éva Lévine et Patricia Touboul¹⁴³. Chaque réalité exprime l'univers, et le corps devient ce livre double porté à l'intérieur et l'extérieur.

Après les représentations du monde dans le texte littéraire, d'autres espaces, produits dans les rapports du corps avec le monde, méritent d'être analysés par la place qu'ils occupent dans le cadre du récit. Ces espaces peuvent être tangibles (le corps des personnages) ou abstraits, construits à partir des images du rapport corps-monde. C'est le cas du rêve (espace indépendant à l'intérieur du moi) ou des espaces issus ou enrichis par les espaces littéraires (l'intertextualité étant sa source, car l'espace d'un texte littéraire permet de construire ou de modifier l'espace dans un nouveau texte). Ces espaces, tangibles ou non, se servent des mots, d'images et d'impressions du rapport de soi au monde et s'érigent comme territoires oniriques, littéraires, du désir ou de la chair.

Être vivant c'est avoir un corps : sentir, agir, parler, penser, reconnaître cet espace personnel qu'est la limite de la frontière entre soi et le monde. Dans le texte littéraire, les images du corps sont instables et changeantes, ses représentations en tant qu'espace sont multiples, en particulier du point de vue de l'érotisme. Le contact des personnages à travers le regard et le toucher constitue un espace érotique où la peau devient la frontière délimitant le contact. Le choc sexuel implique la rencontre d'autrui et le corps s'érige comme le territoire du désir.

Dans la construction de l'espace, nous l'avons dit plus haut, il faut s'abstraire de la réalité pour mieux la représenter. Jean Starobinski affirme que le rêve appartient à l'espace de la représentation symbolique et opère une ouverture temporelle et spatiale

¹⁴³ Suivant Leibniz, Éva Lévine et Patricia Touboul signalent : « Or à tous les mouvements de notre corps répondent certaines perceptions ou pensées plus ou moins confuses de notre âme, donc l'âme aussi aura quelque pensée de tous les mouvements de l'univers », Éva Lévine ; Patricia Touboul, *Le corps*, Paris, Flammarion, 2002, p. 195.

qui le fait ressembler au monde *réel*¹⁴⁴. Le rêve, comme la poésie, est un espace à l'intérieur du corps qui s'éloigne du corps et du monde, il renvoie des images mais a besoin de paroles pour revenir au monde. Le rêve est le récit du rêve et son langage est similaire à celui de la poésie ; il constitue l'espace autre du corps, une interprétation et une représentation de l'expérience du point de vue de l'inconscient. De son côté, André Bourguignon considère le rêve comme l'une des formes les plus complexes de la vie, dans laquelle les activités de l'être se dépouillent du « moi » dans une activité similaire à l'état de veille¹⁴⁵.

Dans la manière de raconter un rêve l'espace onirique revêt autant d'importance que les acteurs ; sa représentation offre un terrain multiple pour l'interprétation car il n'appartient qu'au rêveur et, en outre, le rêve lui échappe au réveil. La frontière du moi se perd dans l'espace du rêve. Roger Dadoun affirme que le rêve est un corps-territoire onirique : « [...] *le corps du rêve secoue le joug en faisant éclater ses parties – le rêve est insurrection* »¹⁴⁶. D'un autre point de vue, André Green signale que le rêve est personnel et se trouve dans un entre-deux : « *Naissance, mort : double clôture. Entre les deux, l'espace de la vie et l'espace du rêve entre corps et langage* »¹⁴⁷.

La référence, dans un texte littéraire, à d'autres textes littéraires (situation, personnages ou espace) nous permet d'explorer un nouvel espace créé ou enrichi à partir d'autres sources littéraires ou philosophiques. Déjà dans le *Quichotte*, Cervantes fait appel à cette technique de création d'espaces à partir de textes littéraires. Alonso Quijano devient fou car il lit de nombreux livres de chevalerie. Il se croit à son tour un chevalier et s'élance pour parcourir un espace peuplé d'images qui naissent ou se nourrissent des textes lus. L'espace référentiel : *En un lugar de la Mancha*¹⁴⁸, se superpose et coexiste avec l'espace issu des lectures du personnage et c'est cette

¹⁴⁴ Pour Jean Starobinski : « *Il est rare que ces images ne confèrent pas à l'espace, aux figures, aux distances, une détermination à la fois précise et incomplète, en rapport oblique et déformé avec l'expérience diurne* », Jean Starobinski, « La vision de la dormeuse », dans J.B. Pontalis (coord.), *L'espace du rêve*, Paris, Gallimard, 1972, p. 27.

¹⁴⁵ André Bourguignon estime que : « [...] *pendant le sommeil proprement dit on assiste à une déliaison progressive [...], à mesure que le sommeil s'approfondit. Mais le rêve surgit alors pour interrompre cette descente vers la mort* », André Bourguignon, « Fonctions du rêve », *Idem*, p. 316.

¹⁴⁶ Roger Dadoun, « Les ombilics du rêve », *Idem*, p. 410.

¹⁴⁷ André Green, « De l'esquisse à l'interprétation des rêves : coupure et clôture », *Idem*, p. 293. Ce lien entre corps et langage reprend les deux fondements nécessaires, selon García Ponce, pour construire l'espace de la littérature.

¹⁴⁸ Miguel de Cervantes Saavedra, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Tomo 1, Madrid, Castalia, 1978, p. 69. La phrase complète : « [...] *de cuyo nombre no quiero acordarme* », joue avec l'imprécision de l'espace littéraire et renvoie presque à la formule typique du conte de fées : « il était une fois », situant l'histoire au-delà du simple espace référentiel.

superposition qui crée le nouvel espace et permet de tirer tout le sens et la richesse du texte.

Dans notre corpus, rêve et corps incarnent d'autres espaces dans le texte. Corps en tant qu'espace de découverte et de plaisir pour García Madero ou comme objet de punition pour Benito Torrentera ; rêve et cauchemar sont des espaces complémentaires de la réalité des personnages, dans lesquels ils manifestent leurs inquiétudes et leurs joies. L'espace intertextuel se construit dans les références littéraires de Julio Valdivieso sur les poètes mexicains et leurs poèmes, dont un d'Octavio Paz qui renvoie à la place de Mixcoac, lieu du rendez-vous manqué. Chez Bolaño, les espaces littéraires se multiplient tout comme les lectures des poètes. Par exemple, Paris, ville littéraire visitée par Lima.

L'espace du rêve (territoire onirique) et intertextuel (territoire littéraire) sont faits d'images et d'un langage libre d'interprétation car il est, comme la poésie, construit à partir de métaphores et du rapprochement du mot à l'image. Le corps, en tant qu'espace tangible se sert aussi de mots et des impressions du contact dans le territoire de la chair pour, dans ce parcours, créer un nouvel espace issu de cette multiplicité de rapports.

III.1. Géographie du corps : la sexualité comme espace à conquérir

L'analyse de la géographie corporelle se focalise sur la représentation des rapports du corps des personnages au moment de la sexualité. Dans cette sous-partie, le corps sera compris comme espace, mais nous laisserons de côté la description physique des personnages, d'abord parce que les différents narrateurs ne semblent pas trop se soucier de dresser un portrait d'eux-mêmes (à l'exception de Benito Torrentera) mais aussi du fait que ces descriptions cernent le caractère des personnages mais ne les présentent pas, comme dans le rapport sexuel, en tant qu'espace essentiel de la géographie du récit. Dans la représentation sexuelle, le corps apparaît comme un vrai espace d'exploration. Il est décrit dans son rapport avec un autre corps et présenté comme une nouvelle carte qui laisse place aux chemins du désir.

Éva Lévine et Patricia Touboul affirment que : « *Le corps n'existe comme tel que parce qu'il se projette dans un monde par son intentionnalité, mais ce monde lui-même n'existe comme tel que parce qu'il est visé par un corps qui le constitue* »¹⁴⁹. Ce lien

¹⁴⁹ Éva Lévine et Patricia Touboul, *op. cit.* p. 35.

entre corps et monde est de réciprocité et d'interaction. Ainsi, le monde existe et se représente différemment pour chaque corps ; chaque expérience est une nouvelle perspective du corps projeté dans le monde. De cette manière, le corps devient composant intégral de l'espace littéraire et le récit peut avoir lieu grâce aux actions qu'il mène.

Les passages du récit où les corps entrent en contact permettent de mieux les saisir en tant qu'espaces parcourus. L'espace, selon Éva Lévine et Patricia Touboul, se construit à partir du toucher, du contact et du regard. Dans ce cas, le corps devient une surface, un territoire lié au désir où le corps agit. Le lit a une importance particulière car il est décrit différemment selon le personnage. Le lit peut être l'espace de découverte de l'amour (les cas de Julio Valdivieso et de García Madero) ou le lieu de la perversion (les cas de Benito et de Belano).

La « première fois » de Julio Valdivieso avec Nieves est associée au souvenir de la chambre de bonne : « *Nieves y él aprovecharon la ausencia de la criada para entrar en su cuarto, oloroso a combustible de aserrín y telas impregnadas de humedad* » (ELT, 48). Mais l'acte sexuel est gâché par l'inexpérience : « *Hicieron el amor con tal inexperiencia que la escena empeoraría en sus recuerdos sucesivos* » (ELT, 48). Le lit apparaît étroit et inconfortable et le souvenir empire avec le temps dans la mémoire.

La « première fois » de García Madero se manifeste dans la surprise de la découverte et la description détaillée du processus sexuel. Face à l'inexpérience du jeune narrateur, le lit et la petite maison des sœurs Font apparaissent immenses : « *De pronto tropecé con algo. Era la cama de María. La oí ordenarme que me acostara, luego la vi deshacer el camino (la casita de las Font es verdaderamente grande) [...]. Después sentí que alguien se metía en la cama* » (LDS, 63). García Madero s'arrête aux détails, il découvre, observe et agit. Il s'assoit au bord du lit comme si cet espace lui était hostile ; il faut que María prenne les devants pour qu'il puisse jouir de son corps.

Dans *Lodo*, Benito souligne l'importance des lits. À l'arrivée à l'hôtel à Tiripetío, Benito exprime son émotion devant le lit : « *Las camas se habían vuelto para mí un motivo más de excitación* » (LOD, 253). Le corps même d'Eduarda marque l'avant et l'après de sa vision. Avant elle, le lit n'était qu' « [...] *un simple pretexto para la haraganería* » (LOD, 253). Après la rencontre d'Eduarda, le lit devient l'espace : « [...] *donde yo podría meter mis narices entre sus piernas y aspirar los olores de sus órganos más escondidos, la cama significaba chupar sus pezones hasta hacerlos desaparecer, lamerle los pies como cualquier esclavo de cuento popular* » (LOD, 253). Dans le lit,

Benito peut assouvir toutes les perversions que le pouvoir qu'il détient sur Eduarda lui permet.

Xosé Lendoiro raconte horrifié le moment où il découvre sa fille avec Belano dans son propre lit : « [...] *vi a mi hija mayor en brazos de Belano. Lo que éste le hacía me pareció, al menos al primer golpe de vista, inenarrable* » (LDS, 436). Son lit apparaît aussi immense que la perversion de Belano : « *La arrastraba por la enorme extensión de mi cama de un lado a otro, se montaba en ella, le daba vueltas, todo en medio de una serie espantosa de gemidos, rugidos, rebuznos, zureos, ruidos obscenos* » (LDS, 436).

El testigo présente une scène d'amour en dehors du lit : « *Esa noche se acostó con la mujer, sobre un petate. Entró en ella cuando los niños ya dormían, rodeados de gallinas* » (ELT, 416). Cet espace rustique contribue à accentuer l'idée de retour aux origines de Julio Valdivieso. En revanche, le lit dans la prison, dans *Lodo*, est froid et perd son caractère d'espace du désir : « *Los camastros son tan estrechos como un catafalco* » (LOD, 176). Cette description rappelle la place d'un mort : un catafalque austère où Benito subit l'absence d'Eduarda. Le lit comme territoire du désir est bien un espace important à explorer car il détermine d'une certaine manière la vision du corps lors de l'acte sexuel.

La description du corps féminin comme espace du désir possède une prépondérance particulière dans le corpus. Chaque corps féminin et chaque rapport sexuel est différent dans le détail et la représentation. Pour Julio, chaque femme avec qui il partage son intimité évoque un moment de sa vie. Les corps de Nieves, Paola ou Ignacia sont différents non seulement physiquement mais aussi dans le pouvoir d'évocation dans la mémoire du narrateur et le moment du récit. Dans *Los detectives salvajes* le corps féminin fait partie (avec la poésie) de l'initiation des jeunes poètes. L'amour et le sexe deviennent des espaces d'exploration et de découverte pour García Madero. À part son journal, les épisodes où le corps devient un champ à conquérir sont racontés pour la plupart par des femmes (nous prendrons quelques exemples parmi les plus illustratifs) qui ont été en contact avec Belano ou Lima. Le corps dans *Lodo* devient objet de plaisir, mais aussi d'humiliation et cible de punitions dans le rapport entre Benito (corps dégradé) et Eduarda (corps jeune), ces rapports construisent un lien réciproque bourreau-victime.

III.1.1. Le corps comme espace du désir et de mémoire dans *El testigo*

Dans *El testigo* de Juan Villoro, le corps est valorisé en tant qu'espace de découverte et d'évocation de la mémoire. Le lien que Julio Valdivieso établit avec chacune des trois femmes qu'il aime représente une étape de sa vie et lui renvoie des sensations différentes. Le corps de Nieves c'est la découverte de l'amour et son évocation dans la mémoire. Le corps de Paola, sa femme, la routine et la lassitude. Le corps d'Ignacia est un terrain de fascination et d'étrangeté. Autre rapport au corps avec celui de Florinda, elle le relie à une dynamique de confrontation entre le plaisir de la chair et la culpabilité du péché. Vlady représente la vision matérialiste et utilitaire de la télévision, son corps est un objet sexuel dont le seul but est d'être vu et désiré.

Les trois femmes de Julio symbolisent un moment bien défini de sa vie : Nieves le passé, Paola le présent et Ignacia l'avenir. Pourtant les images des trois femmes se disputent les pensées de Julio dans le présent du récit : le souvenir de Nieves, le renoncement à Paola et l'envie de partir avec Ignacia. Chaque corps revient au récit de manière différente, pourtant la présence de Nieves est la plus importante car elle fait partie des énigmes qui constituent le moteur de l'histoire.

Lors de sa première rencontre amoureuse, Julio découvre que Nieves n'est pas vierge et qu'elle voit son corps comme un objet : « [...] *dijo, como si fuera un aparato: "Me estrenó Tomás"* » (ELT, 48). Au-delà de la vision du corps comme objet, l'importance de Nieves dans le roman réside dans son pouvoir d'évocation et sa présence dans les espaces visités par Julio. L'espace de Nieves se trouve dans la mémoire de Julio, sa vision du pays et du passé ne peuvent exister qu'à travers elle : « *México era Nieves* » (ELT, 43). L'espace qu'il habite est déterminé par la présence de Nieves, il est vide en Europe car elle n'est pas là pour le remplir.

L'odeur et les sens jouent un rôle important dans la dynamique du souvenir. Nieves a une odeur : « [...] *a chicles de grosella y refrescos de naranja química* » (ELT, 43). Le processus de mémoire à travers les sens se déclenche dans les espaces partagés ou marqués par l'absence de Nieves : « [...] *entre las muchas formas de recordarla, Julio prefería el absolutismo de los sentidos, los pechos pequeños de Nieves en sus manos [...], la cicatriz en el muslo* » (ELT, 45). Le corps de Nieves se manifeste dans la mémoire à travers les sensations et les souvenirs qu'elle laisse en lui.

Nieves détermine en grande partie les espaces de Mexico, de l'Europe et de Los Cominos. Elle devient un filtre de distance et d'oubli dans les espaces du roman. Par ailleurs, lorsque Julio rencontre Alicia, fille de Nieves, il la voit comme une projection, une continuation de sa mère : « *Alicia rió con fuerza. Julio cerró los ojos y vio a Nieves* » (ELT, 121). Il retrouve dans le corps d'Alicia les traces de Nieves : « *De la madre, Alicia tenía la risa, el pelo negro, las manos, los dientes, un lunar en el cuello* » (ELT, 122). Cette manière indirecte d'évoquer Nieves montre à quel point Julio est obsédé par son absence et comment elle devient un espace à reprendre tout au long du roman.

Chaque personnage ou espace rencontré déclenchent un souvenir d'elle, et l'intensité des souvenirs s'accroît au moment du retour. Cependant, plus il remonte vers le passé, plus le souvenir de Nieves devient léger : « *Seguía pensando en su prima, el amor desesperado y trunco, la cita incumplida, los años de separación. ¿Qué quedaba de todo eso? [...], recuerdos que él tenía o que tenía su piel, lo que respiraba o tocaba y aún era Nieves* » (ELT, 333). La question posée après vingt-quatre ans d'absence : *qu'en reste-t-il ?*, remet en question le processus de mémoire qui sert à sauver l'image et le corps ; en même temps c'est cela qui l'empêche de continuer sa vie.

La rencontre d'Alicia à Los Cominos modifie son regard sur Nieves, Julio passe du souvenir à l'imagination de la séparation du point de vue d'elle : « *Imaginó a Nieves peinando a su hija y contándole “cosas de su vida”* » (ELT, 443). Cela lui donne une certitude : « *[...] de haber vivido con ella, nada hubiera sido tan importante como no haber vivido con ella* » (ELT, 444). Il passe du regret de l'absence à la certitude que c'est grâce à cette absence que Nieves reste intacte dans sa mémoire. Son corps et son odeur deviennent la mesure à laquelle tous les espaces doivent s'adapter. Vers la fin du roman, Julio comprend ses messages d'adieu, ce qui lui permet de renoncer à elle pour un nouvel avenir.

Paola remplace Nieves en Europe. Dans le présent du récit, son corps est celui de la routine. Paola est identifiée à l'odeur du basilic, ce qui serait un signe d'invitation sexuelle car une fois elle a cuisiné un plat qu'ils n'ont pas mangé parce qu'ils ont fait l'amour. Cette « stratégie » se répétera par la suite : « *Respirar el olor del espagueti al pesto y ver la cara de Paola [...]. Dejó que el espagueti se arruinara como si estuviera ahí para eso* » (ELT, 317). Avec elle, les rapports sexuels sont assimilés à l'obligation de concevoir un enfant : « *Copulaban con esmerado sentido práctico, ella siempre abajo para aumentar las posibilidades* » (ELT, 316). Les moments d'intimité sont

dépourvus de plaisir car il faut adopter des positions qui favorisent la conception. L'arrivée des enfants finit par tuer l'intimité : « *Con la llegada de las niñas [...], perdieron toda opción de buscarse como si se desconocieran* » (ELT, 316). Ayant perdu la spontanéité de la découverte de leurs corps, la routine détruit leur couple : « *Julio dejó de preguntar “¿lo tuviste?” [l'orgasme] cuando ella dijo que sí y desvió la vista* » (ELT, 317).

Il faut attendre que Paola revienne des rendez-vous avec les écrivains qu'elle traduit pour qu'elle devienne plus disponible : « *Salvo las noches en que salían con los escritores traducidos por Paola, y el vino y la felicidad y los ojos de los otros los hacían coger rabiosamente* » (ELT, 317). Dans ces cas, Julio souffre de jalousie car Paola demeure attirante : « *El cuerpo de Paola cambió poco con los partos, unas cuantas estrías en el vientre, los pechos apenas vencidos, aún atractivos* » (ELT, 317). Pourtant il leur faut se retrouver dans des espaces connus et feindre la jouissance pour ne pas se blesser : « *Se seguían buscando, con atajos cada vez más conocidos para llegar al éxtasis o fingirlo de manera tierna y convincente* » (ELT, 317).

La première fois qu'il voit Ignacia, Julio sait qu'elle est la femme : « *El pelo negro, recién mojado [...], los pezones le abultaban apenas la blusa color crema* » (ELT, 416). Sa description la rattache à la fertilité et à l'humidité. D'âge incertain et le sourire triste, Ignacia s'avère être une mystérieuse femme du désert : « [...] *le calculó unos treinta años [...]. Sus labios color de rosa tenían una forma de volverse violáceos al sonreír, siempre de un modo triste* » (ELT, 416). Julio profite du plaisir silencieux d'Ignacia : « *El cuerpo delgado y tenso le gustó como ningún otro [...]. Durante el orgasmo sonrió con dientes muy pequeños, blanquísimos; se quejó muy despacio contra su oreja, descargando su placer en un murmullo sin palabras* » (ELT, 416-417).

Le corps d'Ignacia est un espace déterminé par son odeur : « *Ignacia olía a plantas en sus muslos flacos y húmedos, a un desconocido vegetal en la garganta* » (ELT, 426). Même si elle appartient au désert, son odeur végétale l'en détache. Son corps est un espace qui s'ouvre à lui : « *Vio el cuerpo joven que se abría para él entre el polvo* » (ELT, 427). Ignacia devient un corps-paysage, un mirage sexuel dans le désert : « *En los vaivenes del paisaje pensó en los muslos de Ignacia* » (ELT, 469). Elle devient aussi une géographie à parcourir : « [...] *su espalda arqueada y su vientre plano, marcado por una cicatriz blancuzca, no tan evidente como la raya en diagonal que le cruzaba el muslo, en el olor vegetal que exhalaba su garganta [...], su piel limpia y sin*

embargo siempre tocada por el polvo » (ELT, 469). La dernière image reprend l'idée du corps fertile, Ignacia est la source au milieu de la sécheresse du désert.

Le rapport au corps de Florinda résulte d'une morale basée sur la punition du plaisir et la suppression des pulsions. Elle tombe amoureuse d'un homme, Frumencio, prisonnier dans sa propriété, qui vit dans une chambre misérable : « [...] *olía a deyecciones, le faltaban las orejas, era ateo, pero ella lo amaba* » (ELT, 421). Un jour cet homme tombe dans le puits de l'hacienda et elle le sauve : « *Perdió la virginidad sobre ese cuerpo mojado. Saturnino, el padre de Eleno, los encontró mezclando lágrimas y saliva* » (ELT, 421). Cet épisode sexuel marque la vie de Florinda, qui à partir de ce moment décide de vivre dans la souffrance et la répression du plaisir, associé au péché.

Sa description physique la montre prédisposée à la pénitence : « *La más fea entre doce hermanos, fue designada a vivir en la soltería para cuidar a su madre* » (ELT, 109). Elle accepte d'être célibataire et de s'enlaidir : « *Empeoró su condición todo lo que pudo. Se jorobaba al sentarse, señalaba las cosas con un dedo torcido, entrecerraba los ojos [...]. No se convirtió en el adefesio profetizado, pero se sintió un monstruo perfecto* » (ELT, 157). Elle se transforme en monstre incapable de ressentir, sa vie de pénitence lui conférant l'autorité dans la famille : « *Esta vida castigada la fue dotando de una curiosa autoridad* » (ELT, 157). Même après la mort de sa mère, au lieu de se libérer elle redouble de punitions et d'efforts pour se défigurer : « *Florinda se volvió aún más estricta consigo misma, como si la única manera de liberarse de su castigo fuera acentuarlo al máximo para que se confundiera con decisión propia* » (ELT, 158). Elle consacre sa douleur à Dieu et renonce à tout plaisir du monde. Dans sa lutte pour atténuer le désir et la culpabilité d'avoir aimé, elle se consacre à la peinture : « *Después de que Frumencio salió de la poza en el huerto de los arrayanes, se hizo traer un caballete y una caja de óleos* » (ELT, 158).

C'est en peignant qu'elle assouvira ses désirs sans ressentir la culpabilité du péché : « *La mujer que abominaba de su imagen se consagró a la pintura, a los oleajes convulsos que a veces sugerían un rostro, un cuerpo estremecido. Pintaba estanques desmedidos, la pila bautismal donde acaeció el milagro* » (ELT, 158). Ses peintures à l'huile suggèrent parfois le corps d'un homme ; elle peint son désir dans les eaux (l'eau étant symbole de la sensualité) convulsées de ses tableaux. Même si sa technique n'est pas bonne, la profusion de son œuvre suggère l'évocation constante du moment du plaisir, représenté par cet océan brouillé : « [...] *nunca mejoró gran cosa, a pesar de*

que su producción fue avasallante » (ELT, 158). Florinda renonce à son corps car la seule idée de voir son reflet dans un miroir la tourmente : « [...] *exigió que retiraran cualquier superficie reflejante de la hacienda* » (ELT, 109). Elle vit dans la souffrance, dans un jeu de plaisir et du péché pour : « [...] *pintar convulsos mares negros y para hablar de los demás* » (ELT, 109).

À l'opposé, il y a Vlady Vey, la jeune femme dont le *Viking* est amoureux. Son corps est l'image même du milieu superficiel de la télévision. Le *Viking*, dans la cinquantaine, se retrouve avec une femme de 22 ans : « [...] *se llamaba Vladimira Vieyra, nombre tan vergonzoso que hacía soportable el seudónimo Vlady Vey [...], le gustó a pesar del abismo mental que anunciaba su mirada* » (ELT, 30). Elle n'a que sa beauté : « [...] *—Está buenisima pero es muy bronca* » (ELT, 31). À la télévision elle ne décroche que les rôles où son physique est mis en valeur : « [...] *debutó como actriz en escenas que casi siempre incluían una alberca, un gimnasio, un río que debía cruzar con el agua hasta los pechos* » (ELT, 31). Elle se fait du souci pour son apparence physique : « *Vlady se inyectó colágeno [...]. Le quedó un gesto de disgusto. Muy ojete. Hasta cuando sonríe se ve de malas* » (ELT, 32). Dans l'histoire, le *Viking* veut qu'elle ait le rôle principal dans la telenovela sur les *cristeros* : « [...] *su cara es la de una mártir; deja de parecer una quejosa insoportable y se transforma en alguien que sufre a consciencia* » (ELT, 35). Il veut prouver qu'elle peut interpréter d'autres rôles que ceux qui font de son corps un objet.

La dynamique du corps dans *El testigo* montre un rapport fluctuant entre le plaisir et son annulation par la culpabilité. Ce rapport se retrouve aussi chez López Velarde, qui découvre le corps féminin dans sa jeunesse : « [...] *¿y sabe dónde descubrió el cuerpo de la mujer? ¡En un viejo retablo! Ahí estaba pintada la estampa de una belleza sufriende y desnuda [...]. Ramón salió de ahí con una confusión esencial* » (ELT, 429). Cette vision qui lie le religieux au plaisir de la chair explique que López Velarde écrive, dans sa poésie, entre le désir et la torture du péché (à cause de sa foi catholique).

Dans le récit, le corps de Julio se construit à partir des autres. Son arrivée au Mexique offre l'un des seuls moments où il réfléchit à lui-même, lorsqu'il regarde son nom écrit dans le registre de l'hôtel : « "*Julio Valdivieso*", *leyó en silencio, como si tuviera que cerciorarse de que regresaba en representación de sí mismo* » (ELT, 15). Le lecteur n'a pas une description physique, le personnage se découvre à mesure qu'il laisse son passé derrière lui. Les corps des femmes qu'il connaît déterminent les espaces de l'histoire, chaque femme représente un moment de sa vie et du récit. Le passé est

ancré dans la mémoire de Nieves ; le présent se trouve dans la routine avec Paola ; le futur s'envisage dans la liberté solitaire d'Ignacia. Tout au long du récit, Julio apprend à oublier et à aimer le corps féminin. Les traces que chaque corps lui laisse imprègnent le récit d'odeurs et de sensations qui déterminent la géographie corporelle dans la construction de l'espace littéraire. Le Mexique du passé est déterminé par Nieves ; l'Europe en absence, par Paola ; le désert fertile et la renaissance sont associés à Ignacia. Julio se laisse aller dans ces espaces et ces corps par lesquels il transite à mesure qu'il se connaît lui-même.

III.1.2. Le corps féminin comme espace d'apprentissage : *Los detectives salvajes*

L'expérience sexuelle est une constante pour la plupart des personnages du roman ; pour les réal-viscéralistes, cela fait partie de leur initiation. García Madero, obsédé par son apprentissage sexuel, raconte dans son journal ce lien entre poésie et sexe, même les expériences solitaires comme lors de la lecture d'un poème d'Efrén Rebollo : « *La primera vez que lo leí (hace una horas) no pude evitar encerrarme con llave en mi cuarto y proceder a masturbarme mientras lo recitaba* » (LDS, 22). Il se masturbe et ensuite réfléchit aux chimères de l'imagination dans ce que Foucault appelle *purgation solitaire* du plaisir¹⁵⁰. Sa formation sexuelle commence au bar *Encrucijada* avec Brígida, qui lui propose une fellation : « *–No sé de qué me hablas – dije. –De mamártela, mi vida [...], se metió mi verga en la boca [...], con su mano derecha fue recorriendo mi bajo vientre, mi estómago y mi pecho* » (LDS, 25-26). Il ignore tout du sexe, alors Brígida prend l'initiative tandis qu'il se limite à observer et à décrire. Même dans ce contact fugace, le corps apparaît comme un territoire du désir construit à mesure qu'il est parcouru¹⁵¹.

Après cette expérience, la première relation sexuelle de García Madero est avec María. Dans un long passage du journal, il explore le corps de María et découvre le plaisir. La scène a lieu dans la maison des sœurs Font. Dans l'obscurité, la description des corps se manifeste comme une exploration spatiale : « *Por el aliento supe que estaba a pocos centímetros del rostro de María. Sus dedos recorrieron mi cara, desde la barbilla hasta los ojos, cerrándolos, como invitándome a dormir* » (LDS, 63). Ce

¹⁵⁰ Michel Foucault, *Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 165.

¹⁵¹ Nous reviendrons sur les passages de la rencontre avec Brígida dans le chapitre III. Dans la partie II.2.5.1. Doubles et dédoublements.

passage regorge de détails car tout en découvrant le corps et la sexualité, il essaie de participer, d'observer, de décrire et de tout garder dans sa mémoire.

La description oscille entre le détail précis et la métaphore poétique provoquée par la confusion du contact : « *Luego todo se convirtió en una sucesión de hechos concretos o de nombres propios o de verbos, o de capítulos de un manual de anatomía deshojado como una flor*¹⁵² » (LDS, 63). La seule constante est l'exploration du corps comme un territoire de plaisir : « *Exploré el cuerpo desnudo de María [...], celebrando cada rincón, cada espacio terso e interminable que encontraba* » (LDS, 63).

María lui dévoile les mystères du corps féminin : « [...] *supe, en menos de diez minutos, dónde estaba el clítoris de una mujer y cómo había que masajearlo o mimarlo o presionarlo* » (LDS, 64). García Madero apprend à traiter le corps féminin et n'épargne au lecteur aucun détail : « [...] *me sobraba tiempo para cavilar [...]. Le pregunté si ella había tenido un orgasmo y su respuesta me dejó perplejo: –Me he venido dos veces [...]. Todavía la tienes dura –dijo María. –Parece que sí –dije yo–* » (LDS, 64). Sa préoccupation pour le plaisir de María se confond avec sa naïveté. Ils répètent l'acte pour explorer d'autres chemins du plaisir : « [...] *mastúrbame –dijo [...]. –Me cogió la mano, seleccionó el índice y me lo guió alrededor de su clítoris–. Bésame los pezones, también puedes morderlos, pero al principio muy despacio* » (LDS, 65). Après avoir dessiné son corps à travers le toucher, García Madero la regarde : « *Por primera vez en aquella noche pude ver con algo más de claridad la figura de mi amante. María vestía un camisón blanco, con bordados rojos en las mangas, y tenía el pelo recogido* » (LDS, 66). Ce passage met en évidence le contraste du corps vif dans l'acte sexuel et de la plate description de María.

À la différence de María, l'obsession du narrateur pour Rosario se centre sur le nombre d'orgasmes, ce qui marque le rythme et la création poétique : « *Hice el amor llevando la cuenta [...]. Se vino quince veces [...]. Yo me vine tres veces [...]. En total estuvimos cuatro horas cogiendo [...], escribí un poema que titulé “15/3”* » (LDS, 98). Rosario s'obstine à aimer García Madero mais il ne s'intéresse qu'au sexe : « *La primera vez que lo hicimos fue en su casa [...]. –¿Es la primera vez, papacito? –me preguntó Rosario. No sé por qué dije que sí* » (LDS, 90). Il ment sur son expérience et cela fait penser à un besoin d'apprendre et de conserver l'innocence. En dehors du bar,

¹⁵² Cette dernière image poétique est intéressante car García Madero établit un rapport entre l'acte de défeuiller une fleur (sa jeunesse) et un livre (qui parle du corps) avec celui de déflorer sa virginité, car il s'agit de sa première expérience sexuelle.

Rosario apparaît différente : « *Al aire libre su cara era menos firme, sus facciones más transparentes, volatilizadas, como si en la calle corriera el riesgo de convertirse en la mujer invisible* » (LDS, 89).

Le désir qu'éveille son corps dans le bar s'évanouit dans la ville, comme si Rosario n'était qu'un fantôme qui alimentait son expérience poétique. Par ailleurs, il compare les deux femmes : « [...] *en la cama me lo paso mejor con Rosario que con María [...]. ¿Pero a quién amo? [...]. Rosario estuvo fantástica, pero por amor al éxito del experimento preferí no advertírselo* » (LDS, 98). María et Rosario incarnent des pôles opposés : María c'est le désir, l'obsession du plaisir ; Rosario, un amour maternel qui perturbe le narrateur.

Lupe apparaîtra comme l'issue de secours au dilemme. Il a des rapports sexuels avec elle chez les Font : « [...] *no era María. Durante unos segundos creí que estaba soñando o que me hallaba irremediabilmente perdido en la vecindad, junto a Rosario. La abracé y busqué su rostro en la oscuridad. Era Lupe y sonreía como una araña* » (LDS, 130). García Madero oscille entre le désir de María et de Rosario. Lupe se manifeste comme une prédatrice dans l'ombre du destin ; elle va l'accompagner dans le désert et la distance aura un effet bénéfique sur elle : « [...] *parecía más delgada que antes, como si se estuviera volviendo invisible [...], parecía más hermosa que antes* » (LDS, 580). Ils continuent leur romance dans le désert et décident de ne plus rentrer au DF.

Les corps d'autres personnages du roman apparaissent comme des miroirs du plaisir ou de violence, tels que María, Lupe ou Piel Divina. Loin de la découverte, le sexe est pour María quelque chose de quotidien et mécanique, elle manifeste même une lassitude à cause de l'excès. À travers Lupe, le lecteur entrevoit la violence du DF liée au monde de la prostitution, où le corps n'est qu'un objet de plaisir et de domination. De son côté, Piel Divina incarne le désir dans son nom, terrain érotique qui éveille la passion des poètes.

María se considère comme une artiste à la recherche d'expériences sexuelles, ce comportement est contradictoire pour sa sœur : « *Mucho leer a Sor Juana, pero te comportas como una puta* » (LDS, 174). Elle considère le sexe comme partie essentielle de son apprentissage, mais la succession d'amants continue même après le renoncement à l'écriture : « *María, que había dejado de escribir y que cada semana se traía un amante nuevo* » (LDS, 363). Dans son journal, García Madero apprend que María est une femme passionnée : « *–Yo también he cogido con ella –dijo Moctezuma–, no existe*

en el DF una chava más apasionada que ésa, aunque nunca le he pegado » (LDS, 72). María est perverse aux yeux de Moctezuma, Piel Divina le confirme : « [...] *estaba obsesionada con el Marqués de Sade y quería probar eso de los azotes en las nalgas* » (LDS, 72). María explore, cherche les limites de son corps à travers la violence, mais finit par se lasser. Elle ne montre aucune émotion lorsqu'elle a des rapports sexuels avec Jacinto : « [...] *sentí las manos de Requena en mi cintura y no me moví. Él tampoco se movió. Al cabo de un rato me bajó el pantalón y sentí su pene entre mis nalgas. No nos dijimos nada* » (LDS, 319).

À travers Lupe, le lecteur découvre une géographie du DF liée au sexe et à la violence. García Madero décrit le contraste entre la rue Bucareli, repère des réal-viscéralistes, et le quartier Guerrero¹⁵³ : « *Caminamos por Bucareli hasta Reforma, cruzamos y nos internamos por la avenida Guerrero. –Éste es el barrio de las putas –dijo María* » (LDS, 43). En quelques lignes, il établit la différence entre ces deux espaces :

El alumbrado público en Bucareli es blanco, en la avenida Guerrero era más bien de una tonalidad ambarina. Los automóviles: en Bucareli era raro encontrar un coche estacionado junto a la acera, en la Guerrero abundan. Los bares y las cafeterías, en Bucareli eran abiertos y luminosos, en la Guerrero, pese a abundar, parecían replegados sobre sí mismos, sin ventanales a la calle, secretos o discretos. (LDS, 44)

Ce quartier mystérieux et discret fait rêver María : « *–Me gusta esta calle, algún día voy a vivir aquí –dijo* » (LDS, 44). C'est ici que García Madero rencontre Lupe : « [...] *era muy delgada y tenía el pelo corto. Me pareció tan hermosa como María* » (LDS, 44). La conversation de María et Lupe révèle la violence du quartier et de la police (ici, en argot : *tira*) : « *–Pensé que te habías muerto –dijo María de golpe [...]. –La que se rindió fue Gloria [...]. Se la cargaron los tiras* » (LDS, 44). Dans le récit, Lupe a des rapports sexuels aussi avec Quim Font, qui veut la cacher d'Alberto, un proxénète qui contrôle les prostituées du quartier et manifeste sa prédilection pour elle.

L'image d'Alberto hante le quartier Guerrero et le récit de García Madero. Lupe le décrit à partir de sa virilité et sa dangerosité : « *¿De qué tamaño la tiene Alberto? –dijo María. –Del mismo que su cuchillo [...]. –¿Quieres decirme que tu pinche padrote*

¹⁵³ Le quartier Guerrero comme espace de violence est évoqué aussi dans *Amuleto* : « [...] *y escuché que Ernesto San Epifanio contaba una historia terrible sobre el rey de los putos de la colonia Guerrero* », Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 73-74. L'histoire sordide racontée par Ernesto San Epifanio reprend le quartier comme un espace qui concentre la violence de la ville dans la prostitution.

a veces se hace cortes en el pene por gusto? » (LDS, 49). Cette idée obsède García Madero jusqu'à la mort d'Alberto : « [...] cuando metí el cuerpo de Alberto en el maletero revisé sus bolsillos. Buscaba el cuchillo con el que se medía el pene. No lo encontré » (LDS, 607).

Dans son nom, Piel Divina porte le désir du corps : « *Me he acostado con todos los poetas de México* » (LDS, 173). Il se vante de ses conquêtes : « *Pero en realidad yo me acosté con Ernesto sólo en un par de ocasiones [...]. También me acosté con María Font [...]. Y también me hubiera acostado la noche del Priapo's con Luis Rosado* » (LDS, 167). Poésie et sexe sont une seule et même chose pour lui, qui martyrise María : « [...] *reanudé los golpes, bueno, con una mano la golpeaba y con la otra le acariciaba el clitoris y las tetas* » (LDS, 73). C'est elle qui lui donne son nom : « [...] *le pregunté quién le había puesto ese nombre tan sugerente, tan acertado [...]. Y él dijo: María Font* » (LDS, 172). Luis Sebastián Rosado se laisse séduire par son corps : « *Y yo me dejé arrastrar hasta el baño y me desnudé [...], la carne se me contrajo hasta sentir cada uno de mis huesos, cerré los ojos, tal vez grité, y entonces él entró en la ducha y me abrazó [...], pero qué perfil más hermoso y más triste tenía Piel Divina* » (LDS, 172-173).

Dans les rapports sexuels de Belano le corps est un espace de plaisir et de lutte. Nous avons parlé plus haut de la fille de Lendoiro, revenons sur deux exemples. L'un des plus intenses est celui de Simone Darrieux qui, comme María, est obsédée par les lectures du marquis de Sade. C'est en liant sexe et poésie qu'elle réussit à exciter Belano. Le corps est violenté dans le plaisir, qui s'étoffe de l'inspiration des lectures érotiques :

¿Qué has leído del Marqués de Sade? [...]. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo, así que me volví, me abrí de piernas y le dije que me la metiera [...]. Abofetéame, le dije. En la cara, en las mejillas. Méteme los dedos en la boca. Él me abofeteó. ¡Más fuerte!, le dije. (LDS, 226)

L'expérience d'Edith Oster avec Belano à Barcelone est racontée comme déplaisante, car il doit se forcer pour lui donner du plaisir : « [...] *si te quieres correr, córrete, no te detengas por mí. Entonces él simplemente no se corría [...]. Otro problema era el olor que yo tengo, el olor fuerte de mi vagina, el olor de mi flujo* » (LDS, 409). La difficulté d'Edith à jouir et son odeur l'empêchent de profiter du plaisir et du contact des corps.

Le corps dans *Los detectives salvajes* est l'espace du plaisir et de la découverte sexuelle. Il se dessine à partir de l'exploration dans le toucher et à plusieurs reprises est décrit comme un parcours du territoire de la chair. Le corps se révèle plus complet en tant qu'espace, dans le contact intime, que dans la description physique ou psychologique des personnages. García Madero découvre toute une géographie corporelle qui l'aide à s'initier à la vie et fait partie de sa formation poétique. Par ailleurs, poésie et sexe sont liés pour la plupart des personnages, qui se servent de leurs corps pour expérimenter et chercher leurs limites. Ces limites se trouvent aussi dans la violence à travers la prostitution et la domination exercée par Alberto, dont le portrait est dressé à l'aide d'une image double et phallique qui lie son sexe à son couteau, image qui hante García Madero jusqu'à la fin.

III.1.3. Le corps comme objet de punition et de dégradation dans *Lodo*

L'approche du corps dans *Lodo* se fait à travers le regard de Benito Torrentera. Il observe la dégradation physique de son propre corps tandis que celui d'Eduarda apparaît comme un objet de plaisir sexuel. Dans la dynamique de leurs rapports, Eduarda devient la cible des punitions de Benito, qui veut à tout prix la contrôler¹⁵⁴ : « *Si no puedo gobernarte, al menos durante los primeros días, entonces es mejor separarnos* » (LOD, 132). Ce besoin de pouvoir établit un rapport bourreau-victime : « [...] ¿por qué haces cosas sin consultarme? –No tengo por qué hacerlo. De qué me serviría salvarme de la cárcel si voy a vivir con un carcelero » (LOD, 132). Il justifie son comportement autoritaire par son rôle de protecteur, pourtant il devient son geôlier et lui fait subir de nombreuses humiliations. Néanmoins, le rapport bourreau-victime est réciproque car Eduarda exerce aussi son pouvoir de domination. Alors, ils s'engagent dans une guerre de pouvoir dont le corps est la cible des humiliations.

Dans le récit, Benito voit son corps comme un territoire soumis au temps et aux années qui s'accumulent : « *Desde los treinta y cinco años comencé a avergonzarme de mi cuerpo* » (LOD, 140). Il se décrit d'un ton méprisant : « *A los cuarenta y nueve era ya un sexagenario medio indecente* » (LOD, 11). Dans *Surveiller et Punir*, Michel

¹⁵⁴ Dans *Lolita*, Humbert Humbert ressent ce même besoin de contrôle : « *Dès le début de notre union, je fus assez malin pour me rendre compte qu'il me fallait m'assurer de sa totale coopération afin de garder secrètes nos relations* », Vladimir Nabokov, *Lolita*, Paris, Gallimard, 2001, p. 227. Sans ce pouvoir sur l'autre, le risque d'être découverts est grand. Néanmoins, les rapports de force entre lui et Lolita seront réciproques, comme ceux de Benito et Eduarda.

Foucault affirme que le corps subit l'influence du monde et du temps : « *Le temps pénètre le corps, et avec lui tous les contrôles minutieux du pouvoir* »¹⁵⁵. Dans l'exagération du poids du temps sur son corps, Benito met en évidence sa principale préoccupation : plaire aux femmes. Le temps est une forme de contrôle et de pouvoir, c'est ce qui marque la différence entre le vieux professeur et la jeune Eduarda.

L'autocritique est impitoyable : « *En una sola noche la vida [...], lo visitó en su habitación para arrebatarle de un zarpazo su dignidad física* » (LOD, 11). Désormais dans la cinquantaine, Benito ne se sent plus capable de plaire aux femmes et se soucie face aux signes manifestes de vieillesse : « *Me palpaba la barriga y sopesaba con la yema de mis dedos el volumen de mi discreta papada. Aún no estaba tan deteriorado como para ensayar el papel del cínico grotesco* » (LOD, 113). Même si sa laideur n'est pas excessive, il se sert de stratagèmes pour s'approcher des femmes, qu'il désire et poursuit sans cesse.

Son intelligence manipulatrice joue en sa faveur, mais Eduarda détient l'avantage de la jeunesse : « *–La juventud y la vejez son un golpe de suerte [...]. –Por ahora el golpe de suerte cayó de mi lado –dijo Eduarda* » (LOD, 233). Elle connaît les faiblesses de Benito : « *[...] sabía muy bien cuáles eran mis puntos débiles* » (LOD, 164). Eduarda obtient ce qu'elle veut car elle se sait désirée : « *–¡Quiero sentirte, Benito! –exclamó, ridícula. Tuve ganas de darle una patada o de escupirla, pero también de bajarme los pantalones* » (LOD, 164). Mais la jeunesse joue contre Eduarda car Benito se hâte de profiter d'elle : « *[...] yo consumía su juventud* » (LOD, 103). Outre Benito, d'autres hommes la désirent : ses deux poursuivants, dont l'un d'entre eux réussit à la posséder, et le policier Linares.

Le lien que Benito établit avec Eduarda se fonde sur le principe du corps comme valeur d'échange. Eduarda lui offre son corps en monnaie d'échange pour sa protection : « *[...] ella me daría su cuerpo –sus palabras fueron te cuidaré y me tendrás cuando quieras– durante su estancia en mi departamento. A cambio yo la protegería* » (LOD, 80). Benito sait qu'il est gagnant : « *Había realizado el mejor trato de mi vida [...], ninguna idea por muy brillante o profunda que fuera podría darme la felicidad que me ofrecía un cuerpo de menos de cincuenta y cinco kilos de peso* » (LOD, 80). Cette vision du corps féminin comme produit du marché revient souvent dans le récit, par exemple quand il pense à la situation d'Eduarda : « *Muchas mujeres jóvenes poseen*

¹⁵⁵ Michel Foucault, *Surveiller et Punir*, Paris, Gallimard, 1975, p. 161.

sólo su cuerpo y su malicia para enfrentarse a la pobreza » (LOD, 155). Benito est conscient du grand bénéfice qu'il en tire : « *En el mercado un cuerpo como el de mi compañera se cotiza en mil quinientos pesos la noche. Poseerla más de veinte veces me había ahorrado treinta y tantos mil pesos –sin contar el precio que el voyeurista pagaría sólo por observarla pasear en calzones, o bañarse* » (LOD, 168-169). Benito réalise combien d'argent il aurait dû dépenser pour les plaisirs dont il jouit ; pourtant il pressent que le prix à payer sera plus élevé : « *Era evidente que si aspiraba a tener su cuerpo me vería empujado a pagar un tributo mayor al de haber sido arrancado de mi tranquilidad* » (LOD, 168). En effet, à la fin du roman il se retrouve en prison, mais satisfait d'avoir profité d'elle.

La relation entre Benito et Eduarda est intéressante du point de vue de la réciprocité des humiliations. Chacun cherche à dominer l'autre. Michel Foucault définit le supplice comme une peine corporelle : « [...] *il est destiné, soit par la cicatrice qu'il laisse sur le corps, soit par l'éclat dont il est accompagné, à rendre infâme celui qui en est la victime* »¹⁵⁶. Le corps, selon Foucault, apparaît comme cible de la punition ; la souffrance fait partie du spectacle qui rappelle que la justice est implacable. Eduarda vole dans un supermarché et doit subir la compagnie de Benito, il profite d'elle, la châtie et prend même du plaisir de sa souffrance : « *El hecho de pensar que sufriría me la ponía dura como un tronco* » (LOD, 241). Il se sert d'elle comme d'un objet sexuel : « [...] *la arrojé sobre el tapete [...], y desesperado, como el que intenta llevar oxígeno a sus pulmones, la penetré* » (LOD, 80).

Une fois établie la dynamique, Benito agit sur Eduarda sans la moindre gêne : « [...] *intenté penetrar a Eduarda mientras dormía [...]. –Sigue durmiendo, por favor. No me hagas caso* » (LOD, 114). Même la gêne avec son corps disparaît : « [...] *no sentía vergüenza de mostrarme desnudo [...], el hecho de que Eduarda prefiera dormir o ponerse de espaldas a mí para leer una noveleta o mirar la televisión mientras yo entro en ella, me exime de su mirada* » (LOD, 140). L'indifférence d'Eduarda lui donne la liberté de se faire plaisir sans penser à elle. De cette manière, il exerce le pouvoir : « *Después de todo era una asesina y yo su castigo. Nadie se atrevería jamás a robar si como correctivo fuera condenado a acostarse conmigo* » (LOD, 103).

Plus que « purger » le crime, Foucault affirme que le supplice cherche à laisser une trace : « [...] *il trace autour ou, mieux, sur le corps même du condamné des signes*

¹⁵⁶ *Idem*, p. 44.

qui ne doivent pas s'effacer »¹⁵⁷. Cette trace dans le corps garantit que le crime ne sera pas oublié malgré les défaillances de la mémoire. Très vite, par les humiliations sexuelles constantes, Benito voit les traces qu'il laisse sur elle : « *En escasos treinta días el cuerpo de Eduarda se había moldeado a mis manos. En su nuca mis dientes habían dejado ya los signos de su roer constante* » (LOD, 147). Elle subit ces abus résignée et indifférente : « *La empujé sin violencia. Cayó al suelo de espaldas. Resignada, se dejó hacer* » (LOD, 103).

Aux humiliations sexuelles s'ajoute le désir de faire du mal : « *Deseaba usar a Eduarda para después sacarla a patadas a la calle, quería hacerle daño, meterle por el ano un trozo de plátano frito* » (LOD, 103). Quand ils sont poursuivis par les deux hommes qui veulent coucher avec elle, Benito passe aux vrais châtiments : « *–Tendrás que viajar un rato dentro de la cajuela [...]. Ella estaba a punto de llorar* » (LOD, 193). Il l'oblige même à le regarder avec une autre femme pour lui montrer qu'elle ne l'aime pas : « *No aguantarás estar allí, mirándonos, sin vomitar* » (LOD, 236).

Toutes ces punitions laissent des traces sur Eduarda¹⁵⁸. Son désir de vengeance se manifeste quand elle a des rapports sexuels avec un autre homme, alors Benito constate que tout autre homme lui est supérieur : « [...] *desconocía esos jadeos pues cuando yo la penetraba ella prefería hojear alguna historieta, o dormir. Y si en cierta ocasión emitió un gemido fue porque le estaba yo presionando una costilla o había colmado su paciencia* » (LOD, 206). Pourtant elle a de l'affection pour lui, affection qui apparaît fautive aux yeux de Benito : « *–Me va a doler verte con otra mujer, pero es tu decisión. –¿Te va a doler? No digas pendejadas* » (LOD, 236). Ainsi, Benito torture le corps et l'âme d'Eduarda, il devient sa prison et lui rappelle le vol à chaque instant. Elle cherche à fuir la justice et la prison mais Benito s'érige comme une punition plus sévère encore¹⁵⁹.

Pourtant, la trahison d'Eduarda est vraiment douloureuse pour Benito. Il est intéressant de noter que, quand il la possède, il décrit à peine la scène, cependant lorsqu'il la voit avec un autre homme, la scène reste fixée dans sa mémoire : « *Mirar los*

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ Foucault affirme que : « *Le supplice est une technique et il ne doit pas être assimilé à l'extrémité d'une rage sans loi [...]. Le supplice repose sur tout un art quantitatif de la souffrance* », *Idem*, p. 43. Il est évident que Benito explore les différents degrés de punition sur Eduarda selon son désir de vengeance, son envie de lui faire du mal ou tout simplement de l'humilier.

¹⁵⁹ La justice, selon Foucault, « [...] *poursuit le corps au-delà de toute souffrance possible* », *Idem*, p. 44. Le vol d'Eduarda est puni par la compagnie de Benito, la fuite de la justice dans le roman n'est qu'une illusion. Benito devient la punition d'Eduarda jusqu'à ce que la police (celle, corrompue, de la justice mexicaine) ne les attrape pour satisfaire ses propres intérêts.

*pies mientras era poseída me estremeció [...]. Eduarda controlaba el compás de sus piernas abriéndolo apenas lo suficiente. Tenía la rodilla derecha alzada levemente y sus muslos vibraban como efecto del violento movimiento de su pelvis » (LOD, 206-207). La précision de cette scène montre à quel point il est blessé de l'avoir vue avec un autre homme : « *La imagen de sus bellos pies, de sus pantaletas rosas, de su rodilla flexionada hacia arriba para contener mejor el cuerpo de aquel animal: todo estaba en mi memoria y lo estaría hasta después de muerto » (LOD, 217).**

Dans le passage précédent, Benito aurait traité l'autre homme d'animal, il fait de même lorsqu'ils sont poursuivis : « *En vista de que unos perros venían tras nosotros lo más conveniente era guardar la carne en un lugar seguro » (LOD, 194). Les métaphores qui lient l'acte sexuel aux animaux sont récurrentes. Eduarda le traite de porc : « *—Está bien, cerdo, pero termina pronto » (LOD, 114). Lui aussi se considère comme tel : « *Las cebras no pasean al lado de los puercoespines » (LOD, 168). Il se perçoit comme un animal gros et lent : « *Le hice el amor a Eduarda como solía hacérselo en México: ella bocabajo, resignada, quieta, yo encima como una foca adherida a un arrecife » (LOD, 258).****

De son côté, Eduarda est comparée à des animaux légers : « *Sus ancas de venado, lampiñas, tensas, ideales para olfatear en un día soleado » (LOD, 268). Elle apparaît comme une proie : « *Me gustaba acariciar sus nalgas antes de abrir con mis dedos su hendidura de corderillo » (LOD, 258). Son odeur lui fait penser à des chiennes en chaleur : « [...] aproximando mi rostro a su nuca, oliendo un aroma mucho más excitante que el de una manada de perras en celo » (LOD, 242). En tant que professeur, Benito est habitué à cette odeur : « *Estoy acostumbrado al olor de las mujeres de veinte años, un olor a rocío, a humo de yerba recién quemada, a sudor de venado » (LOD, 46).***

Son obsession pour Eduarda lui fait oublier qu'il peut posséder d'autres corps, comme celui d'Ivonne : « *Estaba tan hundido en los pantanosos influjos de Eduarda que no fui por entero consciente de una obviedad: nunca en mi vida habría soñado tener en mis brazos, sin pagar un solo centavo, a una mujer con las vitaminadas, colosales, piernas de Ivonne » (LOD, 240). Il agit toujours mené par le désir de vengeance : « *Si desvestí torpemente a Ivonne, si besé con la impaciencia de un adolescente sus caderas y su cuello, si mordisqueé como un castor adulto sus nalgas, sus pantorrillas, no fue empujado por la lujuria, sino por un deseo de venganza » (LOD, 241). Pour Eduarda, l'amour n'est plus possible : « *Eres una mierda, nunca te***

voy a querer » (LOD, 242). De son côté, Benito la considère comme son ennemie : « *¿Para qué huir si el enemigo principal está siempre a mi lado?* » (LOD, 219). La relation devient une guerre que Benito sait qu'elle va gagner : « *Ganaría la guerra, ni hablar. La guerra, pero no todas las batallas. Y aquella tarde obtuve una inesperada victoria cuando renuncié a penetrarla [...]. —¿Y qué tal si mejor te mato?* » (LOD, 164-165). La dernière question garde une certaine vérité. Vers la fin du récit, Eduarda est kidnappée, victime du désir que son corps éveille.

Benito peut changer le destin mais il s'obstine à profiter d'elle : « [...] *el deseo de poseer un cuerpo erosiona tu espíritu haciéndolo naufragar a la deriva* » (LOD, 169). Il paie ce désir du prix de sa liberté et c'est en prison qu'il réfléchira aux conséquences : « *Cuántos crímenes se habrían evitado de estar todos estos hombres en lugares más adecuados, no tras las ancas de una tipa común y corriente* » (LOD, 302).

Tout au long du roman le couple joue sur le rapport bourreau-victime. La prison les accompagne métaphoriquement dans leur voyage : Eduarda vole car elle veut améliorer sa vie mais le prix qu'elle paie (la compagnie de Benito) est très élevé. De son côté, Benito renonce à sa bulle à Mexico et paie de sa liberté la joie de jouir d'un corps féminin, jeune et frais. Il est conscient de la dégradation du corps d'Eduarda, mais il veut prolonger le plaisir et l'humiliation jusqu'à la fin : « *Mi semen tiene virus desconocidos para ti, india puta, chupavergas* » (LOD, 291). Le corps dans *Lodo* est le centre du plaisir et la cible des punitions des personnages dans la lutte pour la domination de l'autre.

III.2. L'espace du rêve

En tant qu'espace qui apporte du sens à la compréhension du monde, le rêve a une place importante dans la littérature pour la construction symbolique du texte, poétique ou romanesque. Pour le psychologue suisse Carl Jung il n'y a pas de certitudes dans le monde, la vérité est toujours ambivalente, car : « *Les sens de l'homme limitent la perception qu'il a du monde qui l'entoure* »¹⁶⁰. Il évoque l'importance des rêves et de la compréhension du monde à travers les événements intérieurs de l'homme. Le rêve est un espace qui fait partie de la conscience et de la vérité de l'homme, ainsi que de sa façon de construire et de comprendre le monde, tout en contribuant à mieux appréhender la nature du « réel ». Il est un langage rempli de symboles, un *texte troué*,

¹⁶⁰ Carl Jung, *Essai d'exploration de l'inconscient*, Paris, Robert Laffont, 1964, p. 32.

dirait André Green¹⁶¹, où les signes et les images, même si ils nous sont familiers, ont des implications s'ajoutant à leur signification conventionnelle évidente.

Dans *Le souci de soi*, Michel Foucault parle des images du sommeil comme des signes de la réalité ou des messages à venir¹⁶². Conseiller silencieux, affirme Foucault, le rêve est un oracle qui voyage avec nous et révèle l'*être* sous la forme de l'analogie¹⁶³. Pour Jean Starobinski, c'est l'espace de la représentation symbolique. Le rêve opère une ouverture du temps et de l'espace qui permet de s'évader du réel et du concret. Son effet¹⁶⁴ se manifeste dans une étrangeté de couleurs, de volumes et de formes qui créent un espace hors d'atteinte, un lieu d'évasion avec une nouvelle optique pour voir la réalité.

Le rêve peut être lu et vu comme un poème ou un tableau. Sur le terrain du symbolisme poétique-onirique, l'interprétation du rêve n'est jamais finie. Elle Sharpe compare l'analyse du rêve à l'analyse poétique, où l'on se sert de la métaphore (personnelle), la comparaison, l'opposition, la répétition et le symbole. Pour Sharpe : « *La valeur d'un rêve ne réside donc pas seulement dans la découverte du matériel latent par l'intermédiaire du contenu manifeste, mais dans le langage utilisé pour faire le récit du rêve et pour communiquer les associations qui aideront à son élucidation* »¹⁶⁵.

Le lieu de rencontre et la position du rêveur sont importantes pour l'analyse car le rêve est une forme de monde extérieur qui se multiplie sur plusieurs plans. André Green estime que « *La caractéristique essentielle du rêve est la condensation qui rassemble en une séquence quasi filmique un matériel considérable ayant subi le travail du rêve. Les associations arborescentes se déploient sur plusieurs plans* »¹⁶⁶. Pour lui : « *L'espace*

¹⁶¹ André Green considère que : « *Le rêve est un texte troué. Entre le processus secondaire qui est la pensée, au sens strict, et le sommeil, sa néantisation* », André Green, dans *L'espace du rêve*, art. cit. p. 278.

¹⁶² Foucault remarque : « [...] *l'importance qui fut accordée [depuis l'Antiquité] à l'analyse des rêves comme pratique de vie, indispensable non seulement dans les grandes circonstances, mais dans le cours quotidien des choses* », Michel Foucault, *Le souci de soi*, op. cit., p. 17.

¹⁶³ La valeur du rêve comme oracle est très significative dans l'Antiquité, selon Foucault : « *Ce que les dieux, en songe, donnent des conseils, des avis, et parfois des ordres exprès. Toutefois, même lorsque le rêve ne fait qu'annoncer un événement sans rien prescrire, même lorsqu'on suppose que l'enchaînement du futur est inévitable, il est bon de connaître par avance ce qui doit arriver, pour pouvoir s'y préparer* », *Ibid.*

¹⁶⁴ Jean Starobinski parle d'*effet* de rêve lorsque : « *Des objets, des figures, des lieux sont représentés, dans le système de relations "insolites" dont nous semble faite l'étoffe de nos rêves. Nous nous retrouvons dans le sentiment du songe* », Jean Starobinski, dans *L'espace du rêve*, art. cit., p. 28.

¹⁶⁵ Elle Sharpe, « Mécanismes du rêve et procédés poétiques », *Idem*, p. 174.

¹⁶⁶ André Green, *Idem*, p. 277.

du rêve est favorable à l'ubiquité, il est pluridimensionnel »¹⁶⁷. En citant Freud, Green affirme qu'à la différence du monde extérieur, le rêve ne se partage pas car son espace est personnel.

L'image onirique visuelle est toujours nommée et cela met en évidence le problème d'inadéquation entre mot et image. Le mot ne dit pas la totalité de l'image du rêve, il la complète, la couvre de déterminations qui lui sont propres : l'image est absorbée par le mot. Roger Dadoun considère que : « *L'interprétation des rêves n'est jamais qu'interprétation de récits de rêves, avec tout ce que les structures culturelles et techniques du récit introduisent de valeurs* »¹⁶⁸. Il faut associer, pour interpréter, l'image inépuisable du rêve. Le terrain onirique est une mosaïque d'éclats qui représentent à la fois le rêve et son double : le réel.

Le symbole, pour Jung, implique quelque chose de vague, d'inconnu ou de caché ; pourtant, il aide à saisir la portée de l'univers spatio-temporel dans lequel « *nous nous croyons enfermés* »¹⁶⁹. Puisqu'il va au-delà de la raison, le rêve est un espace qui dépasse les limites de l'entendement humain car l'homme, selon Jung, ne perçoit jamais pleinement. Dans le corpus, le rêve remplit les espaces *creux* du récit. Les personnages manifestent leurs craintes et leurs désirs dans cette région intérieure qui n'est plus le monde ni le moi, mais l'espace inconscient des fantasmes et des fantômes personnels.

Une brève analyse des rêves dans les romans peut nous aider à éclairer certains passages de l'histoire ; en même temps nous épuiserons l'analyse des espaces du texte. Le rêve complète le non-dit textuel qui vient interpeller le lecteur dans le processus de lecture. Cet espace est comme une poésie à l'intérieur du roman, il se construit à partir d'un langage différent. Le rêve devient clé, image puissante car *inachevée* dans son propre symbolisme. Le terrain onirique se situe en dehors des formes préconçues et établies du reste des espaces textuels, créant ainsi un espace plus flexible et susceptible d'être interprété plus librement car il appartient *per se* au non-réel du monde et du moi, il n'est que le reflet du monde intérieur des personnages. Cependant, il n'est pas dans notre intérêt de faire une analyse psychologique des rêves des personnages pour construire ou donner une image (par ailleurs subjective) de leur caractère, mais de retrouver la fonction de ces espaces et son apport symbolique à l'œuvre.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Roger Dadoun, « Les ombilics du rêve », *Idem*, p. 396. L'auteur souligne.

¹⁶⁹ Carl Jung, *op. cit.* p. 23.

Le langage du rêve, nous l'avons dit, est celui de la poésie. En tant que langage poétique, l'espace du rêve est flou et incertain. En tant que révélation du monde intérieur des personnages, le jeu interprétatif du rêve peut être infini ; pourtant, il accomplit des fonctions spécifiques dans le texte telles que renforcer une idée sur l'état d'esprit du rêveur face à une situation particulière. Ainsi, nous allons explorer la dynamique du rêve, dont la présence du voyage gagne à être soulignée.

Selon sa fonction dans le texte, nous divisons le terrain onirique et l'approche du rêve pour l'analyse en trois parties : 1) Le rêve et le souvenir comme création d'espaces de nostalgie, qui renvoie à d'autres espaces (corps, lieux spécifiques) ou vers le vide. 2) Le rêve comme espace de révélations. Le présage sur l'avenir¹⁷⁰ qui devient une clé de lecture car il peut annoncer le développement de l'histoire, son dénouement ou modifier des images suggérées dans le texte. 3) Le cauchemar ou rêve d'angoisse¹⁷¹, qui révèle l'état de peur ou de doute liés à une situation que le rêveur vit dans l'histoire. Cet espace apparaît souvent comme enfermé, une prison ou le néant. En ce qui concerne l'ambivalence du terrain onirique, il faut signaler que certains rêves (nous le verrons plus bas) peuvent être interprétés à la fois comme des rêves d'angoisse et des espaces de révélation. Par exemple les cauchemars d'Eduarda dans *Lodo* offrent très tôt un indice sur le dénouement de l'histoire et la dynamique du couple établie avec Benito.

III.2.1. Le rêve et le souvenir : espaces de nostalgie dans *El testigo*

Le rêve dans *El testigo* est l'espace idéal pour retrouver le passé et les souvenirs. Durant le séjour en Europe, le rêve permet à Julio Valdivieso de s'éloigner dans le territoire de la nostalgie : « *En Europa siempre soñaba en el Canal México: veía Insurgentes, Niño Perdido, Obrero Mundial, el cine Alameda de San Luis, con su falso cielo nocturno. Su inconsciente no era de exportación* » (ELT, 16-17). Ces rêves sont une succession d'espaces connus dans le passé. La dernière phrase montre que le personnage, inconsciemment, reste attaché au pays.

L'autre espace visité dans ses rêves de nostalgie est Nieves, qui revient à Julio tout au long du roman : « *En sueños, Nieves volvía a él como un olor a nísperos y tierra*

¹⁷⁰ En parlant d'Artémidore et la *Clef des songes*, Michel Foucault évoque la valeur du rêve comme présage dans l'Antiquité : « *Puisque les images du sommeil étaient considérées, au moins pour certaines d'entre elles, comme des signes de réalité ou des messages d'avenir, les déchiffrer était d'un grand prix* », Michel Foucault, *Le souci de soi, op. cit.*, p. 17.

¹⁷¹ Le mot est utilisé par Jean Starobinski lorsqu'il évoque la plus fameuse des peintures de Füssli : peinture d'un rêve d'angoisse : « *Nous la voyons dormir, et nous voyons en même temps ce qu'elle "voit" dans son sommeil* », Jean Starobinski, dans *L'espace du rêve, art. cit.*, p. 11.

mojada, a violeta de genciana y viejos remedios de farmacia »(ELT, 43). Même ses souvenirs lui donnent envie de rêver d'elle : « [...] *pensó que tal vez soñaría con el jardín de Nieves y lo que vino años después* » (ELT, 202). Julio tourne autour de Nieves, son souvenir devient obsessionnel au point que, même dans le rêve, s'accrocher à elle devient dangereux. Plus il rêve d'elle, plus il replonge dans le passé et s'éloigne du présent en Europe. C'est grâce aux rêves et aux souvenirs qu'il garde une image idéale du Mexique. Sa vie en Europe est moins vue dans le récit que les espaces des rêves, où les images restent intactes et n'évoluent pas avec le temps. Pendant son absence, le pays devient corrompu et dangereux, tandis que Nieves se marie et meurt dans un accident de voiture. C'est dans la liberté du rêve que Julio peut retrouver Nieves telle qu'il l'a quittée.

III.2.2. Le rêve comme espace de révélation

Certains rêves possèdent un caractère révélateur d'une vérité, d'un secret ou sont l'anticipation d'un événement du récit. Ce type de rêve est présent dans les trois romans du corpus et se développe dans une multiplicité d'espaces différents. Au début d'*El testigo*, Julio Valdivieso rêve d'un pont : « *Volvió a soñar con el puente. Avanzaba por un camino de sombra, atraído por una voz: "Ven, ven."* » (ELT, 38). Il se dirige vers la voix, qui appartient à Nieves : « [...] *se sabía en lo alto, entre dos edificios de una ciudad desconocida. Caminaba con mayor esfuerzo hasta que sus pies se fundían con el piso. Él trataba de moverse. Sabía que si lo lograba, el puente entero se vendría abajo* » (ELT, 38). Ce rêve, lors du retour au Mexique, est un avertissement sur le danger de s'approcher du passé. Le pont peut être le lien entre l'Europe et le Mexique, mais aussi celui du présent et du passé ; le traverser implique l'écroulement de sa stabilité et ce rêve le met en garde.

Dès les premières pages nous apprenons que sa relation avec Paola se détériore. Quand il revient au Mexique, Julio commence à traverser ce pont symbolique : plus il plonge dans le passé, plus sa vie en Europe se fragilise. Son renoncement définitif, car il coupe tout contact avec le monde dans le désert, détruit le pont du rêve et son lien entre les deux mondes. Il retrouvera la paix dans le sommeil loin du monde civilisé : « *Sólo entonces reparó en el sueño profundo que alcanzaba en el petate, sobre el hombro apenas cubierto de polvo de Ignacia* » (ELT, 420). Ce sommeil paisible au milieu du désert renvoie à l'idée d'une terre promise qui sauve le personnage.

Un autre rêve lui rappelle à moitié sa culpabilité lors du plagiat de la thèse. Avant son départ pour l'Europe, Julio rêve de l'étudiant uruguayen à qui il a volé la thèse. Au réveil, il sait qu'il doit avouer sa faute, mais il replonge dans un sommeil sans images : « *Al día siguiente despertó en un mundo raro donde Nieves lo admiraba por la tesis y donde aún no recordaba el nombre del uruguayo. Hizo un pacto consigo mismo. Cuando recordara el nombre, lo confesaría todo* » (ELT, 74). Le nom s'évanouit dans le rêve, l'oubli permet à Julio de profiter des bénéfices du plagiat en reportant la confession à plus tard. Pourtant, son inconscient lui rappelle la vérité à travers le rêve :

A veces soñaba que jugaba al póquer con un chino [...]. Entonces el chino pronunciaba el nombre del uruguayo [...]. Julio veía los naipes en la mesa, el póquer enemigo, y escuchaba apodos en serie como barajas adversas [...]. Despertaba bañado en un sudor frío [...], había vuelto a olvidar el del uruguayo. (ELT, 75)

Il s'empêche lui-même de se rappeler le nom de l'étudiant, de cette manière il n'a pas à subir la vérité honteuse. Mais le nom le poursuit en rêves. Il suffit d'une table de poker et des noms inscrits dans le jeu pour créer l'espace onirique où Julio Valdivieso entend le nom de l'étudiant mais il ne garde jamais la bonne carte dans sa mémoire.

Un dernier exemple de révélation pour Julio se trouve vers la fin du roman avec l'énigme des miracles du poète López Velarde. Pour croire au miracle, il faut qu'il puisse parler au poète ; rêve ou réalité, le doute sur la véracité de la conversation reste. La rencontre de Julio avec le *fantôme* du poète a lieu dans le chapitre : « Fuera del mundo »¹⁷², dans la troisième partie du roman. Le titre annonce déjà un événement en dehors du monde qui peut s'expliquer de différentes manières. Dans ce chapitre, il tombe accidentellement dans le puits et, au moment de l'accident, il rencontre le *fantôme* du poète. Tout ce qui se passe dans ce passage a lieu dans l'espace onirique où tout est possible.

Nous prenons quelques passages de la conversation entre Julio et le poète pour signaler la nuance entre le réel et la sensation de rêve, les révélations faites autour des secrets de la famille Valdivieso, ainsi que l'importance du témoin, de quelqu'un qui puisse croire sans voir : « *Una voz lo sacó del ensueño [...]. Julio abrió los ojos. La luz lo cegó en tornasolados círculos concéntricos. –Aquí todo se sabe. ¿Quién hablaba?*

¹⁷² Le titre du chapitre fait partie d'un vers du poème « Vacaciones ». Il appartient à la dernière strophe, tout comme le vers que l'*ombre* cite dans sa conversation avec Julio : « *pero fuera del mundo van un coche / un estudiante de Santo Tomás / y un perro que les ladra sin motivo* », Ramón López Velarde, *Poesías completas y El Minutero*, México, Porrúa, 1968, p. 252. Nous reviendrons sur la figure du chien comme témoin dans le chapitre III.

Julio se volvió. Una silueta negra se acuclillaba en la sombra » (ELT, 420). D’abord, il n’est pas complètement endormi. Pendant toute la conversation il n’est pas capable de reconnaître la voix de son interlocuteur ni de le voir. L’Autre demeure une ombre au milieu d’une lumière aveuglante qui lui fait un clin d’œil pour l’encourager à croire sans voir : « *El otro volvió a hablar: –“Un estudiante de Santo Tomás”. Alguien que vive bajo el lema “Ver para creer” [...]. La próxima vez que te ahogues que sea en una poza más bajita. Me costó mucho traerte a la orilla* » (ELT, 422). L’ombre cite un poème de López Velarde (un poème à lui ?) et insiste sur l’importance de croire sans voir. Julio voit mais ce qu’il voit est flou. Il ne lui reste qu’à prendre position par rapport à l’événement :

Despertó al borde del agua con un intenso dolor de cabeza [...]. ¿Cuánto tiempo había dormido? Se tocó el pecho: sus ropas estaban secas. Algo se le cayó de entre las ropas. Una moneda, un veinte antiguo, de los que justificaban la frase “¿águila o sol?”. ¿De dónde había salido? El sueño resultaba demasiado vívido, entre otras cosas porque soñó que despertaba y no podía moverse. (ELT, 422-423)

Le désarroi du réveil fait hésiter Julio sur la rencontre. Il ne se rappelle pas le temps qu’il a dormi. Il a même cette vieille pièce comme preuve de la rencontre¹⁷³. L’espace du rêve est significatif car le puits revient à plusieurs reprises dans le récit. C’est l’endroit où Florinda a des rapports sexuels avec l’homme sans oreilles, le lieu d’un des miracles du poète, Julio et Nieves jouent dans leur enfance autour de cet endroit. Comme terrain onirique, le puits représente le doute sur la certitude du passé et des secrets de la famille. Cet espace, important pour Julio et pour le dénouement de l’histoire, est souvent parcouru dans le récit sous la forme du souvenir, du rêve ou d’image poétique.

Nous pouvons parler de rêve comme espace de révélation dans *Lodo* au moment qui suit le vol au supermarché. Eduarda loge quelques jours chez Benito, le temps de préparer un plan pour s’évader. Pendant ces jours elle a deux cauchemars qui préfigurent son destin :

¹⁷³ La présence de « la moneda » comme preuve du contact nous fait penser à la nouvelle « El otro », de Jorge Luis Borges, au moment où les deux Borges échangent des pièces : « *Sacó tres escudos de plata y unas piezas menores. Sin comprender me ofreció uno de los primeros. Yo le tendí uno de esos imprudentes billetes americanos que tienen muy diverso valor* », Jorge Luis Borges, « El otro », dans *El libro de Arena* [1975], Madrid, Alianza, 1998, p. 17. Cette pièce serait l’objet qui rend possible une rencontre impossible. Avec cette pièce, Julio n’a qu’à faire pile ou face sur la véracité de la rencontre, de ce rêve très vif.

En la primera noche tuvo una pesadilla: dos hombres uniformados la arrastraban para meterla en un pozo de agua. Durante la segunda noche las pesadillas continuaron: Benito, después de asesinarla, arrastraba su cadáver hasta la presencia de su madre en la casa de Iztapalapa. (LOD, 76-77)

À la fin de l'histoire, Eduarda est kidnappée par un groupe de policiers dont l'un d'eux veut à tout prix s'emparer. Nous ne connaissons pas son sort après l'enlèvement, car Benito va en prison et n'a plus de ses nouvelles. Sa punition est préfigurée de manière très littérale dans le premier rêve ; le deuxième rêve est une allégorie de la dynamique de la relation entre elle et Benito. Nous parlons d'allégorie car la relation entre eux se fonde dans le désir, la violence et le rabaissement de l'autre. Il ne la tue pas, mais la décision d'aller à Tiripetío débouchera sur l'enlèvement et la perte d'Eduarda ; le fait d'être en présence de sa mère peut être son propre sentiment de culpabilité (sa mère serait un symbole moral) et Benito le bourreau et l'exécuteur de sa punition.

Étant donnée l'abondance de rêves dans *Los detectives salvajes*, nous ne gardons que trois exemples du rêve révélateur. L'un des plus intéressants est celui de Belano concernant le poème de Césarea. Belano et Lima regardent pour la première fois, chez Amadeo, le seul poème publié de Césarea. Alors Belano dit qu'il l'a déjà vu : « *En sueños, dijo el muchacho, no debía tener más de siete años y estaba afiebrado* » (LDS, 375). Il explique son rêve, qui rejoint le poème en question¹⁷⁴ :

[...] cuando yo era pequeño, no tendría más de seis años, solía soñar con estas tres líneas, la recta, la ondulada y la quebrada [...]. El sueño incluso era placentero. Pero poco a poco el panorama empezaba a cambiar y la línea recta se transformaba en línea ondulada. Entonces empezaba a marearme y a sentirme cada vez más caliente y a perder el sentido de las cosas, la estabilidad. (LDS, 399-400)

L'explication devient une sorte de jeu de mots et d'images entre le poème de Césarea et le rêve de Belano. Après une réflexion, lui et Lima affirment qu'il n'y a pas de mystère. Le nom du poème, *Sion*¹⁷⁵, cache le mot *Navegación*, ce qui explique le mouvement des lignes : un petit bateau au milieu d'un orage. Le sérieux derrière le jeu de mots est lié au stade de fièvre dans le rêve, l'entrée à un stade d'altération (une

¹⁷⁴ Ce rêve se trouve dans la page 376 de notre édition.

¹⁷⁵ Il faut signaler que ce poème apparaît aussi dans *La universidad desconocida* (2007) sous le titre : « Cuando niño » (p. 203). Voir aussi le poème « El mar », (p. 204), de la même édition.

explosion de réalité si nous suivons la poétique réal-viscéraliste) qui est celui du moment de l'écriture poétique¹⁷⁶.

Avant de partir pour Barcelone, Edith Oster rêve de cette ville : « [...] *soñé que viajaba a Barcelona y que el viaje, de una manera misteriosa y enérgica, era como recomenzar mi vida desde cero. Cuando desperté pagué la cuenta y tomé el primer tren con destino a España* » (LDS, 403). Elle est à Paris et vient d'avoir une désillusion amoureuse, alors le rêve l'incite à recommencer à travers le voyage. L'espace du rêve, Barcelone, n'est pas décrit et reste une image incarnant l'idée du renouvellement.

Un autre rêve révélateur est celui de Norman. Dans son témoignage de 1993, Daniel Grossman rentre au Mexique et la première chose qu'il fait c'est chercher Norman, qui est devenu professeur de philosophie et effectue souvent des retraites dans le sud du pays. Dans un retour au DF après un séjour à Puerto Ángel, Norman raconte à Daniel un rêve de Claudia, son ancienne amie. Elle lui raconte par téléphone le rêve, qu'il répète à Daniel : « *¿Y sabes cuál era ese sueño?, me dijo. ¿Qué pasa, dije yo, quieres que te lo interprete? Un sueño de colores, con una batalla al fondo, una batalla que se aleja y que al alejarse arrastra tras de sí todas las interpretaciones* » (LDS, 453).

Ce rêve est le plus abstrait et l'un des plus commentés par les personnages. Pour Norman le rêve n'accepte pas d'interprétations, pourtant, il en donne une : « *Norman dijo: soñó con los hijos que no tuvimos [...]. ¿La batalla que se aleja, según tú, eran los hijos que no tuvieron? Más o menos, dijo Norman. Esas sombras que combatían. ¿Y los colores? Lo que queda, dijo Norman, la pinche abstracción* » (LDS, 453). En tant qu'ancien amant de Claudia, Norman interprète ce rêve par rapport à lui. Pour lui, le rêve représente le vide, la non-procréation, l'échec du couple, les batailles sont les enfants qu'ils n'ont pas eus. Il ne voit plus d'horizon devant lui, le futur s'éloigne avec le passé raté.

Pendant la conversation, Norman fait de moins en moins attention à la route. L'espace à l'intérieur de la voiture est indifférent de l'extérieur. Il parle de la vie et de sa jeunesse : « *Y yo le dije: ¿de qué se trata, pues? [...], de la vida, de lo que perdemos sin darnos cuenta y de lo que podemos recobrar* » (LDS, 454). La force du passage vient du rêve : Norman passe de la nostalgie et du regret du passé, au constat de

¹⁷⁶ Sur le poème et le rêve de Belano, ainsi que sur la poétique du mouvement du bateau comme métaphore de l'exercice créateur, voir Julio Zárate, « Ironía y juego: Función de las adivinanzas y acertijos en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », dans Anne Gimbert et Lorenzo Martin Lorenzo (dir.), *Le Jeu : Ordre et Liberté*, Le Mans, Éditions Cénomane, 2014, p. 229-240.

l'impuissance de l'homme face au temps. Il continue à accélérer et ils ont un accident : « *Cuando desperté estaba en un hospital de Puebla [...]. Unos días después me dijeron que Norman había muerto* » (LDS, 456). Raconter et comprendre le rêve est ce qui manque à Norman pour sortir littéralement de la réalité, il abandonne le monde dans le désespoir et la lucidité du temps qui s'écoule. Il s'éloigne sans laisser place à aucune interprétation, comme le rêve, derrière lui reste le vide, l'abstraction.

L'espace du rêve annonce ou anticipe des événements du roman. Ce terrain onirique et malléable permet de jouer sur l'interprétation, chaque espace est différent et s'adapte au discours du personnage et aux besoins de l'histoire. Derrière le rêve se cachent des indices de lecture et d'interprétation qui enrichissent la signification du texte à travers des espaces suggestifs dont la caractéristique principale est la multiplicité.

III.2.3. Le cauchemar, espace d'angoisse

Le cauchemar ou rêve d'angoisse apparaît dans *Lodo* comme un espace enfermé, l'une des images liées à la prison. Il s'agit d'une sorte de punition pour Benito et Eduarda qui, même dans leur sommeil, souffrent des tourments provoqués l'un à l'autre. Les cauchemars de Benito arrivent au moment de la remémoration, dans sa cellule, du temps partagé avec Eduarda : « [...] *a mitad de un sueño tortuoso comenzó a maldecir a Eduarda: "Despierte, profesor [dit son compagnon de cellule], parece usted una quinceañera, carajo."* » (LOD, 177). Il maudit Eduarda dans ses rêves mais il crie comme une fillette, même dans le rêve Benito est en position de faiblesse. Ses rêves en prison sont la projection de sa prison sentimentale.

Il est enfermé physiquement et psychologiquement à cause d'Eduarda. Elle, de son côté, est aussi tourmentée dans ses rêves. Les bassesses que Benito lui fait subir reviennent sous la forme de cauchemars, comme lors d'un acte sexuel entre Benito et Ivonne qu'Eduarda est obligée de regarder : « *Después de verte cogiendo tendré las peores pesadillas de toda mi vida* » (LOD, 241). Le cauchemar est associé au dégoût. L'auteur se sert du sarcasme pour montrer combien ces rapports malsains nuisent au couple.

Un autre exemple de cauchemar lié à la prison se trouve dans *Los detectives salvajes*. Durant son séjour à la prison de Beersheba, Heimito fait des cauchemars liés à son délire nazi du complot juif : « *Los sueños no me dejaron en toda la noche. Yo creía*

que me tocaban con sus dedos. Pero los sueños no tienen dedos, tienen puños, así que debían de ser alacranes » (LDS, 303). Ses cauchemars ne le laissent pas dormir ; ils sont pour lui comme des poings, des scorpions qui empoisonnent son esprit.

D'autres cauchemars se développent dans un grand espace ouvert. Angélica Font rêve d'une forêt pourrie et de l'hôpital où son ami Ernesto San Epifanio agonise. Elle est dans la salle d'attente de l'hôpital où elle s'endort et rêve que :

Laura venía a buscar a Ernesto y luego los dos salían a pasear por un bosque de eucaliptos. Yo no sé si existen los bosques de eucaliptos, quiero decir yo nunca he estado en un bosque de eucaliptos, pero el de mi sueño era espantoso [...]. Los troncos de todos los árboles, sin excepción, estaban podridos y su hedor era insoportable. (LDS, 280)

L'atmosphère du rêve présente une forêt qui se dégrade où la puanteur devient insupportable. L'espace pourri peut être lié au fait qu'elle réalise qu'Ernesto meurt seul après avoir eu tant d'amis : « [...] *me puse a llorar. ¿Cómo era posible que Ernesto San Epifanio se estuviera muriendo solo en un hospital del DF?* » (LDS, 280).

Dans son témoignage, Xosé Lendoiro raconte un rêve lié à une nouvelle de Pío Baroja qui met en scène une allégorie du monde des lettres. La première fois qu'il rencontre Belano, dans un camping, Belano sauve un enfant qui tombe à l'intérieur d'une grotte profonde. Cela rassemble à une nouvelle de Pío Baroja : « [...] *en un sueño volví a escuchar el aullido que una vez salió de la boca del pozo en el camping de Castroverde [...]. Eran las cuatro de la mañana, lo recuerdo, y en vez de volver a la cama me dedicué a buscar en mi biblioteca el cuento de Pío Baroja, La sima* » (LDS, 442). La différence est que, dans la nouvelle, l'enfant reste dans la grotte car les gens craignent le diable.

Le rêve de Lendoiro est une allégorie de la poésie. En tant que poète, il ne descend pas à la grotte, aux enfers¹⁷⁷ pour chercher la source d'inspiration ; Belano le fait et revient en vie. Lendoiro confirme dans la nouvelle de Baroja ce qu'il sait déjà : qu'il est un mauvais poète. Cela le désole, il en souffre et continue à avoir des cauchemars où les cris qui sortent de la grotte le hantent et lui font voir le ciel d'Espagne en feu :

¹⁷⁷ Maurice Blanchot se sert de l'image d'Orphée qui descend aux enfers pour chercher Bérénice pour parler de l'inspiration comme quelque chose d'inatteignable : « *Le mythe grec dit: l'on peut faire œuvre que si l'expérience démesurée de la profondeur – expérience que les Grecs reconnaissent nécessaire à l'œuvre, expérience où l'œuvre est à l'épreuve de sa démesure – n'est pas poursuivie pour elle-même. La profondeur ne se livre pas en face, elle ne se révèle qu'en se dissimulant dans l'œuvre* », Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 226. De cette manière, l'œuvre serait insaisissable et ne pourrait qu'être pressentie.

Las semanas siguientes las viví como en un sueño [...], soñar que soñaba, con los gritos que escapaban de la boca de la grieta, en una Galicia que toda era ella como el hocico de una fiera salvaje, una boca verde, gigantesca, que se habría hasta una desmesura dolorosa bajo un cielo en llamas, de mundo quemado, calcinado por la Tercera Guerra Mundial. (LDS, 444)

Le monde qui brûle est son monde littéraire, il quitte une Espagne littéraire où le cri le poursuit partout : « [...] *en el sueño, lo recuerdo, solía refugiarme en Barcelona, una ciudad civilizada, pero incluso en Barcelona el lobo aullaba y se desquijaraba y el cielo se rasgaba y todo era irremediable* » (LDS, 444). Les cris qu'il entend sont ceux de la véritable poésie, qu'il est incapable de saisir ; déçu, il renonce à elle : « [...] *esa mala pécora que me ha acompañado a traición durante tantos años* » (LDS, 448). Dans le cas d'Edith, un de ses rêves d'angoisse est aussi lié à Belano :

Una noche soñé con Arturo. Los dos estábamos subidos en lo más alto de un edificio de oficinas, de esos construidos sólo con vidrio y acero, y abríamos una ventana y mirábamos hacia abajo, era de noche, yo no pensaba tirarme, pero Arturo me miraba y decía si tú te tiras yo también lo haré. (LDS, 414)

Le bâtiment, l'invitation au suicide, est l'avenir de leur relation. Edith sent le poids de Belano, sa volonté d'aller au fond et de tout entraîner avec lui. Plus tard, elle le quittera pour pouvoir continuer sa vie.

L'espace du rêve renvoie à des moments précis du récit, il représente, à travers les images et les espaces allégoriques, la réalité filtrée par la conscience des personnages. Le rêve contribue à multiplier et compléter le sens du texte de manière indirecte et subtile. Un même rêve, nous l'avons vu avec les résonances de Nieves dans les rêves de Julio, peut renvoyer à des espaces différents, passer de la nostalgie du corps à la révélation du dénouement de l'histoire. Le rêve peut exprimer une situation malheureuse ou être un avertissement. Le terrain onirique est un espace qui joue de la multiplicité de lectures du texte littéraire car son langage s'éloigne du monde pour créer sa propre dynamique d'interprétation : toujours ouverte et inachevée.

III.3. La littérature comme plan référentiel de l'espace

L'espace issu de l'intertextualité, au sens où Genette l'explique : « [...] *la présence littérale (plus ou moins littérale, intégrale ou non) d'un texte dans un*

autre »¹⁷⁸, permet d'enrichir et de multiplier la signification et le jeu d'interprétation dans l'espace référentiel du récit. La présence d'un espace intertextuel dans la narration crée une superposition de plans : l'espace évoqué dans le récit (l'intertexte) et l'espace référentiel. La valeur des espaces intertextuels sera décisive, dans certains cas, pour le récit, comme dans *El testigo*.

De l'idée d'intertextualité il faut retenir non pas l'action ou le personnage, mais la référence au lieu déjà filtré par le monde littéraire, car la vision de cet espace s'ajoute à l'espace référentiel du récit. Le Mexique d'*El testigo* est : « *“difusa patria de los sueños” como decía otro poeta* » (ELT, 17). L'espace décrit dans ce vers n'offre aucune description référentielle sur le Mexique, mais le langage poétique le rend diffus et onirique. Cette vision n'est significative que pour Julio Valdivieso, le pays est pour lui un espace de nostalgie et de mémoire qu'il essaie de retrouver tout au long du récit. La référence intertextuelle enrichit et modifie le sens des espaces du récit ; le pays devient, par la force du langage poétique, un espace à réinterpréter.

Nous allons développer trois points d'analyse à partir des références intertextuelles présentes dans le corpus. D'abord nous verrons les espaces traversés par la poésie dans *El testigo* ; dans *Los detectives salvajes* l'intertexte permet d'établir une géographie littéraire qui peuple et détermine la plupart des espaces du roman. Finalement, certaines références intertextuelles contribuent à une idéalisation ou mythification de l'espace du récit. Cet espace devient par la suite une sorte de terre promise, dans le sens où le personnage s'y rend pour accomplir un objectif ou attendre une révélation. C'est le cas de Benito et Tiripetío ou de Belano et Lima avec Villaviciosa. L'intertextualité ou la charge historique rendent ces endroits idéels.

III.3.1. Espaces traversés par la poésie dans *El testigo*

La poésie a une fonction évocatrice qui relève l'importance de certains espaces pour le développement du roman. L'évocation des images poétiques dans ces espaces est liée au personnage principal, sa vision poétique transforme la simple description spatiale en un terrain poétique de nostalgie et du désir. Trois espaces en particulier sont liés à la poésie : 1) La place de Mixcoac à Mexico, associée au poème « *Pasado en claro* », d'Octavio Paz. 2) Le puits, à Los Cominos, enrichi par la poésie de López

¹⁷⁸ Gérard Genette, *Fiction et diction précédé de : Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004, p. 80.

Velarde. 3) L'évocation des vers velardiens donne une dimension poétique aux souvenirs de Julio sur Nieves.

La place de Mixcoac est l'espace où Julio et Nieves se donnent rendez-vous avant de partir en Europe. Sûre de son amour, elle propose une touche romantique au départ : « *Estaba tan convencida de su felicidad futura que insistió en que la partida tuviera un toque aventurero. Citó a Julio en la plaza de Mixcoac, la de Pasado en claro. Si alguno de los dos no se presentaba es que se había arrepentido* » (ELT, 75). Nieves ne se présente pas au rendez-vous et Julio part seul en Europe. Ce n'est qu'après le retour au Mexique, lors d'une invitation à un baptême dans une des églises de cette place, qu'un prêtre lui apprendra la vérité : « *El hombre sonrió: –Pasa muy seguido, usted va a la otra iglesia de Mixcoac, la que sólo tiene una torre* » (ELT, 268).

Cette référence à la tour de l'église le frappe : « *Como un alfilerazo le regresó el poema de Octavio Paz donde la iglesia tenía una sola torre. Ahí lo citó Nieves. Veinticuatro años atrás había cometido el mismo error* » (ELT, 268). Le poème de Paz décrit cette place : « *La plaza, los árboles enormes donde anidaba el sol, la iglesia enana –su torre les llegaba a las rodillas* »¹⁷⁹. Julio oublie le détail qui marque la différence : « *Salió a la plaza. Vio el kiosco, las arcadas al fondo, las casonas coloniales* » (ELT, 268). Cette description montre un parallélisme avec le poème de Paz, il évoque aussi les maisons de style colonial et l'arcade : « *Casa grande, encallada en un tiempo azolvado [...]. Bajo la arcada [...], en el portal, el tendejón magenta* »¹⁸⁰. Ces références permettent d'identifier la bonne église. Nieves complique le lieu du rendez-vous avec le poème. Plus tard, Julio pense à un autre exemple de géographie poétique :

En una ocasión se perdió en la colonia Condesa cuando buscaba la casa de José Emilio Pacheco [...]. Logró orientarse al ver un árbol mencionado en un poema, un árbol humillado por cables de luz [...] pero firme, resistente. Pacheco había comparado esa entereza entre heridas con la del escritor Juan García Ponce. El árbol del poema lo llevó a la casa del poeta. (ELT, 269)

Le poème de Pacheco montre cette superposition entre espace poétique et référentiel ; l'image qui en résulte enrichit le paysage et offre des points de repère dans le plan de la ville. Cependant, cette réussite n'a pas d'importance car il se trompe à

¹⁷⁹ Octavio Paz, *Lo mejor de Octavio Paz*, Barcelona, Seix Barral, 1989, p. 278.

¹⁸⁰ *Ibid.*

Mixcoac : « [...] *la cartografía que más le interesaba, la plaza donde lo citó Nieves* » (ELT, 269).

Le puits de Los Cominos est lié à l'esprit nostalgique de Julio. Les références au puits se multiplient dans un poème de López Velarde, pour qui le puits s'érige comme un monument au regard ; pour Julio le puits est le témoin aveugle de sa famille. Il apparaît d'abord dans le souvenir d'un poème, comme une image de nostalgie en exil : « [...] *un poema de López Velarde ideal para definir esos lapsos en que él se ensombrecía y se abismaba hacia un recipiente de todo lo perdido: el pozo* » (ELT, 40). Une partie du poème apparaît dans le récit : « [...] *porque en mi diario empeño no he podido lograr hacerme abismo y que la estrella amada, al asomarse a mí, pierda pisada*¹⁸¹ » (ELT, 40). Ce passage lui rappelle Nieves. Elle est l'étoile aimée et lui, le puits incapable de la garder près de lui : « *No pudo imitar al pozo, volverse abismo para que Nieves buscara el hondo reflejo de una estrella o de su rostro* » (ELT, 41). Par ailleurs, quand il se met dans cet état nostalgique, sa femme lui demande : « *¿Te fuiste al pozo?* » (ELT, 41).

L'image du puits n'est pas seulement une métaphore de l'état d'esprit de Julio car « *La hacienda de Los Cominos tenía un pozo en su primer patio* » (ELT, 40). Dans son enfance, il regarde ce puits dont la description est ambivalente car son eau est pure ou empoisonnée, selon le souvenir évoqué : sa joie avec Nieves ou les histoires sordides de sa famille : « *Al fondo del círculo enlamado había un agua nunca distinguible, a veces purificada por una tortuga, a veces envenenada por historias* » (ELT, 40). Pour Julio, l'histoire de sa famille tourne autour du puits : « *La vida de la hacienda había transcurrido en torno a ese altar cotidiano. Desde su cavidad umbría, el círculo de agua había reflejado sus ritos, sus crisis, sus jolgorios* » (ELT, 41). Son importance s'explique par le poème de López Velarde, il le comprend comme un monument au regard et au reflet : « *En la pupila líquida del pozo espejábanse, en años remotos*¹⁸² » (ELT, 41). Les images du puits dans le poème ainsi que d'autres textes du poète, rendent réels les souvenirs qu'il retrouve lors de ses recherches : « *Aquellas figuras evocadas por López Velarde le llegaban como un entorno cierto. Durante casi un siglo*

¹⁸¹ Il s'agit des trois derniers vers du poème « El viejo pozo » : « *porque en mi diario empeño no he podido lograr / hacerme abismo y que la estrella amada, / al asomarse a mí, pierda pisada* », Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 129.

¹⁸² Juan Villoro retranscrit tout un passage du poème « El viejo pozo » à la page 41 de notre édition. Ce passage évoque le passé et le rapport du poète à la province.

la provincia mantuvo esencias imprecisas que adquirirían curiosa realidad en los poemas velardianos » (ELT, 42).

Dans son voyage de retour à Los Cominos, Julio s'arrête à Jerez, village imprégné par la présence du poète : « *Visitó la casa museo de López Velarde, con “su viejo pozo y su viejo patio”*; *tomó café en un sitio donde los manteles tenían impresas estrofas de “La suave Patria”* » (ELT, 58). La maison de López Velarde, comme l'hacienda Los Cominos, a un puits qui sert de moteur pour la création littéraire sous la forme d'un souvenir, d'un rêve ou d'une image poétique chez López Velarde¹⁸³.

Dans un autre passage, Julio lit un commentaire fictionnel de Pablo Neruda sur la maison du poète. L'espace référentiel perd de l'importance devant les figures poétiques :

Me tocó alquilar la vieja villa de los López Velarde en Coyoacán, a orillas del Distrito Federal de México [...], aquella inmensa casa [...], en que todos los salones estaban invadidos de alacranes, se desprendían las vigas atacadas por eficaces insectos y se hundían las duelas de los pisos como si caminara por una selva humedecida. (ELT, 190)

Neruda crée une atmosphère où la poésie traverse l'espace référentiel : « *Logré poner al día dos o tres habitaciones y allí me puse a vivir a plena atmósfera de López Velarde, cuya poesía empezó a traspasarme* » (ELT, 190). Cette combinaison développe un nouvel espace issu de l'intertextualité¹⁸⁴ : « [...] *la fantasía ganaba la precisión: “La casa fantasmal conservaba aún un retazo del antiguo parque, colosales palmeras y ahuehuetes, una piscina barroca”* » (ELT, 190). Pour Julio, l'image de Neruda respecte le monde du poète : « [...] *la fantasía de Neruda conservaba cierta lealtad onírica con el mundo velardiano* » (ELT, 191). L'espace référentiel devient onirique à travers la poésie (nous avons signalé plus haut le lien entre langage du rêve et

¹⁸³ Pour Juan Villoro, la lecture de poète Ramón López Velarde a une fonction particulière pour la construction du roman : « *Es mi poeta favorito, entre otras cosas porque me ha provocado una “ilusión de la pertenencia”*. *Su mundo es el de la provincia mexicana de principios del siglo XX, algo que no viví pero que, a través de sus versos, siento muy cercano a mi experiencia [...]. El poeta me sirvió para recuperar una época –en parte familiar, en parte vinculada a la historia del país [...]. López Velarde sirvió para el tono general del libro, la evocación de un mundo perdido, la relación amorosa fundada en la pérdida y, sobre todo, la relación con el español de México* ». Correspondance personnelle, 1^{er} juin 2014.

¹⁸⁴ Juan Villoro se rappelle les conseils du poète Luis Miguel Aguilar sur López Velarde : « [...] *me dijo: “Se ha escrito todo sobre él, lo que hace falta es convertirlo en personaje”*. *Recordamos El año de la muerte de Ricardo Reis y me sentí incapaz de adentrarme en eso, pero el virus ya se había inoculado. Lo primero que escribí de la novela fue el pasaje en el que el cura Monteverde propone santificar a López Velarde* ». Correspondance personnelle, 1 juin 2014. Dans *El testigo*, Juan Villoro rend un hommage au poète à travers sa poésie, mais il le fait personnage littéraire, et non seulement objet d'étude.

poésie). La maison du poète survit dans l’imaginaire littéraire, dans l’espace issu de la description de Neruda :

La leyenda se preservaba en esa mentira de estatuas que tomaban el sol.
El mito crecía como las enredaderas en la presunta casona de Coyoacán,
sobre muros falsos que importaban cada vez menos; el follaje, terco,
renovado, los cubría hasta lograr que no hubiera otra realidad que la de
esas hojas, siempre a punto de ser otras. (ELT, 191)

Cette évocation montre combien l’espace poétique contribue à la mythification de l’espace référentiel. La poésie grandit autour de la maison du poète et couvre la réalité avec son feuillage littéraire.

En tant qu’espace, Nieves est le terrain de la nostalgie : « *López Velarde era Nieves y un verso que no dejaba de dolerle: “la refinada dicha que hay en huirte”*¹⁸⁵ » (ELT, 64). Nieves apparaît telle une Eurydice qu’il est impossible de regarder ou de posséder¹⁸⁶.

Quand Julio se souvient de sa mort, il réfléchit au poème « El sueño de los guantes negros ». Dans ce poème-rêve, le poète évoque Mexico : « *El poeta que murió sin conocer el mar, imaginaba la ciudad de México como el “más bien muerto de los mares muertos”* » (ELT, 335). Il parle aussi de la femme : « [...] *la visita de la amada después de la muerte, el encuentro con el cuerpo idolatrado que sin embargo no impide que el poeta se pregunte: “¿Conservabas tu carne en cada hueso?”*¹⁸⁷ » (ELT, 336). Comme dans le poème, Julio est hanté par le souvenir de Nieves, qui meurt dans le silence. La dernière question est intéressante : la chair renvoie au désir du poète et Julio se demande si, après tout ce temps, il est encore amoureux : « *Las manos desnudas del vivo toman las de la muerta y se conforman con lo que queda de ellas, los guantes negros [...], la amada regresaba para hacer de su deterioro un enigma [...]. El poeta dejó versos con huecos que convertían la lectura póstuma en una exhumación* » (ELT, 336). Le parallélisme entre le poème et Nieves est évident. Le fait que le poète ait laissé

¹⁸⁵ Dans le vers du poème « La mancha de púrpura », López Velarde écrit : « *Tú no sabes la dicha refinada / que hay en huirte* », René Michel Padilla, *La provincia de López Velarde. Acercamiento a su poesía*, Zapopan, Amate/UdeG, 2001, p. 101. Nous soulignons.

¹⁸⁶ Blanchot signale l’impossibilité de regarder Eurydice en face : « [...] *en su tournant vers Eurydice, Orphée ruine l’œuvre, l’œuvre immédiatement se défait, et Eurydice se retourne en l’ombre ; l’essence de la nuit, sous son regard, se révèle comme l’inessentiel. Ainsi trahit-il l’œuvre et Eurydice et la nuit* », Maurice Blanchot, *L’espace littéraire*, op. cit., p. 226. Pourtant, ne pas se tourner vers elle serait aussi une trahison. Il faut que le poète regarde, tout en sachant qu’il est impossible de saisir l’essence de la poésie.

¹⁸⁷ Dans le poème, la strophe complète apparaît de cette manière : « *¿Conservabas tu carne en cada hueso? / El enigma de amor se veló entero / en la prudencia de tus guantes negros* », Ramón López Velarde, op. cit., p. 260. L’éditeur signale avec des points de suspension les espaces vides laissés par le poète auxquels Julio Valdivieso fait référence dans sa réflexion.

des trous dans le poème pour que d'autres le remplissent renvoie également aux trous dans la mémoire de Julio ; il les remplit au fur et à mesure qu'il exhume le passé.

Quand il pense au destin de Nieves, il regrette sa vie médiocre et songe à un autre destin que : « “*¡El desierto, el desierto... y el desierto!*”, *así remataba Othón su Idilio salvaje. Se equivocó de plaza. Mixcoac, nido de las serpientes, con plazas como espejos* » (ELT, 334). L'image du désert comme néant dans le poème d'Othon réitère la transcendance de l'erreur. Mixcoac devient l'endroit qui tord la vie de Julio et condamne celle de Nieves au désert.

L'image poétique enrichit les espaces du roman et se superpose à l'espace référentiel (Mixcoac ou la maison de López Velarde) et au plan fictionnel du récit (Nieves, Los Cominos). À travers le pouvoir évocateur du langage, l'espace intertextuel enrichit les espaces du récit et permet d'élargir l'interprétation.

III.3.2. La littérature comme carte géographique dans *Los detectives salvajes*

La plupart des espaces évoqués dans le roman sont liés, de manière directe ou indirecte, à la littérature¹⁸⁸. Les espaces visités en voyage, ceux que les personnages habitent ou ceux où ils se réunissent, possèdent une valeur littéraire ; par ailleurs, la littérature elle-même devient dans l'imagination des personnages un espace qu'ils ne quittent jamais, comme le signale Simone Darrieux à propos d'Arturo : « [...] parecía pensar en términos de literatura todo el tiempo » (LDS, 225). De Lima, elle dit : « *Leía mucho, siempre iba con varios libros bajo el brazo* » (LDS, 228). Elle affirme que Lima : « [...] se duchaba con un libro. Lo juro. *Leía en la ducha*¹⁸⁹ » (LDS, 237). Dans cette sous-partie nous allons faire un bref résumé de la manière dont la littérature sert au récit de carte géographique ; en guise d'exemple de son influence, nous relevons les espaces de Villaviciosa et Santa Teresa comme des terrains pénétrés par la littérature.

La littérature sert aux personnages du roman de terrain d'inspiration. Elle influe sur leur façon de penser, de vivre et de voyager. Le voyage de Lima à Paris est motivé par le désir de vivre dans cette ville littéraire où il rencontre d'autres poètes ; les poètes estridentistas, nous dit Amadeo, parlent de Paris non par expérience personnelle mais

¹⁸⁸ Toute l'œuvre de Roberto Bolaño est traversée par la littérature ; la plupart de ses personnages sont des écrivains, des poètes, des professeurs. Nous signalons les exemples de *2666* (2004), *Nocturno de Chile* (1999), *Estrella distante* (1996), *Los sinsabores del verdadero policía* (2011).

¹⁸⁹ Cf. Témoignage oral de Roberto Bolaño dans le documentaire à la TV chilienne : « La belleza de pensar » sur son ami Mario Santiago Papasquiaro.

littéraire. Le voyage à Managua a pour objectif le soutien des écrivains nicaraguayens durant la Révolution ; celui de Belano en Afrique est une sorte d'imitation du voyage de Rimbaud. García Madero suit la trace, à Mexico, des librairies de la ville ; le voyage au désert est motivé par la recherche de la poète Cesárea et son œuvre.

Tous les réal-viscéralistes mènent une vie inspirée des livres qu'ils lisent, ils pensent et discutent de littérature la plupart du temps. De cette manière, Paris, Managua, Mexico, la frontière et d'autres espaces du roman, possèdent un fond littéraire qui les justifie. D'autres espaces sont déterminés par les textes dont ils entendent parler ou les histoires qu'ils racontent. Ce dernier point permet de montrer comment la littérature détermine les mouvements et pensées des personnages dans les espaces du récit, à travers une histoire racontée par Lima qui relie Villaviciosa et Santa Teresa au poète Arthur Rimbaud.

Dans les récits de Luis Sebastián Rosado et Alberto Moore, le lecteur connaît une histoire qui contribue à l'imaginaire littéraire des deux espaces mentionnés. Lima récite le poème *Le Cœur Volé*¹⁹⁰, de Rimbaud : « *Y después de recitar a Rimbaud contó una historia sobre Rimbaud y sobre una guerra [...], había algo, una ligazón entre Rimbaud, el poema y la guerra, una anécdota sórdida* » (LDS, 155-156). Moore reprend l'histoire :

Le Cœur Volé era un texto autobiográfico que narraba el viaje de Rimbaud desde Charleville a París para unirse a la Comuna. En dicho viaje, realizado ¡a pie!, Rimbaud se encontró en el camino con un grupo de soldados borrachos que tras mofarse de él procedieron a violarlo [...], algunos de los soldados o al menos el jefe de éstos, el *caporal* de *mon cœur couvert de caporal*, eran veteranos de la invasión francesa a México. (LDS, 159)

Ce passage raconte le voyage de Rimbaud en France et l'événement qui l'aurait poussé à écrire ce poème. Les dernières lignes renvoient (à travers le caporal) au Mexique, et Lima donne à Santa Teresa et Villaviciosa une dimension historique et littéraire :

[...] en 1865 la columna del coronel Libbrecht, que tenía que ocupar Santa Teresa, en Sonora, dejó de enviar noticias, y que un tal coronel Eydoux [...], envió un destacamento de treinta jinetes en dirección a Santa Teresa [...]. Dicho destacamento, según Lima, llegó a un pueblo cercano a Santa Teresa, llamado Villaviciosa [...], fueron hechos

¹⁹⁰ Le poème en question est « Le cœur du Pitre », écrit en mai 1871, Arthur Rimbaud, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1972, p. 46-47. Bolaño transcrit tout le poème dans la page 155 de notre édition.

prisioneros mientras comían en la única fonda del pueblo, entre ellos el futuro *caporal*, entonces un recluta de veintidós años. (LDS, 159)

Il s'ensuit une histoire violente qui parle de la crouauté des habitants de Villaviciosa : « [...] *los franceses fueron llevados a un corral cubierto en donde los despojaron de ropas y zapatos y poco después un grupo de captores se dedicó a violarlos y torturarlos [...], el futuro caporal y otros dos soldados consiguieron romper sus ligaduras y huir* » (LDS, 160). Cette histoire revient au moment de l'arrivée des réal-viscéralistes à Santa Teresa : « *Nos juntamos para comer en la plaza principal, junto a una curiosa estatua que conmemora el triunfo de los lugareños sobre los franceses* » (LDS, 569). Quand ils découvrent que Cesárea est à Villaviciosa et se dirigent vers le village, ils reprennent l'histoire de Rimbaud : « *Por aquí estuvieron las tropas imperiales en 1865 y 1866 [...], dicen que hubo un coronel belga que intentó tomar Santa Teresa [...]. También está registrada una escaramuza en Villaviciosa* » (LDS, 601). Belano et Lima racontent l'histoire à García Madero avec une touche d'ironie : « [...] *conocen esta historia muy bien. Hablan de Rimbaud. Si hubiéramos hecho caso a nuestro instinto, dicen. Qué risa* » (LDS, 601). Cette intuition nous fait penser au lien poétique que possèdent les espaces qu'ils visitent. Au lieu de tourner en rond dans le désert, ils auraient pu aller directement à Villaviciosa, village symbolique dans leur imaginaire. Avec l'histoire sur Rimbaud, Villaviciosa et Santa Teresa prennent une allure qui contribue à leur idéalisation comme espaces *traversés* par la poésie.

Santa Teresa est une ville significative dans l'univers de Bolaño, car elle retrouve son double référentiel à Ciudad Juárez (2666, *Los sinsabores del verdadero policía*) mais aussi au Sonora. Dans les deux cas, il s'agit d'une ville frontalière dont l'écrivain déploie symboliquement le mal ; sa valeur comme espace référentiel est directement liée à la littérature. Qu'elle soit l'image littéraire de Ciudad Juárez ou de Sonora n'a aucune importance, ce qui rend cet espace indispensable au récit c'est la manière dont il contribue au développement de l'histoire et à la création de l'espace littéraire.

III.3.3. Espaces idéalisés

L'idéalisation d'un espace vient du rapport qu'il peut établir avec d'autres textes, à travers l'intertextualité ou la charge historique référentielle. L'espace devient idéal aussi par l'importance qu'un personnage lui accorde. Se diriger vers cet espace permet d'accomplir un objectif ou d'attendre une révélation. L'idéalisation d'un espace se

produit à travers le discours et la manière dont le récit est raconté. Le récit d'une création ou d'une fondation (le cas d'Aztlán) peut avoir lieu sans présenter des références spatiales ou temporelles précises. C'est l'union, dans le récit, des événements mythiques, historiques ou littéraires dans un espace et son rapport avec les personnages ce qui le rend idéal.

L'imagination et le rêve contribuent à l'idéalisation. En parlant du rêve, Pierre Fedida considère qu'« [...] *il est à la fois le corps de son propre mythe et le seul lieu possible de son interprétation* »¹⁹¹. De cette manière, l'imagination et le rêve sont propices à l'idéalisation de l'espace, qui se construit d'abord dans l'espace du moi et ensuite est rendu aux autres (y compris le lecteur) sous la forme d'un récit.

L'idéalisation dépend de celui qui construit l'image spatiale en question. Parmi les espaces idéalisés du corpus, le Mexique que Paola, femme de Julio, veut retrouver est plus littéraire que réel¹⁹², car sa vision est déterminée par les romans qu'elle traduit : « [...] *en su calidad de traductora al italiano tenía que respirar el español de México, empaparse de la delgada luz del Valle de Anáhuac, conocer las especias, las flores* » (ELT, 23). Elle veut même que sa maison à Mexico représente l'autre : « “*Con tal de que no tenga un look renacentista*” *exigió Paola, ávida de viajar a lo otro* » (ELT, 47). L'autre ici est celui des romans traduits : « “*Con vista a muchos tinacos y antenas de televisión*”, *había exigido Paola, contenta de disfrutar incluso los horrores que traducía en las novelas* » (ELT, 47). Elle analyse Julio à travers *Le labyrinthe de la solitude* d'Octavio Paz et voit le Mexique comme « [...] *ese país desgarrado, que reía mejor en los velorios* » (ELT, 39). Cette vision est conditionnée par une image littéraire stéréotypée qu'elle idéalise à travers les romans.

Entre terre promise et idéalisée se trouve Tiripetío¹⁹³, espace sans importance dans le plan référentiel du Mexique, qui tire sa force du caractère historique qui l'institue comme l'endroit où a eu lieu le premier cours de philosophie en Amérique : « *Justo en ese lugar, en el año de 1540, un fraile de la orden de los agustinos, Alonso de la Vera Cruz, comenzó en América la enseñanza de la filosofía* » (LOD, 105). Tiripetío est l'endroit où le vieux philosophe cherche de l'inspiration ; néanmoins, même si le choix

¹⁹¹ Pierre Fedida, « L'hypocondrie du rêve », dans *L'espace du rêve, op. cit.*, p. 368.

¹⁹² Il arrive la même chose à Julio, qui avant de partir songe à une Europe littéraire. L'image qu'il se fait de Paris est liée à *Rayuela*, de Julio Cortázar et aux poèmes de César Vallejo (voir page 24 de notre édition).

¹⁹³ Nous allons aborder au chapitre III la présence de la philosophie dans le récit, car le roman abonde en références philosophiques (auteurs et réflexions sur leur œuvre) dans le discours de Benito Torrentera.

relève pour Benito de sa valeur historique, Tiripetío s'avère être l'espace parfait pour se cacher de la justice.

Certains espaces de *Los detectives salvajes*¹⁹⁴, tels qu'Aztlán, Estridentópolis ou Villaviciosa, grandissent dans l'imaginaire des personnages et trouvent des échos dans d'autres textes à l'extérieur (la vision de la ville idéale des Estridentistas, la description d'Aztlán dans la mythologie mexicaine), mais aussi à l'intérieur du roman (Villaviciosa et Estridentópolis ont un rapport à Aztlán dans le récit). Comme pour tout espace mythique, les références à Aztlán dans le récit sont rares et imprécises, Aztlán prend de l'ampleur dans le récit de Cesárea et la manière dont Belano et Lima l'interprètent. N'oublions pas qu'ils partent en croisade pour retrouver Cesárea et la ville dont elle parle. La rencontre a lieu à Villaviciosa, qui deviendra par la suite le reflet « réal-viscéraliste » d'Aztlán : « [...] *el reflejo más fiel de Aztlán* » (LDS, 601). Villaviciosa représente la source d'inspiration poétique de Belano et Lima.

Dans la mythologie mexicaine, Aztlán était un îlot primitif entouré de roseaux au milieu d'un lac. La légende dit que le dieu Huitzil, plus tard Huitzilopochtli, a ordonné aux premiers Mexicains de quitter Aztlán et de s'établir là où ils trouveraient un aigle dévorant un serpent. Ce lieu était la Vallée de Mexico ou Vallée d'Anáhuac, où les Aztèques ont fondé Mexico-Tenochtitlan¹⁹⁵. Il faut signaler que l'emplacement réel d'Aztlán n'a pas été identifié. Aztlán reste un espace inconnu et la légende veut que les premiers Mexicains se soient lancés dans un voyage sans direction précise à la recherche de ce qui serait plus tard Mexico-Tenochtitlan. De leur côté, les réal-viscéralistes se lancent dans un voyage sans direction fixe pour retrouver Cesárea, et Villaviciosa deviendra par la suite leur espace mythique. Le parallélisme entre Aztlán et Villaviciosa est évident, pourtant les descriptions sont différentes, voir opposées, chez Lima et García Madero.

L'idéalisation d'Aztlán commence dans la conversation de Belano et Lima avec le torero Ortiz Pacheco lors de la recherche de Cesárea. Ortiz Pacheco parle du torero

¹⁹⁴ Le désert peut apparaître comme un espace providentiel pour son importance dans le récit, mais nous allons analyser ici les espaces qui possèdent une valeur mythique, historique ou une référence intertextuelle.

¹⁹⁵ La vision indigène de l'Histoire est importante pour le roman : « *L'union intime d'événements mythiques et d'un récit historique est conforme à la vision mésoaméricaine de "l'Histoire". Pour brèves qu'elles soient, les descriptions d'Aztlán sont telles qu'on peut y voir une rétroprojection du site même de Tenochtitlán* », Jacqueline de Durand-Forest, *Les Aztèques*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 39-41. La vision mésoaméricaine de la construction de l'Histoire se fait par l'union d'éléments historiques et mythiques, ce qui nous fait penser au travail rétrospectif de Bolaño. Sous son regard critique, l'auteur reconstruit son passé, mais plein d'images et de symbolisme.

Avellaneda, qui : « [...] *le habló de la ciudad sagrada de los primeros mexicanos, la ciudad-mito, la ciudad desconocida, la verdadera Atlántida de Platón* » (LDS, 580). L'espace idéal se construit dans la chaîne établie autour du référent primaire, c'est-à-dire, le récit de Cesárea, que le lecteur ne connaît pas. Elle raconte sa vision d'Aztlán à Avellaneda qui la répète (ivre) à son tour à Ortiz Pacheco ; cinquante ans plus tard, il le raconte à Belano et Lima et finalement García Madero l'écrit dans son journal. L'idéalisation est progressive, à la place d'Aztlán les personnages retrouvent Villaviciosa ; Aztlán reste un espace abstrait, idéal, l'endroit parfait de la poésie, jamais atteint, mais toujours rêvé.

Aztlán est important aussi car il sert de contrepoint à Estridentópolis, la ville des poètes Stridentistes. Cesárea se détache du groupe au moment où elle renonce à leur ville. Ce groupe avant-gardiste voulait fonder à Xalapa, Veracruz (où il s'est établi entre 1925 et 1927), la ville d'Estridentópolis. Cette ville n'est pas la capitale du Veracruz, elle accomplit une fonction liée à l'image de la modernité dans le Mexique des années 20. Le groupe voulait cette ville comme un espace absurde et vertigineux, une terre promise des arts et des lettres. Tandis que les Stridentistes prônent la ville de la modernité, utopique et imaginaire, Cesárea parle de la ville des premiers Mexicains, une ville mythique du passé, perdue dans la mémoire du pays, une ville à laquelle il est impossible de retourner. Alors elle part dans le désert et disparaît dans les villages du nord du Mexique. Elle trace ainsi le chemin des futurs réal-viscéralistes, Belano et Lima trouvent à Villaviciosa ce que Cesárea voit en Aztlán. Dans cet élan imitatif, ils fondent leur propre terre idéale.

Dans l'idéalisation des espaces imaginaires, mythiques ou réels, il faut regarder en quels termes ils sont repris par la voix narrative dans l'histoire. Cela conditionne leur idéalisation ainsi que les échos que le lecteur peut avoir et retrouver plus tard à l'intérieur du récit ou dans d'autres textes.

Conclusion

Dans l'analyse du chapitre I nous avons montré la flexibilité des espaces dans le récit, cela ne relève pas d'une idée de centralité ou de périphérie, son importance réside dans le moment où le récit l'aborde et détermine sa fonction dans les rapports avec les autres espaces pour le développement ou le dénouement de l'histoire. Les exemples analysés nous permettent d'affirmer que l'espace où l'histoire a lieu n'est pas le plus

important, ce qui est important c'est l'histoire même¹⁹⁶. Felipe Müller montre bien le caractère flexible de l'espace dans le texte littéraire :

Ésta es una historia de aeropuerto. Me la contó Arturo en el aeropuerto de Barcelona. Es la historia de dos escritores [...]. Creo que conocimos a esos escritores o que al menos él los conoció. ¿En Barcelona, en París, en México? Eso no lo sé. Uno de ellos es peruano y el otro cubano, aunque no sería capaz de asegurarlo al cien por ciento. (LDS, 496)

Il ne se rappelle plus où ils ont connu ces écrivains, l'important est qu'ils se sont bel et bien croisés. Le fait qu'il ne se souvienne pas de la ville contribue à montrer à quel point l'espace peut, dans la littérature, s'adapter au récit. Müller parle depuis le bar Céntrico, cela nous fait penser au *centre* du récit, au tourbillon du discours littéraire. L'histoire qu'il raconte a lieu dans un aéroport, le non-lieu par excellence, une histoire sur deux écrivains dont il n'est pas sûr de leur origine ni de l'endroit où ils se sont croisés. Peu importe l'espace, Paris, Barcelone ou Mexico sont dans le même plan littéraire où seule importe l'histoire. Le bar Céntrico est le point de départ du récit, l'espace central qui se déplace d'abord à une ville littéraire, indéterminée, et qui prend forme (si le narrateur le souhaite) mais l'espace (dans cet exemple) reste indéfini sans que cela altère le récit.

Un autre exemple de cette flexibilité spatiale dans le texte littéraire se trouve dans la conversation entre Norman et Daniel Grossman sur la désillusion amoureuse de Lima. Pour Norman, l'espace où Claudia demeure sera *Israël* pour Lima. Israël représente la terre promise du personnage ; c'est l'amour de Claudia. L'espace, pour Lima, est déterminé par ce personnage qu'il aime et qu'il doit suivre partout car cela donne du sens au récit et au personnage. L'espace du récit (le potentiel infini de représentation spatiale du texte littéraire) pour Lima est Claudia, et il ira toujours là où elle se trouve.

Pour Julio Valdivieso, chez Villoro, Nieves est le Mexique. L'espace du récit se trouve dans l'instable image du passé. En plus du Mexique, Nieves incarne l'espace de la mémoire du personnage. Pour Benito Torrentera, chez Fadanelli, le seul espace important est celui qui n'a pas d'importance. Tiripetío joue sur cette double valeur d'espace insignifiant qui en même temps justifie tout le mouvement de l'histoire et lui

¹⁹⁶ De ce point de vue, l'image de l'espace littéraire est celle que Borges développe dans sa conception de l'Aleph : « *Aclaró que un Aleph es uno de los puntos en el espacio que contienen todos los puntos* », Jorge Luis Borges, *El Aleph* [1945], Madrid, Alianza, 1998, p. 187. L'espace dans la littérature permettrait de développer tous les espaces depuis un même point.

permet de rester auprès d'Eduarda, celle-là même qui éveille son désir et l'oblige à quitter Mexico.

L'espace du Mexique dans ces romans est ancré dans l'imaginaire du propre récit. Mexico, le Mexique, sont importants pour leurs rapports au monde littéraire, plus que par leur rôle dans le texte¹⁹⁷. Mexico s'installe comme un espace où rien ne se passe et, en même temps, comme un espace transcendant. Malgré les catastrophes, le Mexique vit et existe dans son propre tourbillon de violence, dans cette inactivité apparente qui le place en dehors du monde, dans son propre espace fait de littérature.

Reprenons la réflexion de Belano au moment d'annoncer son départ à Laura Jauregui, lorsqu'il parle de l'importance du voyage et le fait que pour lui le ciel est le même partout. La vision de Belano des espaces en voyage est assez pessimiste. Même si l'espace change, le ciel (le destin ?, la vie ?) est toujours le même. De plus, il a une conception différente du voyage, il ne *voit* pas un espace, il *l'habite*. Il s'approprie l'espace en voyage et chaque espace devient ainsi le centre de sa vie et du récit. L'espace n'est pas seulement décrit, mais vécu, chargé des impressions du personnage, des rencontres faites et des comparaisons avec les autres espaces.

L'espace fait partie du récit car il est au centre du récit, même s'il s'agit de la ville la plus cosmopolite, la frontière ou ailleurs. L'espace peut être le personnage ou l'intérieur du personnage, sa mémoire ou son imagination, il se trouve dans l'abstraction du rêve ou dans la littérature elle-même. L'espace est nécessaire pour que le récit ait *lieu* quelque part. A travers lui, la voix que dirige le mouvement littéraire trouve un cadre à possibilités infinies pour suivre les directions que l'interprétation et la lecture lui permettent.

¹⁹⁷ Le témoignage de María Font, lorsque Belano et Lima annoncent leur départ en Europe, nous fait réfléchir sur cette idée : « [...] *cuando yo iba a la preparatoria teníamos un maestro que decía saber exactamente lo que haría si estallaba la Tercera Guerra Mundial: volver a su pueblo, porque allí nunca pasaba nada, cuando todo el mundo civilizado desaparezca México seguirá existiendo, cuando el planeta se desvanezca o se desintegre, México seguirá siendo México* » (LDS, 188).

Chapitre deuxième : Mouvement et Voyage

I. Mouvement

« Pourquoi cela ? Pourquoi cette démarche ? Pourquoi ce mouvement sans espoir vers ce qui est sans importance ? »¹⁹⁸. Ainsi parle Maurice Blanchot lorsqu'il évoque ce qui serait le mouvement négatif que se situe dans le dehors. L'espace littéraire n'a pas de centre, son centre est toujours en mouvement et le mouvement est l'expression de la littérature¹⁹⁹. Le rapport du mouvement à l'expérience est mis en évidence dans le voyage. Albéric d'Hardivilliers s'interroge : « *Le mouvement n'est-il pas encore le meilleur remède à la mélancolie pour ceux qui n'ont pas, comme Pascal, la force de rester dans leur chambre ?* »²⁰⁰. Cette volonté appelle à s'éloigner de soi ; il faut voir le mouvement dans son évolution temporelle et son parcours de l'espace référentiel, mais aussi dans la pensée, dans la mémoire, l'imaginaire ou le rêve.

Le temps gouverne le monde et détermine l'espace et le personnage dans l'expérience racontée. La marque du temps est implicite dans le mouvement, le voyage n'est qu'un moment dans le mouvement, plus général, de la vie. Pour Kierkegaard, être vivant c'est être en mouvement. Il affirme que : « *Le mouvement, en effet, s'il n'est plus pure possibilité, n'est pas encore réalité. C'est le passage du possible au réel [...], et le passage devient. Dès lors le mouvement n'est pas seulement dialectique par rapport à l'espace* »²⁰¹. Le mouvement dépend des rapports entre le monde et le personnage qui est le foyer du mouvement²⁰². Le philosophe danois parle d'une métamorphose qui détermine le personnage et qui conflue avec le passé et le futur dans le flux constant du présent. Ce mouvement forme la personnalité de chaque personnage, qui passe d'être individu à être unique dans l'œuvre.

Nous comprenons et analyserons le mouvement littéraire dans sa double représentation. En tant que parcours spatial, le mouvement géographique des personnages suivant une logique issue du monde réel : le corps qui se déplace d'un point A à un point B, C, etc., jusqu'à Z en traversant le monde. Et en tant que parcours

¹⁹⁸ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 224.

¹⁹⁹ Paul Ricœur explique comment engendrer le mouvement lorsqu'il évoque la théorie du texte et de l'action : « *En produisant l'état initial, en exerçant un pouvoir en intervenant dans le cours des choses* », Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 192. C'est lorsque le personnage intervient dans l'espace littéraire que l'histoire prend l'élan qui crée le mouvement du récit.

²⁰⁰ Albéric d'Hardivilliers, *L'écriture de l'ailleurs. Petits propos sur la littérature nomade*, Paris, Transboréal, 2009, p. 39.

²⁰¹ Søren Kierkegaard, *La reprise* [1843], Paris, Flammarion, 1990, p. 21.

²⁰² Mikhaïl Bakhtine appelle ce rapport spatio-temporel *chronotope*, qui sert à : « [...] *assimiler la réalité existante, temporelle (historique jusqu'à un certain point) et permet de refléter et d'introduire, au plan de l'art littéraire du roman, les moments essentiels de cette réalité* », Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 392.

du langage : le mouvement discursif dans la construction du récit ou la visite des espaces construits dans la pensée des personnages et leurs parcours dans la mémoire ; des espaces visités, connus ou imaginés dans le passé ou le futur. Ces deux mouvements dans l'espace et dans le langage déterminent l'expérience du personnage et de l'œuvre.

Être de quelque part est anodin, ce n'est qu'un acte involontaire qui signale le point de départ de l'œuvre. L'œuvre se construit dans le mouvement, synonyme d'une liberté qui cherche à habiter en action le monde. Un espace peut-être un piège ou une libération, tout dépend de la nature du monde mis en scène dans l'œuvre. Sur le sens du personnage face au monde, Walter Benjamin affirme que « *chaque mouvement humain aspirant à se déployer, qu'il prenne sa source dans des impulsions spirituelles, ou même naturelles, est confronté à la résistance démesurée de l'environnement* »²⁰³. La littérature est toujours décentralisée dans le mouvement, dans la liberté et la confrontation au monde dans l'espace littéraire.

Lorsqu'il évoque le roman de Juan Rulfo, *Pedro Páramo* [1955], l'écrivain Juan García Ponce remarque l'importance du mouvement dans la littérature. Pour lui, il n'existe que le mouvement sans direction déterminée ; il parle d'un mouvement :

[...] que no tiene meta ni en el tiempo ni en el espacio, sino que se sacia en el empeño de hacer visible un lugar sin dueño, sin localización determinada en el mundo, que está antes y más allá de éste y que es el lugar de la novela, un lugar en el que el lenguaje que lo puede todo lo único que no puede hacer es detenerse, pretender que ha encontrado su sitio, porque ese sitio no se encuentra más que en el despliegue que al hacerlo se le permite mostrar. Por eso las novelas contemporáneas no terminan, por eso la novela está siempre volviendo a empezar²⁰⁴.

Pour lui, le mouvement c'est le roman même, qui recommence toujours dans la lecture. Il parle du mouvement sans fin du langage, dans la circularité de l'œuvre mais non dans la répétition. La force de la littérature se trouve dans le renouvellement du mouvement de l'œuvre, qui commence et termine dans le roman, car le langage est mouvement et l'espace où il se déploie, est celui de la littérature. Il évoque Maurice Blanchot pour signaler ce mouvement comme une errance : « *Condenada a volverse una y otra vez sobre sí misma, a recomenzar siempre, a encontrarse sólo en su propio despliegue, esa obra sin fin es una obra en la que se muestra el movimiento del infinito* »²⁰⁵.

²⁰³ Walter Benjamin, *Sens unique* [1928], Paris, Éditions Payot & Rivages. 2013, p. 82.

²⁰⁴ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz, op. cit.*, p. 276.

²⁰⁵ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz, op. cit.*, p. 457.

Du point de vue de l'espace géographique, deux espaces sont en opposition dans les romans analysés. Ces espaces, nous allons les considérer en mettant l'accent sur la circularité du parcours, de l'objectif ultime du voyage s'il en est un, et de son dénouement, ce qui nous amènera par la suite à parler du mouvement oblique, double ou circulaire, du discours de l'ironie.

À la fin de chaque voyage, les romans du corpus laissent une impression de retour à l'espace initial du récit. Pourtant, les personnages restent pour la plupart au point le plus éloigné du départ, seul Ulises Lima revient à Mexico pour y disparaître symboliquement dans le Parque Hundido. Dans *El testigo*, Julio Valdivieso renonce à sa vie en Europe, à la grande ville et à sa carrière, pour se perdre dans le désert de San Luis. Chez Bolaño, dans les dernières notes du journal de García Madero, lui et Lupe décident de disparaître dans le désert de Sonora. Dans la deuxième partie du roman, le lecteur suit le voyage personnel des deux autres personnages, Belano et Lima. Dans *Lodo*, Benito Torrentera arrive au but du récit pour se retrouver en prison, point de départ du récit. Il reconstruit Mexico et tout le voyage depuis ce dernier endroit qu'il a visité et où il est contraint de rester.

Cet éloignement reste purement géographique. La sensation de retour se trouve dans le discours et la pensée des personnages. Cette sensation sera révélée avec un changement de l'expérience, qui s'avère, pour la plupart des personnages, négative dans sa résolution : les disparitions de García Madero, Belano et Lima, le renoncement de Valdivieso, la prison pour Torrentera. Cette négativité n'est évidente que parce que la voix narrative veut ainsi le montrer dans la construction du récit : l'inexpérience des poètes devant la vie et l'amour ; la faiblesse de Benito face à Eduarda ; le fantôme du passé qui hante Julio Valdivieso. Que ce soit dans le corps ou le langage, le mouvement est l'image du changement concrétisé dans l'expérience, positive ou négative, qui détermine toujours l'évolution des personnages.

I.1 Principe du mouvement

Dans un article sur la métamorphose, l'écrivain Juan García Ponce signale que l'art ne cherche pas la fidélité dans la reproduction de la réalité, car la réalité est différente pour chaque homme. L'homme est régi par la transformation, qui se produit dans le mouvement qui implique la rencontre du monde et de l'autre. Lorsqu'il évoque

la transformation de Gregor Samsa²⁰⁶, García Ponce signale que « *la transformación no es exclusión sino un incesante volver a empezar: el eterno retorno de lo mismo sobre un fondo inmutable. Todas las posibilidades del juego se encuentran en la aparición que se muestra como una reaparición bajo una forma distinta* »²⁰⁷. La transformation est le mouvement qui articule ce jeu de possibilités qui commence quand le corps agit ou subit l'action du monde. Pour García Ponce, la littérature est l'espace sans fond où le jeu recommence toujours : « *Este es el mundo de los híbridos; nadie es alguien, todas las posibilidades están presentes. Las figuras nos miran y su realidad nos está proponiendo otra realidad: la vida como movimiento y cambio, en incesante proceso de transformación* »²⁰⁸.

Pour qu'existe ce mouvement, il faut l'énergie qui sert à développer l'action, une motivation ou une impulsion capables de mettre en marche le récit, à travers le mouvement du corps et de la pensée. Pourtant, le but n'est pas de voyager ou de se rendre quelque part, mais le mouvement même, car l'arrivée à destination implique d'une certaine manière la fin du mouvement à travers le monde, la possibilité du début d'un nouveau mouvement où les actions du personnage se constituent en discours.

Dès le moment où l'homme est en vie, il subit le fléau du temps qui lui rappelle que la vie a une durée limitée. García Ponce signale le corps et sa présence dans le monde : « *La novela contemporánea debe usar el cuerpo, debe valerse de la verdad del cuerpo para que en el cuerpo, reflejándose en el cuerpo, viviendo en el cuerpo, adquiera realidad el peso y la densidad de la palabra, en su despliegue [...], constituyéndose como lenguaje* »²⁰⁹. Le corps est le symbole du mouvement, ses actions constituent le centre du récit et montrent la valeur du mouvement, qu'il soit positif ou négatif dans son élan, qu'il soit un mouvement d'éloignement (une quête, une fuite), ou de recentrement (un refuge, un renfermement).

Dans leur introduction aux modalités du parcours dans la littérature, Rachel Bouvet, André Charpentier et Daniel Chartier s'interrogent sur le mode de rencontre de la réalité spatiale dans le roman. Pour eux, la saisie d'un espace, l'empreinte laissée sur le sol, donnent lieu au texte, à l'interprétation, à la lecture : « *De quelle manière le*

²⁰⁶ C'est le personnage du roman de Franz Kafka *La métamorphose* [1915] qui commence avec la célèbre transformation du personnage : « *Lorsque Gregor Samsa s'éveilla un matin, au sortir de rêves agités, il se trouva dans son lit, métamorphosé en un monstrueux insecte* », Franz Kafka, *Kafka, récits, romans, journaux*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 395.

²⁰⁷ Juan García Ponce, « Las metamorfosis », dans *Las huellas de la voz, op. cit.*, p. 108.

²⁰⁸ *Idem*, p. 109.

²⁰⁹ *Idem*, p. 260.

parcours est-il envisagé dans l'action humaine ? Comment la littérature le configure-t-elle ? »²¹⁰. Ils parlent du parcours en termes de réalisation et d'expression, mais prennent aussi en considération l'intention, le rythme et les rapports à l'espace. Tout compte dans la mise en mouvement, qui est toujours une découverte et implique une connaissance et une expérience qui résulte de ce mouvement extérieur et intérieur. Michel Maffesoli souligne la vitalité du mouvement, du voyageur toujours en quête, saisi d'inquiétude : « *Car être inquiet ou en déséquilibre n'est-ce pas, en fin de compte, le propre de tout élan vital ?* »²¹¹.

Il est impossible, dans la littérature, d'être immobile car même dans l'immobilité du corps on peut apprécier les mouvements de la pensée, de l'âme. Prenons comme exemple le beau passage de la madeleine de Proust : « *Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. Un plaisir délicieux m'avait envahi [...]. Il m'avait aussitôt rendu les vicissitudes de la vie indifférentes, ses désastres inoffensifs, sa brièveté illusoire* »²¹². Une action aussi insignifiante que goûter une madeleine sert à activer le mouvement du récit à travers la pensée. Cette liberté est plus grande que celle du corps, car le temps dans la pensée se dédouble, se multiplie et s'éloigne, mais reste toujours en conjonction avec l'éternel *ici* et *maintenant* qui est la source du mouvement du récit : « *[...] je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ; je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées* »²¹³.

Cette dernière image illustre bien la puissance de l'énergie qui déclenche le mouvement. En se concentrant, le personnage sent ce *quelque chose qui se déplace* au fond de lui, dans sa mémoire, qui lui permet de rompre la barrière illusoire des distances et du temps. Mais il faut bien comprendre que cette énergie représente un effort pour retrouver à nouveau cette sensation : « *Je demande à mon esprit un effort de plus, de*

²¹⁰ Rachel Bouvet, André Charpentier et Daniel Chartier, *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, sous la direction de Rachel Bouvet, André Charpentier et Daniel Chartier, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 9.

²¹¹ Michel Maffesoli, *Du nomadisme*, op. cit., p. 15.

²¹² Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu I*. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1987, p. 44.

²¹³ *Idem*, p. 45.

ramener encore une fois la sensation qui s'enfuit »²¹⁴. Cette recherche de *la sensation qui s'enfuit* donne un exemple du mouvement qui donne naissance à l'œuvre littéraire.

Le parcours est l'image du mouvement, affirme Rachel Bouvet, qui voit dans le nomadisme l'une des manières qui permettent de construire le monde, dans ce rapport à la terre qui se fait dans l'itinéraire et crée une mémoire des lieux parcourus. Il faut se déployer dans le monde pour se l'approprier. Pour Bouvet : « *Le rapport à l'espace détermine en quelque sorte le rapport à la parole* »²¹⁵. L'espace littéraire prend de l'ampleur lorsqu'il est parcouru dans l'écriture et dans la lecture. Les rapports dont parle Bouvet sont déterminés par la position du personnage dans l'espace : le nomade dans le déplacement physique et référentiel, le sédentaire dans le déplacement de la pensée, chaque rapport au monde étant individuel et créant une vision personnelle du monde dans le texte littéraire.

Lorsque le personnage se met en mouvement il prend conscience de lui et du monde dans ce que Kierkegaard appelle *l'être vers*²¹⁶, qui trouve son objectif dans le futur – même s'il s'agit d'un mouvement vers le passé –, dans l'effort physique ou spirituel. Pour Kierkegaard, il est nécessaire de faire en sorte qu'un thème devienne plusieurs pour faire résonner la prégnance de la pensée dans la lecture : « *Il revient au lecteur de "lire et relire" le texte de manière à l'écouter et même à l'entendre, jusqu'à ce qu'il puisse le dire comme s'il était "sien". Alors il aura le "bonheur" d'atteindre "la reprise de l'intériorité"* »²¹⁷. Le mouvement se multiplie, s'éloigne de son centre, se recentre ou tombe dans une spirale qui révèle que dans l'espace littéraire le centre se trouve là où va la parole. Le mouvement transforme le personnage en étranger. La solitude est inhérente au voyageur qui est pris dans l'action du monde et son mouvement détermine le développement du récit.

I.1.1 Mouvement vers l'intérieur, mouvement vers l'extérieur

Si nous partons de l'idée que le centre du récit est là où le corps et la parole le mènent, il faut signaler deux mouvements qui l'accompagnent, l'un vers l'intérieur et l'autre vers l'extérieur. Ce mouvement double constitue l'image unique du monde que

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Rachel Bouvet, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, op. cit., p. 37.

²¹⁶ Søren Kierkegaard, *La reprise*, op. cit., p. 60.

²¹⁷ *Idem*, p. 42.

se déploie dans l'espace littéraire. Il implique la rencontre de ce qui est en dehors mais permet aussi de sonder les profondeurs de l'esprit.

Ce mouvement double peut avoir une valeur positive ou négative, selon l'expérience du personnage. Vers l'extérieur, le personnage doit s'éloigner du foyer, de l'amour, de la stabilité, pour s'engager dans une quête ou dans une fuite. La quête implique une libération, un désir d'ailleurs qui ne s'apprend que lorsque le personnage devient voyageur et la semence du voyage grandit dans un esprit rêveur. Cette quête peut être négative lorsqu'elle devient infinie car ce qu'on recherche n'est jamais retrouvé, ce qui peut mener à la désillusion ou au désespoir. De son côté, la fuite peut impliquer une négation ou une libération du passé, du foyer tyrannique, de la justice, des fantômes qui hantent l'esprit et qui demandent à faire du chemin pour expier un crime ou un péché.

Michel Foucault considère l'attirance extérieure comme l'épreuve du dehors : « Être attiré, ce n'est pas être invité par l'attrait de l'extérieur, c'est plutôt éprouver dans le vide et le dénouement, la présence du dehors, et, lié à cette présence, le fait qu'on est irrémédiablement hors du dehors »²¹⁸. Cette attirance s'ouvre indéfiniment devant celui qui est attiré, car le dehors, dit Foucault, n'est que la blancheur de l'absence « [...] qui fait avancer sans repos l'homme attiré, n'est-elle pas justement la distraction et l'erreur ? Ne fallait-il pas "s'en tenir là, en rester là ?" »²¹⁹. Foucault s'interroge sur la possibilité de ne pas aller vers l'extérieur, mais le mouvement contraire est tout aussi dangereux.

Le chemin vers l'intérieur est ambivalent. L'image du refuge implique, parfois, le retour au foyer, l'arrêt du mouvement ou une pause dans l'itinéraire du voyageur. Le refuge est un abri qui permet de se ressourcer et de réfléchir à l'expérience, à ce qui été vu, vécu ou pensé dans la dispersion du mouvement extérieur. Il n'est pas toujours au point de départ, il peut être ailleurs, ce qui montre la difficulté de trouver cet endroit qui est censé apporter la paix.

Dans le mouvement intérieur apparaît aussi l'idée de l'enfermement. S'enfermer implique de nier le mouvement et de rejeter le monde. L'enfermement n'est que l'affrontement de soi-même dans le silence et la solitude pour la mise en question des actions passées. Ce mouvement intérieur peut aussi, selon Foucault, mener le personnage au dehors :

²¹⁸ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 27.

²¹⁹ *Idem*, p. 30.

Au moment où l'intériorité est attirée hors de soi, un dehors creuse le lieu même où l'intériorité a l'habitude de trouver son repli et la possibilité de son repli : une forme surgit – moins qu'une forme, une sorte d'anonymat informe et têtue – qui dépossède le sujet de son identité simple, l'évide et le partage en deux figures jumelles mais non superposables, le dépossède de son droit immédiat à dire *Je* et élève contre son discours une parole qui est indissociablement écho et dénégation²²⁰.

Le risque de l'attrance vers l'abyme intérieur est la déperdition de la consistance du *Je* qui raconte ou vit dans le texte. Le dehors intérieur est aussi immense que l'extérieur, mais il est indispensable, pour donner vie au récit, de se mettre en mouvement, d'affronter et de survivre à l'épreuve du dehors. Ainsi, dans le corpus qui fait l'objet de cette étude, chaque personnage choisit l'un des mouvements décrits et le met en scène dans l'espace littéraire.

Le mouvement intérieur est étroitement lié au langage, au moment de l'écriture ou de l'exercice de la mémoire. Le mouvement vers l'extérieur se manifeste le plus souvent dans le voyage. Cet éloignement est désiré ou contraint, mais toujours ambivalent. Dans *Lodo*, Benito Torrentera écrit, en prison, une chronique de son voyage à Tiripetío et raconte sa rencontre avec Eduarda. Il s'agit d'un mouvement intérieur de réflexion dans un enfermement contraint, celui de la prison. Cet enfermement l'oblige à mettre en question ses décisions après l'apparition d'Eduarda : « [...] *saber que a cambio de la posesión [d'Eduarda, l'objet désiré] uno será capaz de traicionar las reglas morales más ortodoxas* » (LOD, 247).

À travers sa chronique, il raconte son voyage depuis Mexico jusqu'à Tiripetío. Les péripéties du voyage constituent son apprentissage et deviennent dans ce mouvement intérieur et discursif, son sujet de réflexion dans la prison : « *El movimiento no implica necesariamente la felicidad* » (LOD, 79). Tout au long du voyage, Benito apprend à connaître ses pulsions et ses faiblesses, il est gouverné par Eduarda, motivation et source de sa chute comme de celle du récit. Pour cette raison, il oscille entre le regret et la satisfaction, lui qui vivait enfermé dans sa bulle à Mexico : « *Viajar, moverse, el mundo no sería tan complicado si la gente se quedara en su lugar [...]. Moverse, quedarse en casa, qué más me da* » (LOD, 97).

García Madero fait un travail similaire dans son journal. Il écrit des poèmes et il tient un journal du 2 novembre 1975 au 15 février 1976. La première partie du journal montre un mouvement de connaissance intérieure : « *Comí sentado en la cocina, en*

²²⁰ *Idem*, p. 47-48.

silencio, pensando en el futuro. Vi tornados, huracanes, maremotos, incendios » (LDS, 62). Le futur s'annonce terrible, mais il se concentre sur son apprentissage. La deuxième partie du journal reprend le voyage au nord du Mexique, dans le désert de Sonora : « *El viaje fue largo y por lugares por donde no habíamos estado nunca, aunque, al menos para mí, la sensación de cosa vista persistió todo el tiempo* » (LDS, 593).

De la même manière, les témoignages de la deuxième partie de *Los detectives salvajes* reprennent, chacun, leur propre voyage intérieur dans la mémoire du personnage ; mais aussi extérieur, dans le parcours partagé ou le croisement d'un des deux poètes détectives durant les vingt ans qui suivent le voyage au désert. Dans le cas de Julio Valdivieso, chez Villoro, il s'agit d'un mouvement extérieur (l'exil en Europe) qui constitue un enfermement dans la douleur du passé et la négation du futur. Julio doit attendre son propre retour durant la moitié de sa vie, et ce mouvement terminera dans un refuge isolé du monde au cœur du désert.

Les cas de García Madero et Valdivieso sont particuliers pour leur désert intérieur, qui se combine avec l'image physique du désert et fait grandir en eux l'angoisse du dehors, mais aussi, la liberté. Chez Villoro, le chemin de Julio vers le désert est présenté comme un moyen de préparation pour affronter la vérité du passé. Nous l'avons vu, le désert est un espace ouvert et redoutable. Le protagoniste choisit un chemin difficile et ressent à l'instant l'immensité du vide : « *Llevaba demasiados años sin volver a la hacienda y ahora lo hacía por la punta más agreste* » (ELT, 62). Il trouve alors *le dehors* : « *Ahora estaba fuera, a la intemperie (en el "abierto", como italianizaba Paola)* » (ELT, 62). Seul le vent se manifeste, jetant de la poussière sur lui pour l'empêcher de voir, pour le plonger dans le silence au milieu de nulle part.

Chez Bolaño, García Madero part dans le désert en compagnie de Belano, Lima et Lupe. Ils errent, sont poursuivis par Alberto, et cherchent Cesárea, mais l'épreuve du désert et du dehors va leur coûter cher, car ils tuent Alberto et un policier et voient mourir Cesárea. Le désert est le symbole de leur mort et de leur renaissance. Belano et Lima partent pour un nouveau mouvement extérieur, tandis que García Madero et Lupe restent à l'écart du monde. Au final, seules les notes du journal montrent que le narrateur continue à réfléchir, à chercher dans une immobilité apparente.

Dans le corpus, les mouvements vers l'intérieur du personnage et l'extérieur du monde se multiplient et se combinent. L'espace littéraire est créé comme l'altérité du monde, comme son double et son miroir. Dans cet espace, le point de départ n'apparaît nulle part et le centre ne peut pas s'établir car l'espace manque de limites. S'il n'y a pas

de limites, alors le centre est une illusion, il ne reste que le mouvement. Chaque point visité dans le récit, qu'il soit spatial ou mental, est un repère avec lequel les personnages créent des rapports qui remplissent de signification chaque espace visité.

Il y a plusieurs raisons pour se déplacer. Parfois, le lecteur a l'impression que le voyage n'a pas d'autre motivation que le voyage lui-même. La vitalité que les personnages trouvent dans le voyage aboutira, pour la plupart, dans un anéantissement, qui se manifeste le plus souvent par un questionnement sur l'avenir²²¹. S'éloigner, pour aller où ?

I.1.2 Tomber dans la spirale, se perdre : le labyrinthe

L'image du labyrinthe incarne l'idée de l'énigme et de l'épreuve. Il apparaît comme un défi qui se déploie dans un double plan, spatial et psychologique : se perdre dans l'espace et dans la pensée, dans l'intérieur de la conscience et dans l'extérieur du monde. Entrer dans le labyrinthe implique un désir d'égarement mais aussi de chercher l'issue qui permettra une renaissance au monde. Dans sa nouvelle « El inmortal », Borges propose une définition du labyrinthe : « *Un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin* »²²². Pour Édith de la Héronnière, entrer dans le labyrinthe (qu'il s'agisse de la prédestination, du choix voulu ou contraint) implique une part de rupture, l'homme est incité à « [...] *mettre en péril son intégrité corporelle, psychologique et spirituelle par un parcours qui l'oblige à quitter un monde connu pour traverser des espaces où il se sentira en danger (même si le danger est purement imaginaire)* »²²³.

Dans la littérature, le labyrinthe a toujours été synonyme d'égarement et d'épreuve (se perdre est l'une des constantes), mais il peut aussi être une forme de refuge²²⁴. Le parcours étant complexe, s'y retrouver implique une réduction de la

²²¹ L'écrivain polonais, Jerzy Andrzejewski nous donne un exemple du questionnement sur l'avenir et un exemple de la volonté de continuer le mouvement : « [...] *toda conquista es la tumba de la esperanza, el tiempo se ciñe celoso en derredor de toda posesión, sólo los deseos, aunque también sujetos a la destrucción, confieren a las noches y a los días una respiración más libre, bien lo sé, conozco el peso de ese saber, pesa como una montaña de piedra y es igualmente estéril, vamos adelante, tal vez sucederá algo* », Jerzy Andrzejewski, *Las puertas del paraíso*, traducido por Sergio Pitol, Valencia, Pre-textos, 2004, p. 73 (nous soulignons la fin). Le personnage, Alesio, réfléchit au sens même du voyage et de la conquête d'un objectif. La dernière phrase montre que malgré le désespoir et le doute, le personnage ne s'arrête jamais. Ainsi, les personnages du corpus continuent leur chemin tant qu'ils le peuvent.

²²² Jorge Luis Borges, « El inmortal » dans *El Aleph*, op. cit., p. 17.

²²³ Édith de la Héronnière, *Le labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement*, Langres, Klincksieck, 2009, p. 13.

²²⁴ Un exemple du labyrinthe comme refuge serait les récits de Schéhérazade, dans *Les Mille et Une Nuits*. Ce labyrinthe interminable de récits lui permet de rester en vie car le sultan est séduit. Dès la

perspective et une augmentation de la peur. Le labyrinthe peut ouvrir à une multiplicité de chemins²²⁵ ou, le cas échéant, à un chemin unique qui nous rappelle l'impossibilité de l'éviter²²⁶.

Édith de la Héronnière signale plusieurs phases qui jalonnent le parcours du labyrinthe : « *D'abord, entrer, ce qui suppose que l'on accepte de quitter l'univers de la claire vision et celui de la perspective pour pénétrer dans ce couloir de verdure dont la seule échappée visuelle se trouve vers le haut, le ciel* »²²⁷. Cette idée d'acceptation nous renvoie au moment où Amadeo Salvatierra pose la question à Belano et Lima dans cette soirée qui marque le début du parcours des deux poètes : « *¿vale la pena?, ¿vale la pena?, ¿de verdad, vale la pena?* » (LDS, 554). La question est posée trois fois. L'intention est claire, il s'agit d'un voyage difficile, définitif. La réponse, « *simonel*²²⁸ » (LDS, 554), est ambiguë, certes, mais il semblerait que les deux poètes soient prédestinés au voyage. Ils décident de rompre avec le monde et d'entrer dans le labyrinthe de la poésie. La première étape pour eux sera le désert ; ensuite viendra le long voyage de vingt ans, avec ses différentes étapes et ses bifurcations. L'étape du désert est celle où l'image du labyrinthe est le mieux suggérée : « [...] *y dimos vueltas y vueltas por parajes que a veces parecían lunares y a veces exhibían pequeñas parcelas verdes, y que siempre eran desolados* » (LDS, 577).

Le paysage tout entier fait partie du piège dans lequel ils tombent et dont ils doivent sortir²²⁹. Le cœur du labyrinthe serait Villaviciosa, car c'est là que Cesárea

deuxième nuit, le sultan veut connaître la fin du conte que Schéhérazade commence la veille : « *Le sultan n'attendit pas que Scheherazade lui en demandât la permission. "Achevez, lui dit-il, le conte du génie et du marchand ; je suis curieux d'en entendre la fin."* », *Les Mille et Une Nuits. Contes arabes. I*, Paris, Flammarion, 2004, p. 47.

²²⁵ Dans « *El jardín de los senderos que se bifurcan* », Borges nous offre un excellent exemple de cette bifurcation de chemins dans l'espace et dans le temps : « *La tarde era íntima, infinita. El camino bajaba y se bifurcaba, entre las ya confusas praderas* », Jorge Luis Borges, dans *Ficciones*, op. cit. p. 107.

²²⁶ Un exemple du parcours inévitable et du fait d'être pris au piège serait *Le procès* [1925], de Franz Kafka. Le personnage K se voit entraîné dans un parcours judiciaire dont il ignore tout : « [...] *vous n'avez pas le droit de sortir, vous êtes arrêté [...] Et pourquoi donc ? demanda-t-il ensuite. – Nous ne sommes pas ici pour vous le dire. Retournez dans votre chambre et attendez. La procédure est engagée, vous apprendrez tout au moment voulu* », Franz Kafka, *Le Procès*, Paris, Gallimard, 1989, p. 25.

²²⁷ Édith de la Héronnière, op. cit., p. 15.

²²⁸ À ce propos, voir Marco Kunz, « *Cuando Bolaño "habla" mexicano: en torno a la oralidad fingida en Los detectives salvajes* », dans Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, op. cit., p. 148-175. Marco Kunz y ajoute un glossaire de mots et d'argot mexicain qui apparaît dans le roman. Il considère que le mot « *simonel* » signifie « oui » ; pourtant, il est clair qu'il s'agit d'un mot composé à partir de deux mots argotiques : « *simón* » (sí) et « *nel* » (no). Ce qui donne comme résultat un mot ambigu entre oui et non.

²²⁹ Nous avons parlé du symbolisme du désert comme espace d'épreuve pour les poètes détectives, mais aussi pour Julio Valdivieso, dans *El testigo*. Dans la nouvelle de Borges « *Los dos reyes y los dos laberintos* », la fin du texte nous offre une image du désert, tel un labyrinthe où l'on ne peut attendre que la mort ou la renaissance : « *Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde*

demeure²³⁰. Vers la fin du roman, l'impression du labyrinthe se trouvera dans l'accumulation de noms de villages mexicains : « *Carbó, El Oasis, Félix Gómez, El Cuatro, Trincheras, La Ciénega* » (LDS, 608). Les villages parcourus s'accumulent et créent une illusion d'agrandissement de la région frontalière dans le mouvement permanent. Ils se perdent dans le désert, s'approchant et, à la fois, s'éloignant du destin :

Pasamos por pueblos llamados Aribabi, Huachinera, Bacerac y Bavispe antes de darnos cuenta de que nos hemos perdido. Poco antes de que anochezca aparece de repente un pueblo, a lo lejos, que tal vez sea Villaviciosa y tal vez no, pero ya no tenemos ánimo para buscar el camino de acceso. (LDS, 568)

Après la révélation, Cesárea meurt. Seuls Belano et Lima continueront le voyage, tandis que García Madero et Lupe tourneront en rond : « *Volvemos al Impala, volvemos al desierto* » (LDS, 608). La route serait pour eux synonyme du mouvement stérile dans la spirale du désert. García Madero trouve chez Lupe un amour prêt, comme lui, à disparaître²³¹. Tous les deux restent dans une errance dont le seul repère est Villaviciosa. Lupe pense qu'ils auront une chance d'échapper à la police et au monde, mais García Madero sait que le destin est inéluctable et que même au cœur du désert, ils seront rattrapés.

Pour Édith de la Héronnière le risque du labyrinthe est de ne jamais en sortir et de continuer dans une descente aux Enfers : « *Comme il est impossible de bénéficier de la perspective, la seule résolution de cette curiosité sera d'aller voir plus loin* »²³². Ce mouvement est celui de Belano, au moment de sa disparition dans la forêt africaine. Cette dernière image de lui dans le roman serait similaire (dans l'esprit d'aventure et du nouveau voyage) à celle du premier voyage. Belano se perd dans la végétation : « *Luego Belano se puso a correr [...], y así atravesaron [Belano est accompagné par le photographe López Lobo] el claro y luego se perdieron en la espesura* » (LDS, 548).

murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere », Jorge Luis Borges, dans *El Aleph*, op. cit., p. 158.

²³⁰ Lorsqu'elle parle de la notion de traversée ou d'égarement dans l'espace, Édith de la Héronnière signale que c'est au cœur du labyrinthe, ou au-delà, que « *se trouve la clé de la métamorphose* », op. cit., p. 14. Le centre du labyrinthe peut garder un trésor, une révélation ou cacher un danger, et même la mort. Dans *Los detectives salvajes*, Villaviciosa serait ce centre, le repère qui permet aux personnages de sortir du labyrinthe du désert ; la rencontre de Cesárea et sa mystérieuse conversation étant essentielles pour la suite du voyage.

²³¹ Édith de la Héronnière signale à ce propos qu'il ne faut pas rester, habiter ou se cacher dans le labyrinthe, cela étant signe de réprobation : « [...] *on ne reste pas dans le labyrinthe. Il faut en sortir et retrouver le grand jour* », Édith de la Héronnière, op. cit., p. 17. Si l'on entre dans le labyrinthe, c'est pour se purifier, pour revenir au monde après un pèlerinage et une épreuve. Y rester c'est donc l'échec, l'anéantissement.

²³² *Idem*, p. 16.

Les personnages continuent le labyrinthe là où ils ont commencé. Pour Lima, la ville de Managua, « *ideal para perderse* » (LDS, 335), représente l'une des étapes difficiles de son apprentissage poétique. Il disparaît dans le labyrinthe de violence et de chaos de l'Amérique centrale, il s'absente du monde pendant deux ans pour faire un voyage intérieur qui lui permet de rester en vie et de renaître dans la poésie. Un autre labyrinthe serait son amour pour Claudia à Tel-Aviv. Dans le labyrinthe poétique de Lima, le moment culminant de la spirale poétique serait sa rencontre avec Octavio Paz dans le parc Hundido :

Mientras tanto don Octavio caminaba. Caminaba en círculos cada vez más grandes y a veces se salía de la senda y pisaba la hierba, una hierba enferma de tanto ser pisoteada [...]. Entonces fue cuando vi a ese hombre. También caminaba en círculos y sus pasos seguían la misma senda, sólo que en sentido contrario [...], don Octavio, al cruzarse con el hombre, se detuvo y se quedó como pensativo, luego hizo el ademán de seguir andando, pero esta vez ya no iba tan al azar o tan despreocupado como hacía unos minutos sino que más bien iba como calculando el momento en que ambas trayectorias, la suya y la del desconocido, iban a volver a cruzarse. Y cuando una vez más el desconocido pasó al lado de don Octavio, éste se giró y se lo quedó mirando con verdadera curiosidad. El desconocido también miró a don Octavio y yo diría que lo reconoció. (LDS, 505)

Ils sont tous deux plongés dans le labyrinthe de la poésie, de la littérature ; ils sont, comme le dirait don Pancrasio Montesol, en train de sombrer : « *el poeta no muere, se hunde, pero no muere* » (LDS, 341). Le chemin emprunté pour s'approcher de la poésie est différent, mais Lima et Octavio Paz se croisent néanmoins à plusieurs reprises dans cette descente aux Enfers, et se reconnaissent. Ils sont dans le bateau qui coule : la spirale poétique tant parcourue – *hierba enferma de tanto ser pisoteada* – au milieu de l'orage serait l'acte créateur et le poème lui-même, symbole d'exil et de recherche hors de soi et du monde dont parle Maurice Blanchot²³³ et dont l'exemple le plus clair serait l'impossibilité pour Orphée de regarder Eurydice en face lors de sa descente aux Enfers²³⁴. Dans la rencontre, les deux poètes marchent en cercles, ils

²³³ « *Le poème est l'exil, et le poète qui lui appartient appartient à l'insatisfaction de l'exil, est toujours hors de lui-même, hors de son lieu natal, appartient à l'étranger, à ce qui est le dehors sans intimité et sans limite [...]. Cet exil qu'est le poème fait du poète l'errant, le toujours égaré, celui qui est privé de la présence ferme et du séjour véritable* », Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 318.

²³⁴ Un autre exemple que Blanchot donne sur le labyrinthe serait celui de Kafka face à l'impossibilité de finir ses histoires : « *Bien des raisons retiennent Kafka d'achever presque aucune de ses "histoires", le portent, à peine a-t-il commencé l'une d'elles, à la quitter pour essayer de s'apaiser dans une autre* », *Idem*, p. 98. Blanchot parle de l'égarement de l'artiste dans l'œuvre, de l'angoisse de ne plus revenir au monde, l'impatience de Kafka qui fait aussi son génie, l'œuvre comme une ouverture infinie dans la lecture.

cherchent, s'approchant et s'éloignant de l'objectif ultime qu'est la poésie, sans jamais l'atteindre.

Dans *El testigo*, Julio Valdivieso est à la recherche de la vérité sur le passé. Lorsqu'il est en Europe, il tourne autour du passé et de sa séparation avec Nieves : « *Después de su separación, Nieves se convirtió para él en el reverso de las cosas, donde nada ocurre y todo importa* » (ELT, 91). L'Europe ne l'aide pas à sortir du labyrinthe de l'amour de Nieves. Une fois au Mexique, il ira dans le désert pour chercher des réponses dans cet espace ouvert : « [...] *un valle sin nadie del que pasaba a otro valle sin nadie* » (ELT, 62).

Le désert, la mémoire et le passé sont ses labyrinthes, la seule manière de s'en sortir vivant pour lui est d'oublier Nieves car il est impossible de la reconquérir²³⁵. La dernière image de Valdivieso est celle d'un homme qui s'éloigne du monde : « *Se acercaba al límite con Zacatecas. La tierra se volvía más rojiza y pedregosa* » (ELT, 469). Il disparaît et seule Ignacia constitue pour lui un repère : « *Más cerca de la choza, oyó la voz de la mujer* » (ELT, 470). Le monde devient inutile, le désert et Ignacia deviennent son refuge en dehors du monde.

Chez Fadanelli, la prison et le voyage sont les labyrinthes de Benito. Son *détournement* commence avec sa rencontre avec Eduarda : « *Los problemas se volverán tu comida diaria una vez que te involucres con una mujer veinte años más joven que tú* » (LOD, 205). Il s'accroche à Eduarda sachant qu'il va vers son anéantissement, car c'est à cause d'elle que Benito met en question sa vie et sa carrière et termine en prison.

Lorsqu'il entreprend son voyage à Tiripetío, le labyrinthe de Benito est éthique et moral car il sait qu'il ne peut pas la contrôler : « *En el momento justo de doblar en Motolinía, observé a Eduarda besar a un hombre [...], ¡todavía me hallaba a tiempo de recular!* » (LOD, 131). Il sait qu'il doit s'éloigner d'elle mais il s'obstine à poursuivre le voyage pour profiter de son corps : « *Eduarda se quedaría a mi lado. Si fuera necesario utilizar todos los recursos de mi inteligencia para retenerla* » (LOD, 86). Le désir est le labyrinthe de Benito, il est incapable de penser à autre chose qu'au corps d'Eduarda, alors il continue avec elle ce voyage de déchéance jusqu'à ce que la police les arrête.

²³⁵ Seul dans l'acceptation de cette impossibilité, Valdivieso pourra rester en vie dans le désert. Nieves est insaisissable comme Eurydice pour Orphée. L'image d'évanescence, du piège du labyrinthe, apparaît aussi dans « El inmortal » : « *Insoportablemente soñé con un exiguo y nítido laberinto: en el centro había un cántaro; mis manos casi lo tocaban, mis ojos lo veían, pero tan intrincadas y perplejas eran las curvas que yo sabía que iba a morir antes de alcanzarlo* », Jorge Luis Borges, dans *El Aleph*, op. cit., p. 11.

Plus tard, en prison, lorsqu'il écrit pour réfléchir et comprendre, le labyrinthe continue car il doit négocier le sort d'Eduarda. Le personnage se trouve alors à un carrefour éthique et moral, poursuivi par l'obstination d'une vérité (le fait qu'il a tué deux hommes) qui n'intéresse personne d'autre que lui :

[...] anclarme en una estúpida verdad la llevaría por caminos más inhóspitos: declaraciones, chantajes, mentiras, careos e incluso la cárcel. No tenía más remedio. Acepté sin saber hasta qué punto afectaría a Eduarda mi decisión. La encrucijada tenía escasas soluciones, pero al menos contaba con un desenlace digno de un profesor que no contribuyó de ninguna manera al progreso humano: la prisión. (LOD, 310)

Il accepte la demande de la police pour empêcher la perte d'Eduarda dans le labyrinthe judiciaire. Il ne connaît pas le sort d'Eduarda, mais il se contente de lui laisser une chance même au prix d'un crime qu'il n'a pas commis : « [...] *estoy en la cárcel por matar a un hombre cuando en realidad maté a dos* » (LOD, 178). De cette manière, il soulage un peu la culpabilité du sort d'Eduarda et fait ce qu'il peut pour l'aider. Il ne lui reste qu'à attendre la fin du labyrinthe judiciaire pour sortir de la prison.

Pour Édith de la Héronnière, le doute accompagne le voyageur tout le long de la traversée du labyrinthe : « *Dès l'entrée, l'inquiétude survient du fait de ne pas savoir où l'on va* »²³⁶. Le risque de se perdre est grand, de là l'importance du fil d'Ariane qui garde un lien avec le monde et permet de retrouver le chemin ; à chacun son fil d'Ariane²³⁷. Dans le corpus, ce fil conducteur sauvera et perdra les personnages. Cesárea, Nieves, Eduarda, sont ces fils qui servent de guide, elles sont la source de leur salut et de leur perte.

Chez Bolaño, Cesárea est ce qui motive le premier voyage ; ses paroles, qui échappent au lecteur, la raison du deuxième voyage de Belano et Lima et de la disparition de García Madero. Rappelons-nous le « *No te muevas* » (LDS, 603) prononcé par Cesárea avant d'être tuée. Le labyrinthe dans lequel García Madero se perd est celui des poèmes de Cesárea, le roman s'achevant sur la question du narrateur : « *¿Qué hay detrás de la ventana?* » (LDS, 609). Il n'y a pas de réponse à la fin du

²³⁶ Édith de la Héronnière, *op. cit.*, p. 16.

²³⁷ Sur l'importance de retrouver le chemin une fois perdu, le prêtre de *Las puertas del paraíso*, lorsqu'il fait la confession aux enfants qui partent à Jérusalem, dit : « [...] *el hombre que se ha perdido en un país extraño y desconocido y sabe que se ha perdido, empieza a buscar su propio camino, y el que se encuentra en la misma situación y no advierte que ha perdido la vía justa, no tiene siquiera esta posibilidad* », Jerzy Andrzejewski, *op. cit.*, p. 54. Ainsi, réaliser que l'on est perdu signifie, avant tout, la possibilité de retrouver le chemin.

roman, il n'y a que des questions, le doute, l'incertitude et une impression de recommencement du mouvement.

Chez Villoro, Nieves est la raison de l'égarement de Julio Valdivieso en Europe, plus tard, elle sera aussi la motivation du retour et du salut²³⁸. Il revient au Mexique pour trouver des réponses au passé et, une fois qu'il accepte qu'il ne peut la retrouver que dans sa mémoire, il peut sortir du labyrinthe qu'elle représente pour pouvoir continuer sa vie.

Chez Fadanelli, Eduarda entraîne Benito dans une spirale de désir qui termine dans leur anéantissement, car il est incapable de penser à autre chose qu'à la manière de la conserver près de lui : « *Estaba seguro de que lo único que me importaba era conservar a Eduarda unos días más a mi lado* » (LOD, 78).

Le labyrinthe pour les personnages du corpus est plus psychologique que spatial. Ils sont attrapés dans le labyrinthe de la vie : la possibilité (la difficulté) de choisir et ses conséquences²³⁹. Le désert, les voyages des personnages seraient une extension, une mise en scène du labyrinthe intérieur des personnages, qui sont perdus, exilés ou à la recherche interminable de ce quelque chose qui les motive à continuer le voyage jusqu'au bout, seulement pour se retrouver, à la fin du récit, comme au commencement.

L'une des possibilités de sortie du labyrinthe, selon Édith de la Héronnière, serait aussi l'entrée : « *L'entrée est aussi la sortie, le labyrinthe est à lui-même sa propre solution* »²⁴⁰. Le labyrinthe offre une idée de circularité qui, dans la littérature, se renouvellerait dans la lecture : à chaque fois un nouveau parcours, une nouvelle expérience. Chez Bolaño les personnages entrent dans le labyrinthe de la poésie et ils traversent les différentes épreuves de la vie. Julio survit au labyrinthe de Nieves dans ce refuge qu'est le désert, lequel lui permet de renaître et de continuer. Benito Torrentera, dans *Lodo*, continue à vivre le voyage et son labyrinthe éthique et moral, à travers l'écriture et la mémoire. Il ne lui reste qu'à sortir du labyrinthe judiciaire pour avoir la possibilité du recommencement. Son labyrinthe final est l'attente : le labyrinthe du temps.

²³⁸ N'oublions pas que dans un rêve (page 38), Julio entend la voix de Nieves, qui l'invite à entrer à nouveau dans le labyrinthe qui représente la recherche de la vérité et le renoncement au monde.

²³⁹ Nous considérons que Fiodor Dostoïevski montre bien le labyrinthe moral et éthique que certains de ses personnages traversent pour agir correctement. Pensons, par exemple, aux *Frères Karamazov* (1880).

²⁴⁰ Édith de la Héronnière, *op. cit.*, p. 17.

I.2 Mouvement temporel

Écrire, affirme Blanchot, est une manière de se libérer du temps du monde. Dans l'espace littéraire, le temps n'est pas l'immobilité idéale du temps éternel : « *Dans cette région que nous essayons d'approcher, ici s'est effondré dans nulle part, mais nulle part est cependant ici, et le temps mort est un temps réel où la mort est présente, arrive, mais ne cesse pas d'arriver, comme si, en arrivant, elle rendait stérile le temps par lequel elle peut arriver* »²⁴¹. Le temps se dédouble, se multiplie et explore ses possibilités. Il devient un labyrinthe qui se déploie – et exerce son influence – dans la parole et dans l'espace. Le journal de García Madero, chez Bolaño, nous donne un exemple de cette flexibilité : « *Era mi quinta sesión en el taller de Álamo (pero bien pudo ser la octava o la novena, últimamente he notado que el tiempo se pliega o se estira a su arbitrio)* » (LDS, 15).

L'oscillation temporelle devient possible grâce aux mouvements de la mémoire ; le passé et le futur convergent dans un présent, celui du récit. De cette manière, le récit, comme l'affirme Gérard Genette est deux fois temporel, car, le temps de la chose racontée et le temps du récit s'imbriquent : « *Cette dualité n'est pas seulement ce qui rend possibles toutes les distorsions temporelles [...], l'une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps* »²⁴².

Ces mouvements temporels sont déterminés par celui qui regarde, qui vit et raconte. Pour Blanchot, voir suppose créer une distance, ne pas être en contact, cependant « *voir signifie que cette séparation est devenue cependant rencontre. Mais qu'arrive-t-il quand ce qu'on voit, quoique à distance, semble vous toucher par un contact saisissant, quand la manière de voir est une sorte de touche, quand voir est un contact à distance ?* »²⁴³. Dans ce contact, celui qui regarde est pris (avec ce qu'il regarde) par le mouvement du temps. L'espace littéraire permet de relier toutes les distances, et tous les mouvements temporels.

Pourtant, l'image du temps littéraire est individuelle, même si certains moments dans notre corpus permettent de retracer la manière dont le texte est construit. Michel Maffesoli affirme que le mouvement et le nomadisme sont « *en quelque sorte l'expression la plus évidente du temps qui passe, de l'inexorable fugacité de toutes choses, de leur tragique évanescence. C'est une telle irréversibilité qui est à la base de*

²⁴¹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 27.

²⁴² Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 77.

²⁴³ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 28.

ce mixte de fascination et de répulsion qu'exerce tout ce qui a trait au changement »²⁴⁴. Dans le corpus, les personnages affrontent le destin, ils changent leur vie et leur entourage dans leurs voyages respectifs.

Le voyage, ce que Maffesoli appelle « esprit du temps »²⁴⁵, permet d'apprécier l'évolution d'un espace, d'un corps, y compris de la mémoire car il est impossible de les fixer : « *El movimiento es el reflejo del tiempo* » (LOD, 234). Cette phrase, dite par le professeur Bolaños dans *Lodo* lorsqu'il invite sa femme à danser, résume la manière dont le mouvement représente cette évolution. Le mouvement marque le rythme du temps, qui imprègne et détermine corps et langage. Il marque la distance et l'évolution entre l'avant, l'après et l'éternel présent, auquel seule la littérature donne l'illusion d'échapper²⁴⁶.

Dans la plupart des textes, la mémoire montre l'évolution et le mouvement temporel. Nous considérons le voyage comme l'un des exemples les plus clairs du mouvement temporel dans le récit, mais le temps se perçoit aussi dans la voix narrative²⁴⁷. Le journal de García Madero, chez Bolaño, garde une distance, du présent du récit avec l'histoire racontée, de quelques heures ou quelques jours : « *Hoy he cogido con Rosario de doce de la noche a cuatro y media de la mañana [...]. Sin embargo el tiempo empleado en hacer el amor fue mayor que el de ayer* » (LDS, 98). L'entrée du 5 décembre montre l'obsession du narrateur pour la précision du temps, la comparaison des rapports sexuels du jour à ceux de la veille. Mais le temps, malgré la régularité du journal, s'élargit ou se réduit à sa guise, spécialement dans le rapport qu'il établit avec la poésie²⁴⁸. Dès le moment où le narrateur plonge dans la littérature, sa perception temporelle devient relative.

²⁴⁴ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 36.

²⁴⁵ *Idem*, p. 46.

²⁴⁶ Dans les premières pages de *Du côté de chez Swann*, Marcel est couché dans son lit et il imagine ce qui se passe autour de lui, à l'extérieur (il est minuit), et réfléchit : « *Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre* », Marcel Proust, *op. cit.*, p. 5. L'exemple montre l'extase en dehors du temps où l'on vit dans le rêve, la plénitude de s'extraire du temps pour entrer dans l'univers de l'éternité possible.

²⁴⁷ Lorsqu'il établit les rapports entre le temps du récit et la manière de raconter l'histoire, Gérard Genette signale l'importance de la voix dans la construction du texte littéraire, car la voix : « [...] désigne à la fois les rapports entre narration et récit, et entre narration et histoire », Gérard Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 76.

²⁴⁸ Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada repèrent les incursions et sauts temporels présents dans les deux parties du journal de García Madero, cf. « *Hacia Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura », dans Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, *art.cit.*, p. 189-191.

Pendant la fuite désespérée de Mexico, García Madero écrit : « *Sin cerrar los ojos, y al mismo tiempo que los veía a ellos, vi el coche que avanzaba como una flecha por las avenidas de salida del DF. Sentí que flotábamos. –¿Qué es un saturnio? –dijo Lima* » (LDS, 559). Le temps à l'intérieur de la voiture lors de leur fuite est différent du temps de la poursuite, mais ils convergent dans le récit : l'un est bercé par la conversation sur la poésie, l'autre file à toute vitesse. Le premier sert à oublier la sensation du danger du second, et tous deux créent un temps où les personnages *flottent* comme dans un rêve.

Dans *Lodo*, l'écriture a lieu *a posteriori* et suit un seul mouvement chronologique : « *El viernes 28, Eduarda aguardó la llegada de la tarde* » (LOD, 71) ; « *–Ahora soy yo el que desea proponerte un trato –le dije un viernes 4 de septiembre después de haber desayunado* » (LOD, 84). La rencontre d'Eduarda et le voyage couvrent environ trois mois : « *Han pasado más de tres meses desde el día en que se me ocurrió partir hacia Michoacán* » (LOD, 107). Le temps de la prison fait partie de l'histoire dans la mesure où il est reflété dans l'écriture²⁴⁹. Le temps d'écriture de García Madero accompagne le voyage et crée un rapport différent, plus proche de l'expérience racontée.

Dans *El testigo*, Julio fait des sauts vers le passé dans sa mémoire : « *Julio caminó hacia los cerros, bañados de una luz dorada. De niño, Donasiano le contaba que en esos cerros había más comida que en las selvas tropicales* » (ELT, 102). Les souvenirs d'enfance sont ravivés par les odeurs, les conversations, les espaces visités lors du retour. Passé et présent sont au même plan dans le présent du récit : « *Veinticuatro años después vivía en París y su trabajo en Nanterre quedaba a unos minutos en tren. Amaba a Paola y a las niñas. Una vida cumplida, monótona como todas las dichas* » (ELT, 45). Cette vie parfaite sera perturbée par la mémoire et la nostalgie.

Si la mémoire renvoie Julio vers son passé, dans ses recherches il s'approche du passé de sa famille, aux temps de la Révolution mexicaine : « *Al avanzar retrocedía. Ahí estaba, por ejemplo, el proyecto de reforma agraria de uno de sus parientes, escrito en 1911, cuando Madero ocupaba la presidencia* » (ELT, 235). Il recule dans le temps et découvre d'autres vies qui l'aideront à comprendre sa famille ; il en va de même quand il pense au poète López Velarde : « *Se preguntó qué hubiera pasado con López*

²⁴⁹ Humbert Humbert écrit, en prison lui aussi, son histoire et son voyage avec Lolita : « *Lorsque, il y a cinquante-six jours, j'entrepris d'écrire Lolita, d'abord dans l'unité d'observation pour psychopathes, et ensuite dans cette retraite sépulcrale et néanmoins bien chauffée* », Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 455.

Velarde en caso de llegar a la vejez. También él fue un católico maderista, un liberal, pero no vio al país roto » (ELT, 235). L'imagination lui permet d'aller vers un temps imaginaire, celui qu'il n'a pas partagé avec Nieves : « *Julio trató de imaginar las vacilaciones de Nieves [...] la vida ordenada de provincia, el tedio en el que quizá fue dichosa* » (ELT, 443).

Pour affronter le passé, il doit le revivre dans le présent. Les oscillations temporelles et nostalgiques arrivent à des moments différents qui convergent tous (sans ordre spécifique et de manière aléatoire) dans le mouvement principal du récit : le retour. Le passé du narrateur au Mexique est confronté au présent du retour ; le présent de sa vie en Europe devient passé dans le retour et la vie de Nieves se mêle à celle de la famille Valdivieso dans le Mexique révolutionnaire.

Dans la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, le mouvement du temps confronte le présent du témoignage au passé, construit autour de Belano et Lima durant les vingt ans du voyage : « *Yo hablo de 1970, de cuando los dos estudiábamos en la Prepa Porvenir. Muy poco tiempo realmente, lo que demuestra la relatividad de nuestra memoria que magnífica o empequeñece a discreción* » (LDS, 163). Perla Avilés rend son témoignage en janvier et en mai 1976. Dans les deux cas (cet exemple appartient au mois de mai), elle parle d'un moment précis, partagé avec Belano, en 1970. Elle signale la relativité de la mémoire qui élargit ou réduit les souvenirs à sa guise, ce qui détermine la longueur du témoignage selon le personnage et l'importance du souvenir.

Dans certains cas, comme celui d'Amadeo Salvatierra, le temps fait encore un saut vers le passé. Le récit d'Amadeo oscille entre la soirée passée avec Belano et Lima et les anecdotes qu'il raconte sur Cesárea et sur sa jeunesse dans les années vingt à Mexico :

En aquellos años, muchachos, les dije, en el DF había muchas salas de baile, por todas partes, en el centro las más encopetadas, pero también en los barrios, en Tacubaya, ¡en la colonia Observatorio!, ¡en la colonia Coyoacán! [...]. Y Cesárea era una aficionada de esas que son capaces de recorrer la ciudad de punta a punta con tal de asistir a un baile. (LDS, 295)

Le temps du récit est celui de la soirée avec les deux poètes, le mezcal se termine et Amadeo ressent cette nostalgie de la vie, du temps qui s'envole et qu'on ne peut récupérer que dans la mémoire : « *Ay, qué lástima que ya no hagan mezcal Los Suicidas, qué lástima que pase el tiempo, ¿verdad?, qué lástima que nos muramos y que*

nos hagamos viejos y que las cosas buenas se vayan alejando de nosotros al galope » (LDS, 180).

Malgré la mémoire et la parole écrite, une constante s'installe au cœur du temps : l'instant est éphémère, il est impossible de revenir en arrière pour revivre l'instant car le personnage et l'espace changent²⁵⁰. Nous l'avons vu dans ces exemples, la mémoire est faillible. Même si Blanchot affirme que l'œuvre est libérée de la tyrannie du temps et du monde, il est certain que les personnages sont soumis et confrontés au labyrinthe du temps.

Dans les paragraphes suivants, nous évoquerons l'instant comme moteur du mouvement du récit. L'instant est à la fois merveilleux et angoissant, car c'est la confirmation d'une existence individuelle et éphémère, y compris dans l'espace littéraire. La nostalgie de l'instant renvoie par la suite au besoin de reprendre possession du passé et à la constatation de l'impossibilité de la répétition, car l'instant nous fait prendre conscience de l'enfer et de l'angoisse de vivre enfermés par le temps. Il est impossible de répéter l'instant, la recherche du passé peut être aussi celle du destin, qui met en tension le présent. Nous pencherons sur la question de l'évolution temporelle de l'espace et des personnages du corpus.

1.2.1 L'instant comme moteur du mouvement et du récit

L'identité est fragile et changeante, parfois contradictoire. La vie se construit autour du moment, oscillant entre soi-même et sa propre altérité. Michel Maffesoli affirme que : « *L'errance, et les multiples identités qu'elle suscite, est avant tout un signe de vitalité, elle est l'expression d'une véritable sagesse du précaire s'employant à vivre intensément le présent au travers de ses joies et de ses peines* »²⁵¹. Le présent constant de la vie et du temps détermine toujours l'existence et s'insère dans le mouvement, plus large, de l'éternité.

Dans le voyage, le personnage est dans un mouvement intérieur de conservation de soi et, en même temps, de négation de son identité, car l'expérience et le changement permanent d'espace ont une influence sur lui. *L'Odyssée* d'Ulysse est une métaphore de la vie car le voyage est vécu dans une liberté que seul le mouvement permet d'atteindre,

²⁵⁰ Pour Sergio Pitol, s'approcher du passé est un mouvement de nostalgie : « *Revisar el pasado significa, entre otras tristezas, contemplar el mundo que es, y al mismo tiempo ha dejado de ser, el mismo* », Sergio Pitol, *El arte de la fuga, op. cit.*, p. 52. Il évoque le passé avec nostalgie et appelle sa mémoire « *mapa de mi vida* » (p. 51), car la mémoire enregistre et compare les changements qui surviennent aux souvenirs, aux espaces visités et aux personnes connues, au fil du temps.

²⁵¹ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 109.

dans un présent toujours renouvelé. Pour Michel Maffesoli, Ulysse est le vagabond par excellence, toujours en initiation et réalisation de soi, grâce au rappel des expériences vécues en voyage qui sont comme une métaphore de l'éternité : « [...] *l'instant et l'éternité, le proche et le lointain se rejoignent en ce qu'ils ont d'infini et d'inépuisable* »²⁵².

Dans la découverte du monde, affirme l'écrivain Juan García Ponce, le voyageur saisit la vie, pleine d'instant qui deviendront des souvenirs ou des attentes futures : « *El instante es fugaz, pero su verdad permanece en el tiempo* »²⁵³. Chercher l'intensité du moment c'est poursuivre un plaisir qui s'épuise dans l'instant même, qui ne se projette plus dans l'avenir²⁵⁴. L'instant, dit Maffesoli, repose sur une réalité tragique : « *L'impermanence des choses, des gens, des relations aussi révèle l'âcre saveur du néant* »²⁵⁵. Ce sentiment tragique invite à jouir de la fugacité de l'instant.

De la même manière, André Breton considère que la vie est faite d'instant et qu'il faut les attraper, malgré la difficulté que cela représente : « *À vrai dire, dans cette lutte de tous les instants dont le résultat le plus habituel est de figer ce qu'il y a de plus spontané et de plus précieux au monde, je ne suis pas sûr qu'on puisse l'emporter* »²⁵⁶. Destin et instant semblent se jouer à tout moment. Cette lutte apparaît d'emblée perdue, mais à la différence de la tragédie grecque, où le destin des hommes est inéluctable, Walter Benjamin considère qu'il faut rendre favorables le destin et l'instant, chaque jour attendant d'être pris : « *Le bonheur des vingt-quatre heures à venir dépend de notre capacité à la saisir au réveil* »²⁵⁷. Ce moment précieux il faut saisir dans l'instant, car il détermine l'avenir et marque le passé à jamais.

Dans *Los detectives salvajes*, l'instant est d'abord synonyme de poésie et de jeunesse. Bolaño rappelle l'instant douloureux, car précieux et éphémère, qu'est la jeunesse. Un exemple serait la conversation de Laura Jáuregui avec Belano avant son départ en Europe :

Y yo le dije: pues allá tú, que seas feliz, vive en ellos y muérete en ellos si quieres, yo ya viajaré cuando tenga dinero. Entonces te faltará tiempo, dijo él. No me faltará tiempo, dije yo, seré dueña de mi tiempo, haré con

²⁵² *Idem*, p.179.

²⁵³ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, op. cit., p. 158.

²⁵⁴ Maffesoli donne l'exemple de la rose, qui se suffit elle-même : « *Son intensité est cause et effet de sa précarité. Sa fragrance et sa beauté valent en ce qu'elles accentuent la force d'un instant éternel* », Michel Maffesoli, *Du nomadisme*, op. cit., p. 112.

²⁵⁵ *Idem*, p. 107.

²⁵⁶ André Breton, *Les pas perdus*, Paris, Gallimard, 1969, p. 11.

²⁵⁷ Walter Benjamin, *Sens unique*, op. cit., p. 201.

mi tiempo lo que me dé la gana. Y él dijo: ya no serás joven. Lo dijo casi a punto de llorar. (LDS, 211)

Dans cette conversation aux accents nostalgiques, Laura et Belano confrontent leur vision du temps et de la jeunesse. Selon Belano, le temps idéal pour le voyage est la jeunesse ; pour Laura, il faut une stabilité, il faut *posséder* le temps, ce qui rend triste Belano car le temps ne s'arrête jamais. Les jeunes poètes du journal grandissent dans la deuxième partie du roman. Seuls quelques uns continueront le chemin de la littérature, comme si la poésie était le symbole de leur jeunesse : perdre la jeunesse serait perdre la littérature, l'instant qui permet la déconnexion de la réalité dans l'expérience poétique²⁵⁸. Un exemple nous est donné quand Rosario demande à García Madero de lui écrire un poème :

¿Pero qué pintaba un poema en todo eso? Por un instante pensé que había bebido demasiado, que llevaba muchas horas sin comer y que el alcohol y el hambre me estaban desconectando de la realidad [...], una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo [...], era la desconexión transitoria con cierto tipo de realidad. (LDS, 19-20)

L'acte poétique demande une déconnexion transitoire de la réalité. Il faut sortir du monde pour entrer dans l'espace littéraire²⁵⁹. L'instant devient le moment de l'inspiration, de la révélation poétique, même si la poésie est insaisissable.

Walter Benjamin affirme que l'instant est « *le moment où le destin s'incline* »²⁶⁰. Certains instants vont tracer le mouvement des romans du corpus et serviront d'axe, de point de détournement, d'égarement ou de révélation. Si l'on suit l'affirmation de Breton, selon laquelle il faut saisir l'instant lorsqu'on découvre sa vitalité, il faut alors renvoyer au moment où García Madero saute dans la voiture dans la nuit du 31 décembre : « *Lupe me miraba desde el interior del coche y que abría la puerta. Supe que siempre había querido marcharme. Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe* » (LDS, 136). Cet instant permet de suivre le premier voyage des poètes détectives et, plus tard, d'être témoin de la rencontre avec Cesárea dans le désert de Sonora :

²⁵⁸ Rappelons-nous que l'un des modèles des jeunes poètes est précisément Arthur Rimbaud qui écrit son œuvre dans sa première jeunesse, pour plus tard plonger dans le silence.

²⁵⁹ Blanchot signale que : « *L'on n'écrit que si l'on atteint cet instant vers lequel l'on ne peut toutefois se porter que dans l'espace ouvert par le mouvement d'écrire* », Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 232.

²⁶⁰ Walter Benjamin, *Sens unique*, *op. cit.*, p. 200.

Durante un instante Cesárea y sus acompañantes nos miraron sin decir nada [...]. Los ojos de Cesárea eran negros y parecían absorber todo el sol del patio. Miré a Lima, había dejado de sonreír. Belano parpadeaba como si un grano de arena le estorbara la visión. En algún momento que no sé precisar nos pusimos a caminar rumbo a la casa de Cesárea. (LDS, 602)

L'instant de la rencontre, de la reconnaissance, marque une tension qui fait perdre la notion du temps. García Madero ne sait pas combien de temps dure cet instant. Il faut penser aussi au moment où Belano disparaît dans la forêt africaine : « *Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él* » (LDS, 548). Cette image est la dernière de Belano. Il n'est plus jeune, mais il conserve sa vitalité lorsqu'il se lance, comme lors du premier voyage, à l'aventure.

Chez Villoro, ce moment viendrait vers la fin du roman, quand Julio Valdivieso décide de ne plus revenir au monde après une pluie qui semble remuer sa conscience : « *El olor de la tierra mojada le llenó los pulmones, algo se le había aflojado, como si también a él le hubiera llovido por dentro [...]. Sintió una energía salvaje, como si pudiera hacer buena esa tierra* » (ELT, 464). Après la recherche du passé, les rencontres avec les amis de jeunesse et la famille, Julio décide de renoncer au monde, mais aussi au passé.

Après la pluie, un incendie consume les objets de Donasiano : « *Un crepitar salía del fuego. Julio cerró los ojos y vio, y vio el mar* » (ELT, 467). Après cet instant symbolique de renaissance, Julio ira à la rencontre d'Ignacia, avec qui il décide de rester en dehors du monde. Cette nouvelle énergie représente une libération du passé et une ouverture sur le futur : « [...] *como si el pasado hubiera al fin ocurrido y lo dejara ahí, en el brocal del pozo, para seguir, hacia adelante, hecho abismo* » (ELT, 464).

Chez Fadanelli, l'un des seuls instants de vitalité et d'énergie se trouve au moment de commencer le voyage à Tiripetío. Les quatre personnages sont prédisposés au voyage :

Eduarda tomó por asalto el asiento del copiloto. Su visible emoción, su sonrisa franca correspondían a las de una joven ávida de comenzar a dar vueltas en el carrusel de la feria. En el asiento posterior los acaramelados cuarentones se tomaban de la mano [...]. Dejó atrás la nauseabunda calle de Bolívar para girar en Izazaga. Mis reflejos eran magníficos, mi humor excelente. (LOD, 152)

Cependant, cette énergie deviendra très vite lassitude. Si d'un côté se trouvent la force et la vitalité de l'instant, synonymes d'aventure, d'autres instants renvoient plutôt au destin inéluctable qui ébranle tout les projets. Michel Maffesoli parle du « *sentiment*

tragique de la vie en ce qu'il accorde au présent, aux circonstances, à l'aléatoire une place de choix. Le projet, la planification sur le long terme, le plan de carrière laissent la place à l'intensité de l'instant »²⁶¹.

L'exemple le plus clair est celui de Julio Valdivieso. Il fait des projets avec Nieves pour l'Europe. Il songe même à leur bonheur une fois partis : « *Veía a escondidas a Nieves, cada vez menos, pero con la alegría anticipada del tiempo del que dispondrían en Europa* » (ELT, 75). Néanmoins, le plan échoue car Nieves n'assiste pas au rendez-vous et Julio décide de partir sans poser de questions : « *Él fue de Mixcoac al aeropuerto* » (ELT, 269). Cet instant va déterminer la moitié de sa vie, car il part en exil et vit dans l'absence et dans le doute jusqu'au moment du retour.

Chez Fadanelli, plusieurs instants marquent le ton du récit. La rencontre d'Eduarda en est le premier exemple : « *Mis pasiones siempre han adolecido de anemia, tibias hasta el día en que Flor Eduarda se presentó en mi vida y entonces todo cambió* » (LOD, 23). Pourtant, sa première rencontre lui semble sans intérêt : « *Le vi la cara por primera vez cuando volteó para hurgar en mi persona con cierto disgusto, un rostro simple, de belleza disimulada* » (LOD, 30). Le détour de la normalité commence quand elle va chez lui pour la première fois : « *La noche se antojaba traicionera [...] – Voy a tener que quedarme esta noche en tu casa, si tú quieres* » (LOD, 43). Il ne l'invite pas, il se laisse envahir, elle reste pour se cacher du vol qu'elle a commis et ensuite ils partiront en voyage, ce qui, avec la distance, trois mois plus tard, lui semblera absurde : « *¿Qué hacíamos reunidas cuatro personas en un café alrededor de una criminal?* » (LOD, 151).

Tout au long du récit, Benito sait que le voyage est voué à l'échec, il n'attend que l'instant qui va tout changer, ce qui arrive lorsqu'Eduarda rencontre le policier. Par ailleurs, elle ne le regrette pas car elle veut profiter de l'instant : « *No me arrepiento. No puedo estar cuidándome todo el tiempo. Hay que pasarla bien* » (LOD, 286). Benito se demande si cela aurait pu être différent : « *Hoy me pregunto si la vida habría cambiado en algo de no habernos detenido en Pátzcuaro. ¿De qué manera se habría presentado el destino en Tacámbaro?* » (LOD, 269). Néanmoins, il voit l'enchaînement des événements qui le mènent en prison comme un destin inéluctable : « *No estoy refiriéndome a la genética [...], sino a la nada azarosa contundencia con la que el azar se presenta* » (LOD, 292).

²⁶¹ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 177.

Benito sent qu'ils n'échapperont pas à la justice, ce n'est qu'au moment où Eduarda rencontre le policier que ce destin prendra consistance. Chez Bolaño, signalons la mort de Cesárea Tinajero, qui pour García Madero est confuse : « *Lo que sucedió a continuación fue confuso* » (LDS, 603). La scène est racontée comme une séquence d'instant qui débute avec la descente de Cesárea de la voiture. L'instant d'après, c'est l'affrontement :

Con una mano retuvo el brazo de Alberto que cargaba la pistola, la otra salió disparada del bolsillo empuñando el cuchillo [...]. Antes de que ambos rodaran por el suelo, Belano ya había conseguido enterrarle el cuchillo en el pecho. Recuerdo que el policía abrió la boca, muy grande, como si de pronto todo el oxígeno hubiera desaparecido del desierto [...]. Luego vi a Ulises Lima abalanzarse sobre él. (LDS, 604)

La scène s'achève sur la mort de Cesárea, Alberto et le policier : « *Los tres [Cesárea, Belano et Lima] estaban manchados de sangre, pero sólo Cesárea estaba muerta* » (LDS, 604). Tous ces instants vont changer le destin des personnages. Ces exemples permettent de retrouver des axes qui constituent des repères essentiels dans le récit. Dans ces moments, les personnages perdent la notion du temps pour jouir de l'instant ou en subir le poids. Le risque de l'instant, pour Juan García Ponce, vient du fait que là où l'univers est le tout, une sphère dépourvue de centre, l'instant rompt cette harmonie. Le temps dans la littérature

[...] se vuelve sobre sí mismo a través del recuerdo y siempre recomienza sin principio ni fin, no es imposible hallar en él vestigios de eternidad; pero esa detención no es nunca la fijeza, la inmovilidad, sino el instante, un mínimo fragmento de ese mismo tiempo en el que puede hallarse la perfección y al que hay que regresar y al que hay que buscar una y otra vez, pero que por esto mismo no pierde su carácter temporal²⁶².

L'instant est le centre du labyrinthe du temps. Il devient éternel pour le personnage et reste fixé dans sa mémoire, mais ne perd jamais son caractère temporel. Andrés Ramírez, dans *Los detectives salvajes*, affirme que : « *La vida tiene muchos instantes maravillosos, muy variados, además, pero yo no olvidaré nunca las Ramblas de Barcelona y sus calles aledañas que se abrieron para mí aquella noche* » (LDS, 385). Plusieurs instants définissent une vie, mais certains sont déterminants. L'instant est éphémère, fugace son émotion, il peut rejeter ou négliger le reste du temps, l'éternité. Un seul instant peut déterminer le récit et toute une vie, mais il est impossible

²⁶² Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, op. cit., p. 221.

de le récupérer dans sa totalité, ce qui le rend si précieux et dangereux. Le risque est d'y rester fixé, de devenir son prisonnier.

I.2.1.1 L'impossibilité de la répétition

Passé et avenir tournent autour du présent, réunis dans une tremblante éternité, dit Kierkegaard. Cette éternité c'est la plénitude du temps. Pour le philosophe et romancier danois, la répétition, le mouvement en arrière, est impossible et stérile en soi. Il faut, avec la force du passé, faire un mouvement vers l'avant en vivant toujours le présent. Ce mouvement, il l'appelle *reprise* qui consiste « [...] à *exprimer l'éternel dans la succession de la temporalité* [...]. *La reprise est ce double mouvement par lequel l'éternité "pénètre" le temps, au cœur de l'instant, tandis que le temps déploie l'éternité dans la réalité* »²⁶³.

L'expérience de la reprise n'est pas celle de la répétition. Même si les narrateurs du corpus revisitent leur passé et essaient de revivre l'instant ou de lui échapper, ils ne font pas comme le personnage de Kierkegaard, Constantin Constantius, qui, lorsqu'il veut répéter une expérience précise dans le passé (il loge dans la même chambre d'hôtel qu'auparavant, dîne du même repas sur la même table...), réalise qu'il est impossible de refaire les mêmes choses sans porter un regard critique sur sa prétention. Pour cette raison, il faut vivre le passé en allant vers l'avenir, mouvement représenté par la logique réal-viscéraliste, que Lima explique à García Madero : « *Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. –De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido* » (LDS, 17).

C'est dans le discours, dans la reprise, que les narrateurs portent un nouveau regard vers le passé²⁶⁴. Marcher en arrière en regardant un point, s'éloigner de ce point sans le quitter de vue, vers l'inconnu. García Madero dit ne rien comprendre, mais cela fait partie de la mise en perspective de l'écrivain qui se penche vers le passé pour saisir l'instant et le fixer dans l'espace instable de la littérature. Ainsi, le mouvement du roman, c'est-à-dire le parcours des personnages dans l'espace et dans la pensée, est lancé.

²⁶³ Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 22-23.

²⁶⁴ À ce propos, comme Kierkegaard, García Ponce affirme sur l'écriture et le travail de mémoire que tous les livres qui évoquent le passé « [...] *invierten el tiempo para tomarlo desde atrás y volver a hacerlo avanzar. La literatura convierte el tiempo en espacio, un espacio creado por las palabras y por eso, el memorialista también lo sabe aunque lo calle, su precio es habitar en el campo de la muerte y su premio convertir la muerte en vida* », Juan García Ponce, *Las huellas de la voz, op. cit.*, p. 334.

Le monde est toujours en devenir. Maurice Blanchot affirme que le temps n'est pas l'immobilité qu'on glorifie sous le nom d'éternité, il considère que : « *Le présent mort est l'impossibilité de réaliser une présence* »²⁶⁵. Le temps divise toujours le passé et le futur dans un maintenant infini qui perd consistance dans ce devenir qui ne s'arrête jamais.

Le monde change, la réalité change, sa vérité est variable, son centre est dans un mouvement déterminé par les paradigmes de l'*ici* et du *maintenant*. Le monde établit ces rapports avec chaque personne qui l'habite. Nul n'a vécu exactement la même chose deux fois. Chercher à répéter l'instant, dit Kierkegaard, est impossible et dangereux : « *Entre le plaisir et la sensation présente s'interpose constamment la nostalgie du souvenir, qui empêche d'accueillir la nouveauté* »²⁶⁶. Chaque vie, chaque trace dans le monde est unique ; pourtant, la répétition d'un instant (dans le souvenir ou l'écriture) est incessamment cherchée par les personnages du corpus. Ils essaient de répéter une rencontre, un instant, un amour, la recherche impossible de l'instant vécu.

Pour García Madero, la rencontre des poètes réal-viscéralistes dans le bar de Bucareli est essentielle : « *Volví al bar de la calle Bucareli pero los real visceralistas no han aparecido* » (LDS, 18). Il pense que cette expérience ne se répétera plus : « *No volveré a ver a los real visceralistas* » (LDS, 21). Cette rencontre est le moment qui justifie le récit : « *Uno de ellos, Belano, me estrechó la mano, dijo que ya era uno de los suyos y después cantamos una canción ranchera. Eso fue todo* » (LDS, 17). García Madero devient réal-viscéraliste et renonce à tout pour se consacrer à l'exaltation de la poésie et de l'amour.

La chanson qu'ils écoutent évoque « [...] *los pueblos perdidos del norte y de los ojos de una mujer* » (LDS, 17). Elle est le point de départ de la recherche de Césarea, mère du réalisme viscéral. Le désert de Sonora est la destination et le symbole de la perte de l'innocence et du nouveau départ de Belano et Lima pour le voyage de la vie ; pour García Madero, ce voyage se terminera dans le silence.

Kierkegaard remarque l'absence de transcendance dans l'intention de répéter l'instant, tandis que la reprise « [...] *est et demeure une transcendance* »²⁶⁷. Il n'est pas possible de répéter la totalité d'une expérience car le monde et l'homme subissent la tyrannie du temps et ne sont jamais les mêmes. Le temps, à travers la mémoire et

²⁶⁵ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁶ Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 18.

²⁶⁷ *Idem*, p. 130.

l'oubli, forge l'expérience qui fait de chacun un être différent et multiple : « *L'effet tout entier dépend de la tonalité affective de celui qui regarde* »²⁶⁸. L'individu se voit et s'écoute lui-même ; il cherche dans le passé la trace qui fait de lui celui qu'il est dans le présent.

Le personnage ne peut revivre qu'en partie l'expérience du passé. García Madero ne peut voir le passé que dans le futur, qui est le présent du journal : « *Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer* » (LDS, 557). Il réalise et exprime dans ce passage la flexibilité du temps dans la littérature : écrire aujourd'hui ce qui s'est passé hier ; écrire demain ce qui se passera aujourd'hui, qui sera aussi hier, un jour invisible. L'acte d'écrire un journal n'est pas seulement la répétition stérile du passé, il s'agit d'une réflexion sur ce qui a été vécu. Le journal représente la liberté de choisir ce que le narrateur veut fixer dans sa mémoire écrite, le peu qu'il garde sur la page blanche face au tourbillon de l'existence²⁶⁹.

García Madero cherche à récupérer l'instant pour le comprendre car il est souvent dans le flou. Ses notes sont imprécises, dans ses conversations ou dans la narration des événements vécus : « *Mucho más tarde, lo recuerdo vagamente (aunque no por el efecto de la mota, que apenas sentí)* » (LDS, 60). Même s'il nie que l'effet des drogues ou de l'alcool aient une influence sur sa mémoire, il est souvent sous leur emprise : « *¿Y siguieron cogiendo? –dije yo. O susurré, o aullé, no lo recuerdo, sí que recuerdo que di varias chupadas ininterrumpidas a la bacha de mota* » (LDS, 72).

Au bar de la rue Bucareli, il attend Belano et Lima : « *Mientras los esperaba me dedicué a leer y a escribir [...]. Resultado de cinco horas de espera: cuatro cervezas, cuatro tequilas [...], siete textos escritos a la manera de Ulises [...], y una sensación física y espiritual de soledad* » (LDS, 18). Les heures d'attente sont relatives car García Madero sort de la réalité pour plonger dans la littérature. Il éprouve une sensation de solitude qui est transmise dans le journal car elle est importante pour lui. L'émotion n'est pas seulement ressentie au moment où elle est vécue, mais également lors de

²⁶⁸ *Idem*, p. 98.

²⁶⁹ Le personnage de Kierkegaard dans *La reprise* réfléchit à l'existence à travers l'écriture : « *Qui suis-je ? Comment suis-je entré dans le monde ? [...]. Comment ai-je été intéressé à cette vaste entreprise qu'on appelle réalité ? Pourquoi dois-je être intéressé ? N'est-ce pas affaire de liberté ?* », *Idem*, p. 144. Il passe du questionnement primordial sur l'homme et le monde au besoin de liberté dans la réalité du monde et dans l'existence.

l'écriture. La vie devient un spectacle que le personnage rattrape et regarde à distance, qu'elle se compte en heures, en jours ou en années.

Dans la note du 30 décembre, pendant le siège de la maison Font par Albarto, García Madero écrit : « *María, Lupe y yo nos pusimos a jugar a las cartas en el rincón del jardín en donde tuvimos nuestras primeras conversaciones. Por un instante tuve la ilusión de que estábamos repitiendo los gestos de cuando recién nos conocimos [...], pero ya todo era distinto* » (LDS, 128). Les premiers jeux avec María sont passés, désormais le danger d'Alberto est réel. Il vit une situation déjà vécue par le passé, dans un contexte différent.

La mémoire joue un rôle essentiel dans le double mouvement de la vie, les personnages trouvent sa valeur en la réinventant. García Madero le fait à travers l'écriture ; tout comme Benito Torrentera, chez Fadanelli. Ils regardent les moments vécus dans la distance qui permet l'écriture et le travail de la mémoire.

Une fois emprisonné, Benito se rappelle sa vie avec Eduarda : « *La paz de mi celda me ha permitido recordar claramente los hechos ocurridos unos meses antes* » (LOD, 177). Il écrit dans l'attente de son procès : « *Escribo esta crónica desde la cárcel. Estoy encerrado dentro de una pocilga junto a otro miserable, esperando la benevolencia de un juez al que jamás le he visto la cara* » (LOD, 175). Il réfléchira aux erreurs qu'il a commises depuis sa rencontre²⁷⁰. Par moments, il se repent d'avoir laissé Eduarda bousculer sa vie²⁷¹. À cause d'elle, il quitte sa vie de confort et ses cours à l'université. Dans sa cellule, Benito pense à son avenir, mais il pense aussi à ces trois mois d'idylle folle et insensée avec Eduarda, qui justifient tant le voyage que l'écriture.

Son acte d'écriture est une justification de sa situation actuelle : au moment de la narration de son histoire, il réalise sa faiblesse et l'avoue. De ce point de vue, il ne reste pas dans le passé, son travail est plutôt de le revisiter avec les certitudes du présent pour voir ses erreurs²⁷² : « [...] *mis juicios llevarán siempre la huella de haberse construido*

²⁷⁰ Le parallélisme de l'acte d'écriture entre Humbert Humbert, qui écrit son histoire avec Lolita, et celui de Benito, est évident. Lui aussi écrit pour se rappeler et réfléchir sur le passé plutôt que pour essayer de le revivre : « *Si j'essaie de décrire ces choses, ce n'est pas pour les revivre dans ma présente et infinie détresse, mais pour séparer la part d'enfer de celle de paradis dans cet univers étrange* », Vladimir Nabokov, *Lolita, op. cit.*, p. 208 (nous soulignons le milieu de la phrase).

²⁷¹ Comme Benito, Humbert Humbert, qui cherche toujours à garder sa distance avec les nymphettes, tombe amoureux de Lolita : « *Je savais que j'étais tombé amoureux à tout jamais de Lolita* », *Idem*, p. 109-110. Vers la fin du roman, lorsqu'il la retrouve, il ne fixera aucune condition pour qu'elle vienne avec lui.

²⁷² Humbert Humbert fait la même chose, lorsqu'il réfléchit au passé : « *J'estime aujourd'hui que ce fut une grave erreur de repartir vers l'est et de l'envoyer dans cette école privée de Beardsley, au lieu de franchir la frontière mexicaine alors qu'il en était encore temps* », *Idem*, p. 262.

a posteriori y con el espíritu por los suelos » (LOD, 15). Pour cette raison, il est aussi critique avec lui-même, car il se reproche sa faiblesse : « *No tiene caso detenerse en explicaciones pues, en mi caso, aun siendo ésta una novela, saltan a la vista. Veinte años de frustraciones lo convierten a uno en un viejo prematuro. Prematuro no. A los cincuenta ya se es un viejo, un anciano sin adjetivos* » (LOD, 11). Pourtant, il ne reste pas fixé dans le passé car il écrit précisément pour attendre son procès et une liberté encore lointaine.

Mais Benito, en tant que professeur de philosophie, est assez lucide pour comprendre l'illusion du temps. Pour cette raison, il utilise le ton sarcastique avec lequel il regarde son voyage avec Eduarda : « *Allí están todos mis recuerdos y ahora que estoy más cerca de la tumba que de la matriz, me enfrento de nuevo a la misma conclusión, el tiempo es una ilusión, no un problema filosófico, sino un fraude* » (LOD, 137). Une fois l'histoire écrite, Benito réalise que le temps est une illusion, il revisite trois mois du passé et, pourtant, rien ne change, il continue d'attendre. Sans Eduarda, il n'aurait jamais écrit cette histoire : « *Sin ella mi vida habría sido tan anodina como una cáscara de plátano* » (LOD, 23).

Chez Villoro, la première partie du roman montre Julio au moment du retour au Mexique. Il est perdu dans la peur de la reconnaissance du passé, qui commence avec sa propre reconnaissance au moment où il lit son nom dans la chambre d'hôtel. Il se réfugie dans un hôtel car il ne sait pas ce qui l'attend après ces années d'absence : « *No había querido llegar a casa de su madre para amortiguar el regreso a su patria* » (ELT, 16).

Il craint la possibilité que son passé – l'histoire de sa famille, son amour raté – ne le rattrape. Cependant ce ne sera pas une répétition, au sens propre, du passé là où il l'a laissé, mais la continuation de sa vie après et avec l'expérience du voyage. Kierkegaard considère que la reprise « [...] pour retrouver ce qui a été (le "même") doit par conséquent procéder d'une manière inédite ("autre"). "Re-nouveau" serait son nom le plus fidèle »²⁷³. La crainte de Julio de retrouver le passé intact disparaît lorsqu'il se rend compte que c'est lui qui a changé, qu'il ne voit plus le passé de la même manière car il

²⁷³ Søren Kierkegaard, *La reprise*, op. cit., p. 19.

est désormais *autre*. Il revoit le passé avec d'autres yeux et se prépare pour aller vers l'avenir²⁷⁴.

Tout contribue à lui faire voir différemment le passé. Lorsqu'il lui parle du projet sur les *cristeros*, son ami le *Viking* dit : « *Eso es el futuro: un viaje hacia atrás, al punto donde la patria erró el camino* » (ELT, 36). Il lui propose d'enquêter sur sa famille. En faisant ses recherches, il découvrira des détails qu'il avait oubliés et qui l'aideront à mieux comprendre ce qui s'est passé avec Nieves. De même, Ramón le ramène au temps de sa jeunesse dans l'atelier littéraire : « *Julio no había regresado a México sino a sus recuerdos, el tiempo irreal donde Ramón Centollo lo llamaba "Cachorro"* » (ELT, 237).

À Los Cominos, le contact avec le passé sera plus important : « *Los Cominos semejava un mecanismo temporal averiado, donde las pausas y la suspensión de minutos simulaban intentos de compostura* » (ELT, 233). Cette comparaison montre comment Julio fait des sauts temporels qui lui permettent de retrouver le passé, se reconnaître et se libérer de son poids. Pourtant, il a du mal à accepter ce qui ne sera jamais²⁷⁵ car il continue à penser à sa vie parallèle : « *Su vida sosegada se dejaba interesar por las conjeturas de lo que hubiera sido con ella, la imposible trama paralela que lo definía* » (ELT, 45). Le premier dîner en compagnie du *Viking* replonge Julio dans ses souvenirs, ce qui lui permettra de regarder sa vie et son passé de l'extérieur, dans la qualité de *témoin* qu'il se donne.

Même si par moments les personnages du corpus sont rattrapés ou hantés par le passé, ils font tous un mouvement vers l'avenir tout en regardant en arrière, pour chercher des réponses, pour mieux comprendre leurs erreurs, pour construire une nouvelle vie. Walter Benjamin considère l'importance du passé dans son pouvoir pour stimuler l'avenir. Pour lui, celui qui considère son propre passé comme le produit de la contrainte et de la nécessité serait capable d'en tirer à chaque instant le meilleur parti : « *Car ce que l'un a vécu est dans le meilleur des cas comparable à la belle sculpture dont tous les membres, à l'occasion de transports, furent brisés, et qui n'offre*

²⁷⁴ Pour Kierkegaard, la vie toute entière est une reprise : « *Reprise et ressouvenir sont un même mouvement, mais en direction opposée* », *Idem*, p. 65-66. Le souvenir crée un mouvement en arrière, mais la reprise, l'acte de voir avec de nouveaux yeux serait *ressouvenir* en avant.

²⁷⁵ Dans l'entrée du 29 décembre de *Los detectives salvajes* (p. 120), Brígida fait à García Madero une observation sur le temps qui passe. Brígida sait qu'il faut accepter les choses, mais elle garde une nostalgie pour ce temps qui n'a pas pu être, tout comme Julio Valdivieso, qui doit vivre dans le chagrin avant de pouvoir accepter ce qui ne sera jamais.

désormais rien d'autre que le bloc précieux à partir duquel il doit tailler l'image de son avenir »²⁷⁶.

I.2.1.2 La roue du destin et le passé en tension

Dans *El testigo*, bien que Julio revienne au passé grâce aux sensations, l'image qu'il reçoit du passé chez sa mère n'est pas celle qu'il a à l'arrivée à Mexico : « *No estaba ante un pasado inerte sino ante un pasado actual, en tensión* » (ELT, 77). Cette différence de sensations montre que Julio choisit, parmi les espaces du passé, les lignes à suivre pour aller vers le futur. Le passé qu'il faut régler n'est pas inerte comme chez sa mère, ce passé en tension est chargé d'une nostalgie qui le hante et l'oblige à revenir en arrière dans ce moment qui demeure actuel, qui n'est pas encore clos.

Nous parlons du passé en tension pour signaler l'instant qui active des mécanismes qui déterminent le destin des personnages, par exemple les comptes à régler ou les vérités qui donnent une lumière sur un moment obscur du passé. Plus que l'instant qui détermine le chemin d'un personnage, ce sont des moments du passé qui restent en tension (c'est le mot de Valdivieso) et reviennent plus tard pour influencer le destin. C'est un croisement avec le passé qui ouvre (ou ferme) une porte vers le futur dans le développement du récit²⁷⁷.

Si le passé qu'il retrouve chez sa mère est inerte, celui qu'il retrouve à Los Cominos, en revanche, lui fera revivre des événements qui vont l'aider à construire son chemin vers l'avenir. Julio trouve des informations sur des moments qui sont restés inachevés dans le passé. Ces vérités en tension marquent son avenir, par exemple, lorsque Julio se rend compte qu'il s'est trompé d'église à Mixcoac. Il doit renoncer à la vérité où Nieves ne s'était pas présentée au rendez-vous. Elle l'a probablement attendu sans oser aller à l'aéroport car elle ne souhaitait pas vivre une nouvelle déception.

Quand André Breton parle de l'impossible de la reconstitution du passé, il considère « [...] *qu'aucune vérité ne mérite de demeurer exemplaire* »²⁷⁸. Pour lui, il est indispensable qu'il n'y ait jamais une seule vérité. Alors les vérités qui dans le passé étaient insuffisantes, prennent consistance ou valeur avec le temps et n'attendent que

²⁷⁶ Walter Benjamin, *Sens unique*, op. cit., p. 133.

²⁷⁷ Dans son article « Rainer María Rilke », García Ponce écrit que la vie a le sens que les souvenirs lui donnent. Il évoque l'angoisse du présent du fait de la présence du passé : « *Lo invisible se ha hecho visible y es lo visible quien lo aloja* », Juan García Ponce, dans *Las huellas de la voz*, op. cit., p. 374. Le passé habite le présent dans la mémoire de Julio Valdivieso, qui doit surmonter l'absence de Nieves pendant son exil.

²⁷⁸ André Breton, *Les pas perdus*, op. cit., p. 13.

d'être redécouvertes²⁷⁹. Les secrets de la famille Valdivieso, en particulier ceux de Florinda, attendent pendant des années d'être découverts par Julio. Avec ces vérités personnelles, il apprend, par exemple, combien il est difficile d'aimer dans le désert : « [Florinda] *aprovechó a la sobrina para demostrar lo difícil que había sido querer a alguien en ese lugar seco, hecho de abandono y rencor y mala sangre* » (ELT, 455). Il comprend pourquoi Nieves fait ce qu'elle fait après le rendez-vous de la place Mixcoac.

Tous ces mouvements temporels dans *El testigo* ne sont qu'une préparation pour l'affrontement du passé en tension, qui commence avec l'au revoir symbolique à Montparnasse : « [...] *el tiempo volvía sobre sí mismo [...]. La lluvia empezó a caer, no tanto para honrar poéticamente a Vallejo, sino para inquietar a Julio con un cosquilleo frío en las ropas, como arañas del tiempo* » (ELT, 25). Le passé commence à se mouvoir pour être réglé : « *El escape del tiempo había terminado* » (ELT, 163).

L'idée du passé qui revient apparaît à plusieurs reprises comme une nouvelle voie pour aller vers le futur. Pourqu'il puisse faire ce mouvement fluctuant entre passé et présent, il est nécessaire qu'il retrouve quelques repères dans le labyrinthe du temps. Son oncle Donasiano et ses amis vont le guider dans ce temps qui semble immobilisé, dans l'attente du retour : « *De pronto esa inmovilidad le pareció necesaria de algún modo, alguien debía permanecer para hacer reconocible su regreso* » (ELT, 212). Il met en marche le mécanisme du destin pour se libérer des traces du passé.

Donasiano garde le passé en tension dans le présent, dans l'accumulation d'objets pour son neveu : « *Donasiano estaba en un presente inagotable, urgido de arreglos; sobran tejados que podían venirse abajo* » (ELT, 411). Cette image du toit qui risque de s'écrouler renvoie à l'idée du poids du passé que Donasiano et Eleno doivent surmonter jusqu'à l'arrivée de Julio. Rappelons-nous l'incendie qui a lieu à Los Cominos et la façon dont le feu consume le passé. Julio peut finalement apaiser sa mémoire et continuer le cours de son destin : « [...], *de nuevo el olvido llegaba en su ayuda*²⁸⁰ » (ELT, 465).

Quand Maurice Blanchot évoque l'œuvre de Kafka et sa difficulté à achever ses textes, il parle de l'impatience, qui veut précipiter l'histoire vers son dénouement, avant

²⁷⁹ Dans sa « confession dédaigneuse », Breton manifeste son attirance pour cet inaccomplissement : « *Je n'aime, bien entendu, que les choses inaccomplies* », *Idem*, p. 20-21. Cette absence de forme définitive renvoie aussi à la poésie même, qui à chaque lecture se renouvelle, s'actualise.

²⁸⁰ Après avoir vu *l'Aleph*, la crainte du narrateur est de ne plus jamais être surpris à nouveau par le monde : « *Temí que no quedara una sola cosa capaz de sorprenderme, temí que no me abandonara jamás la impresión de volver. Felizmente, al cabo de unas noches de insomnio, me trabajó otra vez el olvido* », Jorge Luis Borges, *El Aleph*, *op. cit.*, p. 195. L'oubli apparaît pour lui, comme pour le personnage de Villoro, comme un soulagement qui permet de se libérer du poids du passé.

que l'histoire ne se soit développée dans toutes les directions, avant qu'elle « [...] n'ait épuisé la mesure du temps qui est en elle, n'ait élevé l'indéfini à une totalité vraie où chaque mouvement inauthentique, chaque image partiellement fausse pourra se transfigurer en une certitude inébranlable »²⁸¹. L'exploration du temps et des possibilités de l'œuvre permet de construire sa vérité, de transformer l'imprécision en certitude. Une œuvre peut épuiser la vérité dans chaque chemin qu'elle aborde. Comment le passé reste-t-il dans le présent ? Comment faut-il l'interpréter quand le sens nous échappe ?

García Madero écrit son journal en partie pour mieux comprendre ce qui lui arrive²⁸². Un des moments clés de *Los detectives salvajes* tourne autour de la mort de Cesárea, dans l'entrée du 1^{er} février. García Madero raconte cette histoire de manière très concrète, mais l'affrontement, lui, est confus. L'image des derniers moments de Cesárea va le hanter jusqu'à la fin du roman : « [...] *balanceándose como un buque de guerra fantasma, vi la espalda acorazada de Cesárea* » (LDS, 603). La mort de Cesárea et son conseil de *ne pas se mouvoir*, créent une tension qui accompagne le narrateur jusqu'à la fin du journal. Le temps perd de sa précision, comme dans la note du 2 février : « *No sé si hoy es el 2 de febrero o el 3. Puede que sea el 4 de febrero, tal vez incluso el 5 o el 6. Pero para mis propósitos lo mismo da* » (LDS, 605). La séparation a lieu, seuls Lupe et García Madero restent dans le désert et le temps commence à ne plus avoir d'importance.

Peu importe le rythme des jours, il faut rester et garder les secrets de Cesárea. García Madero et Lupe commencent à tourner en rond dans le désert, ils dorment chez elle. Le choc de l'affrontement reste présent dans le journal, dans la note du 6 février : « *A veces pienso en la pelea como si fuera un sueño. Vuelvo a ver la espalda de Cesárea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años [...]. La veo recibiendo un balazo en el pecho [...]. La veo morir y siento el peso de su cuerpo*²⁸³ » (LDS, 607). Il assume le poids de la mort de Cesárea,

²⁸¹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 98.

²⁸² Dans l'approche de la réalité, Pitol considère : « *Uno conoce algo siempre a saltos, fragmentadamente, tiene conciencia de los efectos, pero al no identificar las causas es como si no conociera nada* », Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 298. García Madero a besoin d'écrire ce qui lui arrive pour mieux le comprendre. Benito suit la même procédure : écrire et réfléchir pour mieux comprendre la réalité.

²⁸³ Dans son article « La fundación por la imagen », García Ponce considère qu'une image peut révéler son essence dans sa dimension temporelle. Quelque chose qui arrive peut rester dans la mémoire et prendre consistance dans le devenir et rester présent dans la mémoire : « *La imagen dura en el tiempo y resiste en el espacio* », Juan García Ponce, dans *Las huellas de la voz, op. cit.*, p. 529. García Madero se

mais il voit aussi la part de responsabilité de Belano et Lima qui partent avec les corps : « *A veces me pongo a pensar e imagino a Belano y a Lima cavando durante horas una fosa en el desierto* » (LDS, 606).

García Madero rêve du destin des deux poètes dans la note du 5 février : « *Esta noche soñé que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado en una playa [...]. Yo les preguntaba para qué querían ir a Baja California y ellos me contestaban: para escapar, y entonces una gran ola los ocultaba de mi vista* » (LDS, 606). Ils se dissipent, tout comme lui, qui après avoir lu les cahiers de Cesárea et avoir appris leur vérité, décide de rester dans le désert pour être témoin silencieux du destin.

Il est difficile de parler, chez Fadanelli, d'un passé en tension, car l'écriture de la chronique se passe dans une continuité où chaque moment est analysé par Benito. Il ne regrette pas l'assassinat des deux hommes : « *Los maté porque todo fue terriblemente aburrido. Tenían miedo y yo odio* » (LOD, 213). L'un des seuls moments qui semblent le hanter pourrait être celui de la séparation : « *Aún recuerdo sus gritos, sus pataletas cuando la trasladaron de nuestro auto a la patrulla [...]. Yo estaba inmovilizado, la boca pegada al piso [...]. Jamás abandoné esta posición hasta que el llanto de Eduarda desapareció* » (LOD, 306-307). Il ne peut pas l'aider, mais il a la conscience tranquille malgré tout : « *¿Me atormenta su ausencia? Mentiría si respondo afirmativamente* » (LOD, 306).

Revoir ce qui s'est passé apporte à Benito quelques certitudes sur son comportement, mais cela ne change pas sa situation ou son avenir tant qu'il reste en prison. Il n'est pas marqué non plus par un moment précis du voyage, il découvre qu'il est capable de tuer, de violenter une femme, de tout quitter, mais aucun événement ne pourrait changer son avenir – le récit, en tout cas, ne le dit pas. Le seul moment qui détermine son destin est celui où il décide de se mettre en route car il sait qu'il ne peut échapper au destin qui apparaît pour lui comme le scénario d'un film : « *El guión está allí cuando nacemos. Recorrerlo del mejor modo posible es la única salida* » (LOD, 305).

Le passé en tension marque le futur des personnages. Il s'agit de moments ou de décisions qui prennent de l'importance à mesure que le récit – et le temps – évolue. Les personnages semblent ne pas oublier ces moments, ils y restent accrochés, mais c'est au moment où ils reviennent que le destin peut changer. Nous disposons de quelques

rappelle la mort de Cesárea, il l'imagine et la voit dans ses pensées, tout comme il imagine le destin de Belano et Lima.

extraits (ceux qui correspondent aux derniers jours) du journal de García Madero pour voir comment il a été marqué par la mort de Cesárea. Chez Villoro, Julio est marqué par l'absence de Nieves. Découvrir que c'est lui qui s'est trompé le jour du rendez-vous change sa vérité et l'aide à accepter sa vie tronquée pour pouvoir se construire une nouvelle vie à partir de cette vérité fondée sur le doute.

Chez Fadanelli, l'instant où la police arrive n'est que la confirmation de ce que Benito attendait depuis le départ du voyage : payer pour le temps pendant lequel il a profité d'Eduarda. Le destin l'attrape au moment où la police les retrouve : « [...] *nuestro futuro estaba allí, a punto de convertirse en presente, de manifestarse: ¡a punto de ser!* » (LOD, 302). Par ailleurs, il ne fait qu'assister à la scène, soumis par les policiers, à terre. Le destin arrive, il va en prison où il peut désormais commencer à revoir son passé à travers l'écriture.

I.2.2 Le temps dans l'espace et les personnages

L'évidence des changements du temps dans le récit est marquée par des moments particuliers comme le retour d'un voyage ou la rencontre d'un vieil ami. Cette évolution va au-delà de la simple description des changements de l'espace ou du vieillissement des personnages ; il s'agit d'une prise de conscience du temps qui s'écoule, ce qui met en évidence ces changements et leur influence sur le récit²⁸⁴. Il est nécessaire que ce mouvement soit perçu depuis l'optique du personnage qui vit ou raconte l'histoire, dans sa trace personnelle du passé²⁸⁵.

Certains espaces contribuent à cette prise de conscience, lorsque le personnage est, par exemple, frappé par une vérité ou après une tragédie. Dans *El testigo*, Los Cominos est un espace qui sert d'axe aux différents mouvements temporels de l'histoire. Lors de ses recherches, Julio retrouve ce que l'hacienda a été depuis sa construction : « *Los Cominos. En el siglo XVIII fue una hacienda de beneficio que dependió de la minería* » (ELT, 63). Cet espace entouré par le désert conserve les traces de sa famille. À son arrivée, Julio découvre un espace chargé de souvenirs, pourtant la

²⁸⁴ Pour Kierkegaard, le mouvement est en rapport avec l'espace et le temps « [...] *car le point et l'instant se correspondent réciproquement* », Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 240. Cette dialectique, selon lui, doit être perçue ou vécue par la voix qui raconte l'histoire.

²⁸⁵ Sergio Pitol parle des changements douloureux du paysage connu, il regrette ce qui a disparu dans le monde qui reste, pourtant, vivant dans sa mémoire : « *En todas las ciudades donde viví he conocido experiencias semejantes. Tropezar con esos cambios disminuye no sólo el placer del viaje sino también la conciencia concreta del pasado. A veces debo dar algunas vueltas para no tener que pasar por un sitio donde ha ocurrido uno de esos percances... No ver* », Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 50.

vieille maison et le village ont un air d'abandon : « *Los Cominos se había convertido en una ruina, o en algo peor, el museo de una ruina* » (ELT, 453). Julio peut confronter le passé à travers les odeurs, les souvenirs, les conversations et même les recherches sur López Velarde : « [...] *el tiempo parecía deslizarse hacia sí mismo. Ramón López Velarde volvía a morir, el 19 de junio de 1921* » (ELT, 85). Il a l'impression d'assister à des événements du passé qu'il n'a jamais vécus.

Lorsqu'il parcourt Los Cominos, la vision de certains espaces figés dans une immobilité apparente lui donne l'impression de répéter des événements qui éveillent ses souvenirs : « *Un árbol se llenó de pájaros. Al cabo de un rato resultaba imposible distinguir una hoja. El follaje era un vibrar de alas [...]. Julio recordó otra tarde en que los árboles se llenaron de pájaros* » (ELT, 106). L'espace frappe Julio avec la puissance de cette image poétique d'arbre ailé, d'oiseau qui secoue le feuillage de la mémoire et renvoie au souvenir, qui attend caché qu'on vienne le retrouver²⁸⁶. Il continue son parcours vers le passé : « *Caminó por una explanada [...], hasta advertir los pájaros en los árboles como un segundo follaje, más denso y tembloroso, hecho de alas [...], su mente estaba llena de pájaros negros, el piar que lo regresaba a Los Cominos* » (ELT, 107).

Ces souvenirs sont liés à un passé qu'il ignore mais qui a sa raison d'être et garde son essence à Los Cominos : « *El mundo que valía la pena era la hacienda, donde sus padres fueron jóvenes y en cierta forma lo seguían siendo* » (ELT, 409). Los Cominos apparaît, de ce point de vue, comme un labyrinthe du passé et de la mémoire qui effraie Julio et l'oblige à s'en aller : « *Durante años tuvo la sensación de abrir y cerrar esas puertas demasiadas veces [...]. Tenía que irse, salir de esos cuartos hechos para atraparlos* » (ELT, 408).

Tout l'espace ressent le poids du temps dans cette maison qui semble s'écrouler. Dans l'espace désertique les personnages ont l'impression que rien ne change. Donasiano aime parcourir le désert, qu'il connaît et reconnaît à chaque visite. Pour lui, « *el universo cabía en Los Cominos y sus alrededores* » (ELT, 109). Il remarque de légers changements, ce qui n'est pas simple car peu de choses se meuvent dans le

²⁸⁶ Pour García Ponce, le mouvement du langage se repose dans la mémoire involontaire qui vit dans la vérité du souvenir, la temporalité de l'individu et l'intemporalité de l'inconscient : « *El individuo ha perdido su identidad y sólo el lenguaje es capaz de hacer visible el movimiento de la vida, mostrándolo como un sin sentido que adquiere sentido al convertirse en lenguaje* », Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, op. cit., p. 258. L'image de l'arbre montre bien cet univers de possibilités de la mémoire, chaque feuille représentant un souvenir oublié, la possibilité de récupérer un temps dans l'intemporalité de l'inconscient.

désert. À Los Cominos il peut garder les traces du passé que Julio va découvrir, mais le travail d'accumulation est ardu : « *Necesitas una inmensidad de terreno para salvar unas cuantas plantas* » (ELT, 453).

La pluie est l'un des seuls phénomènes qui perturbent ce paysage immobile. C'est avec un changement du temps, une pluie, que les vérités gardées à Los Cominos seront révélées : « *Una gota de agua cayó en la frente de Julio. Despertó bajo un rumor extraño. Llovía en Los Cominos [...]. Un perfume humedecido llegaba de algún sitio, como si la lluvia activara una fragancia oculta* » (ELT, 450). Cette odeur cachée pourrait être l'odeur du passé que l'on remue. Donasiano est surpris par ce changement soudain : « *Décadas de lluvia seca y de repente este aguacero* » (ELT, 450). L'effet de la pluie est instantané, Donasiano et Eleno parlent à bâtons rompus : « *Somos gente de secas. Ya ves cómo me lanzo al disparate con estas humedades* » (ELT, 457).

Tout comme Donasiano, Eleno aide Julio à prendre conscience du temps. Il apparaît comme une ancre du temps qui reste fixée dans l'espace à la dérive du désert²⁸⁷. La conversation que Julio a avec lui pendant la pluie lui apporte plusieurs réponses et n'est pas aussi énigmatique que celle de Belano et Lima avec Cesárea Tinajero. Eleno ne se soucie pas du passé ni des choses. C'est un témoin distant et silencieux qui est là pour faire en sorte que les autres personnages prennent conscience du temps. Eleno revient à son mutisme quand la pluie s'arrête : « *Parece que ya amaina –se refería a la lluvia* » (ELT, 463). La pluie marque le temps de la révélation. Los Cominos est un espace traversé par le temps et les générations des Valdivieso ; le désert montre la métaphore parfaite de la maison qui est fondée sur l'air à la merci du temps : « *[...] aire que no encuentra fondo ni pisada, una casa en el viento, puras nada* » (ELT, 464).

Julio veut rester dans cet espace où rien ne change ni ne pousse. Pourtant, il suffit d'un mouvement, la pluie, pour que le désert reprenne sa puissance. La pluie change le paysage et les personnages, marque la fin de l'épreuve. Julio respire cette terre humide et se remplit d'une nouvelle vitalité, un nouvel élan vers l'avenir.

Dans *Lodo*, Tiripetío est l'exemple de cette prise de conscience du temps qui s'écoule. L'histoire et l'actualité s'affrontent : « *[...] un pueblo desolado en el que sólo*

²⁸⁷ Pour Michel Maffesoli, la perception du monde se fait par deux voies : « *[...] l'une dynamique qui consiste à parcourir l'espace en en prenant conscience, l'autre statique qui permet, immobile, de reconstituer autour de soi les cercles successifs qui s'amortissent jusqu'aux limites de l'inconnu* », Michel Maffesoli, *Du Nomadisme*, op. cit., p. 74. Eleno serait l'exemple d'une perception statique qui rend témoignage du temps et des histoires accumulées dans le désert, tout comme Cesárea ou, plus tard, García Madero, chez Bolaño.

hay casuchas de adobe sobre las ruinas de un mito histórico » (LOD, 157). Dans son parcours des villages de Michoacán, Benito manifeste son désir de retrouver l'image du passé que représente son illusion : « *Cuánto daría por interesarme sólo en el pasado de los pueblos de Michoacán, hoy en día tan abandonados* » (LOD, 195). Cependant, l'arrivée au village révèle le contraste entre cette illusion et la réalité. Il ne trouve qu'une sculpture d'Alonso de la Vera Cruz et une plaque commémorative.

Le contraste ne choque pas Benito car il s'attendait à cette « *austeridad* » (LOD, 249), mais Eduarda est déçue : « *No sé si me interesa saber del pasado, prefiero pensar en nuestra felicidad* » (LOD, 251). Elle ne veut pas plonger dans l'histoire, mais continuer le voyage, car elle se sent déprimée. Benito l'observe tandis qu'il visite l'église et le couvent, « [...] *sombras de lo que significaron durante el XVI* » (LOD, 257). Tiripetío n'est qu'une ombre, le temps le dépouille de sa grandeur. Benito et Eduarda ne resteront qu'une nuit à Tiripetío, village qui représente la fin du voyage et le prélude de leur séparation.

Dans le cas de Mexico, le passage du temps est associé à l'intensification de la misère et de la violence. Dans les romans du corpus, cette réalité est frappante. Mexico devient un espace dangereux et misérable dont il vaut mieux s'échapper. La plupart des personnages constatent cette réalité. L'espace se dégrade et les personnages avec lui.

D'autres espaces marquent cet avant et cet après qui représentent la prise de conscience du temps, telle Barcelone dans *Los detectives salvajes*. Le témoignage de Guillem Piña, en 1994, en est un exemple. Il évoque l'année 1977, quand il fait la connaissance de Belano : « *Ha pasado mucho tiempo desde entonces. Barcelona ha cambiado. Los arquitectos barceloneses no han cambiado, pero Barcelona sí* » (LDS, 469). Dans tous ces cas, le regard des personnages est nécessaire, il faut qu'ils réalisent ces changements pour qu'ils prennent forme dans l'œuvre. Temps et mémoire doivent s'adapter l'un à l'autre, se compléter, se contredire²⁸⁸.

Cependant il faut signaler que cette évolution semble passer inaperçue pour la jeunesse²⁸⁹. C'est le cas des premiers moments des jeunes poètes, chez Bolaño, ou d'Eduarda, chez Fadanelli. Dans *El testigo*, Julio prend conscience du temps au moment

²⁸⁸ Ce rapport entre temps et mémoire met en scène ce qui a été pour beaucoup d'écrivains la lutte même de la littérature. Nous pensons à Bolaño, qui écrit contre la montre en raison de la maladie. Kafka lutte contre sa propre impatience et l'angoisse de la mort. Dans cette conjonction entre le temps et la mémoire, García Ponce, prenant l'exemple de Kafka, affirme que seule importe la vérité de l'œuvre : « [...] *nada puede ser tan verdadero como una obra que no busca ni ofrece más verdad que la de su propia existencia y no contiene más prueba que esa misma existencia* », Juan García Ponce, *op. cit.*, p. 382.

²⁸⁹ Dans *El Aleph*, le narrateur affirme que : « *Ya cumplidos los cuarenta años, todo cambio es un símbolo detestable del pasaje del tiempo* », Jorge Luis Borges, *El Aleph*, *op. cit.*, p. 187.

du retour car il a vécu dans un monde différent. Tout change autour de lui, même ses sentiments et l'image qu'il a de la ville, particulièrement quand il rencontre ses amis de jeunesse, ceux qui ont partagé avec lui les ateliers littéraires²⁹⁰. Il voit comment ils ont changé et ce que le destin leur a réservé.

I.2.2.1 Évolution temporelle de Mexico : la décadence

Dans *Écrire le Mexique*, Élisabeth Pagnoux considère que deux procédés permettent d'animer Mexico dans le texte littéraire : « *le recours à l'accumulation de stéréotypes et la juxtaposition d'expressions différentes* »²⁹¹. Ces différents procédés sont présents dans notre corpus, le premier chez Fadanelli et Villoro ; le second chez Bolaño et dans une moindre mesure chez Villoro. Dans les deux cas, selon Pagnoux, « *la ville est vue à travers le prisme de l'instance narrative* »²⁹². C'est le regard du narrateur qui restitue la ville et nous permet de la construire sur un plan spatio-temporel.

Nous constatons dans le corpus une dégradation progressive de Mexico qui commence à être perçue à la fin des années soixante-dix et trouve son point culminant dans l'actualité des romans, au seuil des années deux mille. Les personnages sont témoins de cette décadence qui constitue l'actualité des récits et le destin vers lequel les personnages se dirigent irrémédiablement ou qu'ils vivent au quotidien²⁹³.

Dans *Los detectives salvajes*, la maison Font est un exemple de cette dégradation progressive de la capitale. Après le départ de Belano et Lima, Quim Font sombre dans la folie et il est interné dans deux asiles différents entre 1977 et 1985. Il revient chez lui selon son témoignage de 1987, mais le quartier a changé et devient dangereux : « *Me asaltaron dos veces* » (LDS, 379). Il retrouve une nouvelle organisation de la vie familiale. Sa femme est partie, sa fille María vit dans un hôtel, la maison devient alors un espace analogue à la ville, qui perd sa splendeur et sera de plus en plus sombre et violente.

Quim prend conscience du temps qui passe et de la violence qui est accentuée par ses délires personnels : « *Pensé: hasta hace un momento yo no sabía que utilizaba*

²⁹⁰ En tant que voyageur qui est de retour, Julio Valdivieso, devient, pour reprendre les mots de Maffesoli : « *témoin d'un "monde parallèle" où l'affect, sous ses diverses expressions est vagabond* », Michel Maffesoli, *Le voyage ou la conquête des mondes*, Paris, Dervy, 2003, p. 16.

²⁹¹ Élisabeth Pagnoux, *op. cit.*, p. 54.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Sur le thème de la dégradation de la ville de Mexico dans les années 70, voir aussi, par exemple, Karim Benmiloud, *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités (El desfile del amor)*, Paris, PUF - CNED, 2012, p. 105-108 (notamment sur la décadence de la colonia Roma).

gafas. Pensé: ahora percibo los cambios » (LDS, 382). Il perçoit les changements et regarde mieux dans son délire : « *Supe entonces, con humildad, con perplejidad, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogáramos [...], y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo* » (LDS, 383). Il voit dans l'avenir de Mexico le destin tragique de chaque personnage. L'image du naufrage temporel revient dans le délire de Quim, qui voit le destin comme un orage qui entraîne tout, même la ville, sur son passage²⁹⁴.

Deux ans auparavant, alors qu'il est encore enfermé, le tremblement de terre de 1985 lui rappelle le destin du Mexique qui vient du passé pour tout détruire dans le futur : « [...] *los terremotos de México que venían avanzando desde el pasado, con pie de mendigos, directos hacia la eternidad o hacia la nada mexicana* » (LDS, 367). Plus on s'éloigne de la période où les réal-viscéralistes sont actifs, plus les personnages ressentent la décadence du pays. En 1987, Quim affirme : « *México se va al carajo sin remedio* » (LDS, 380). Trois ans plus tard, en 1990, on dit à Edith après son retour d'Europe que « *México se va al carajo, me dijo mi madre*²⁹⁵, *tarde o temprano habrá que vender* » (LDS, 415).

Avec le départ de Belano et Lima, plusieurs personnages veulent partir à leur tour : « *No estoy histérico, dijo Rafael, creo que deberíamos irnos nosotros también. Yo no me muevo de México* » (LDS, 186). Jacinto Requena décide de rester, tout comme María : « [...] *cuando todo el mundo civilizado desaparezca México seguirá existiendo, cuando el planeta se desvanezca o se desintegre, México seguirá siendo México* » (LDS, 188). Malgré le désespoir, le pays continuera à exister dans son propre tourbillon de décadence.

Quelques témoignages montrent comment les personnages affrontent la décadence. Angélica Font parle de la vie à Mexico en 1979 : « [...] *la vida sofisticada mexicana (una manera de olvidar que vivíamos en México) que por entonces empezaba*

²⁹⁴ Le désespoir des personnages de Bolaño, selon Chiara Bolognese, est souvent lié à leur conscience de l'absence d'avenir dans cette sensation de décadence qui les entoure : « *La decadencia ya forma parte de la realidad de los individuos, que reaccionan con indiferencia, conscientes de que no gozan de ninguna posibilidad de salvación [...]. La única compañera de estas existencias es la desesperación; la felicidad no cabe entre las posibilidades de vida de los latinoamericanos de Bolaño* », Chiara Bolognese, *Pistas de un naufragio, cartografía de Roberto Bolaño*, Santiago, Margen, 2009, p. 119.

²⁹⁵ Notons l'unanimité dans les jugements sur la situation du pays. Nous sommes d'accord avec Chiara Bolognese quand elle affirme que les personnages de Bolaño sont un reflet de détresse de sa vision politique de la région : « *La compleja situación política de Hispanoamérica y la escisión que padecen sus habitantes causan una sensación de desamparo que en los personajes de Bolaño es constante. América se convierte en sus historias en el lugar de las promesas no cumplidas, un continente con muchas posibilidades que sólo consiguen revelarse como fracaso y que parecen condenadas* », *Idem*, p. 116.

a conocer, las fiestas y las drogas que tomaba » (LDS, 282). Elle mène une vie frivole pour oublier la réalité du pays et le désespoir de la mort d'un ami. Loin est la vision idyllique des années vingt d'Amadeo Salvatierra, il se remémore : « [...] *los atardeceres privilegiados de México, los atardeceres de pavorreal, como decía Cesárea*²⁹⁶ » (LDS, 298).

Même si plusieurs personnages quittent le pays, Luis Sebastián Rosado affirme : « *Todos los que se van de México acaban por volver* » (LDS, 353). Malgré le désespoir, il existe un aimant qui attire les personnages vers le pays. Parmi ceux qui partent, la plupart reviennent, comme Daniel Grossman, en 1993 : « *La sensación de extrañeza, que no me abandonaba desde que pisé el aeropuerto del DF* » (LDS, 450). Ce sentiment d'étrangeté ne l'abandonne pas, il sait qu'au Mexique tout est imprévisible : « [...] *estaba otra vez en México [...], las cosas podían cambiar, aunque en el fondo no sabía si los cambios, de realizarse, serían para mejor o peor, como casi siempre pasa con los cambios, como casi siempre ocurre en México* » (LDS, 451).

Le retour de Julio Valdivieso, dans *El testigo*, est une prise de conscience du personnage sur l'actualité du pays par rapport à ses souvenirs de jeunesse. Il découvre les dangers de la ville, écoute les témoignages de ses amis et confirme la vision de cette dégradation qui entraîne le pays vers son propre chaos. Julio est poussé au retour, même son ami Jean-Pierre Leiris le lui demande : « *¿Cómo puede ser que no vayas a México ahora que hay democracia?*²⁹⁷ » (ELT, 24). Cependant, il a l'impression que le changement politique de l'année 2000 a un effet négatif pour le pays, un retour au conservatisme : « *Los familiares con los que Julio aún tenía contacto en San Luis Potosí y la ciudad de México estaban fascinados con el triunfo de la decencia, veían la democracia como el regreso a las buenas costumbres [...]. México se radicalizaba* » (ELT, 25).

Cette impression est confirmée par le *Viking*, qui veut faire un mélodrame sur la foi des Mexicains : « *Todo mundo es más o menos católico* » (ELT, 34). De son côté, le père Monteverde explique : « *México ya cambió [...]. Llevamos casi un siglo esperando* » (ELT, 93). L'alternance démocratique est interprétée par une partie du

²⁹⁶ Il faut signaler que l'expérience avec la ville est personnelle. Le DF, dit le père Monteverde dans *El testigo*, change le poète Ramón López Velarde : « *El DF destruye al más pintado* » (ELT, 81). Pour Monteverde, Mexico est, depuis les années vingt, temps de la Révolution, synonyme de la corruption du pays.

²⁹⁷ Le Partido Revolucionario Institucional (PRI) au pouvoir pendant soixante-dix ans a perdu les élections en 2000 face au candidat du parti de droite Partido Acción Nacional (PAN), Vicente Fox.

peuple comme une revanche contre la Révolution. Cette démocratie sera accompagnée par un mouvement de violence et une misère auxquelles personne ne peut échapper.

Dans une conversation avec Félix Roviroso, il parle à Julio de l'avantage de partir : « *Pero has logrado desentenderte de los dobleces, los agravios [...], las cuentas pendientes de la vida mexicana* » (ELT, 176). Pour Roviroso, ce qui se passe dans l'actualité confirme que, « *este puto país está mal hecho [...]. La violencia, siempre a punto de aflorar en el presente, de pronto reclamaba regresar al orden perdido* » (ELT, 177). Les désirs de revanche font reculer le pays. Le progrès fait place à la violence : « *Nada ha enriquecido tanto el español de México como la violencia. "Poner" significa fabricar a un culpable; te colocan en una situación para que alguien te chingue* » (ELT, 185).

Le changement démocratique dévoile le fanatisme de la société, plongée dans la corruption, l'abus de pouvoir, la délinquance ; la vérité n'est jamais prise au sérieux : « [...] *en México las fabulaciones conspiratorias gozaban de mayor prestigio que las limitadas informaciones reales [...], los horrores auténticos podrían parecer triunfos de su imaginación*²⁹⁸ » (ELT, 447). De plus, le trafic de drogue est omniprésent : « *Ningún servicio funciona mejor en México* » (ELT, 32).

Nous ne pouvons pas parler, dans *Lodo*, d'une prise de conscience du temps par rapport à l'espace de la ville. Les personnages se retrouvent directement attrapés dans le présent de violence et Benito nous offre son point de vue en tant qu'habitant de Mexico. Quelques images complètent le stéréotype, une image de saleté et de dégradation qui concerne la ville et ses habitants. Benito montre son mépris pour la ville car il constate la pauvreté partout : « *¿Para qué tanto sumar si estamos jodidos?* » (LOD, 30). Pour lui, la seule solution est de demander de l'argent ou de le voler, ce que fait Eduarda. De même, lorsque le Métro ferme, les gens continuent les additions : « [...] *dos sujetos buscaban en sus bolsillos las monedas suficientes para pagar los servicios de un taxi* » (LOD, 41). Après le vol, Benito change l'identité d'Eduarda avec l'aide d'Esteban, son frère : « *Qué fácil es enterrar el pasado en este país* » (LOD, 86). Dans les romans du corpus, la justice obéit aux puissants et avec un peu d'argent le passé peut disparaître.

L'une des images qui met en évidence la dégradation par rapport à un passé meilleur reprend le cliché de la ville polluée où rien ne pousse : « *En un pasado remoto*

²⁹⁸ Cf. Roberto Bolaño, « La parte de los crímenes », en 2666, Barcelona, Anagrama, 2004. Les rapports des crimes dans la fiction ont leur fondement dans la recherche sur les assassinats de Ciudad Juárez, mais la fiction donne une toute autre dimension à la violence, cf. Françoise Aubès et Florence Olivier (éds), *Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones*, op. cit.

–veinte años antes– intenté aprender botánica [...]. Hoy he olvidado todo [...]. Al menos me queda un consuelo: en esta ciudad los árboles también han desaparecido » (LOD, 121). Même les arbres disparaissent à Mexico, l’image actuelle de la ville dans le corpus comporte une vision négative qui ne laisse pas d’espoir pour l’avenir.

Pour Élisabeth Pagnoux, la ville peut être regardée à distance ou de l’intérieur, et naître des voix qui la constituent : « *Écartelée entre un temps cyclique et un temps linéaire, Mexico s’achoppe à sa propre perception du temps, au chemin parcouru de la vie à la mort, entendons sa propre identité* »²⁹⁹. Il y a unanimité dans le corpus sur le destin sombre de la ville et l’avenir du pays, marqués par la violence et le désespoir.

Même si les personnages fuient la ville ou le pays, ils sont attirés par leur force et y reviennent pour retrouver une ville au bord du chaos et finalement repartir. Julio part dans le désert de San Luis ; García Madero ne revient plus du désert de Sonora ; Benito fuit vers Michoacán mais il est arrêté et n’a pas l’opportunité du retour ; Belano disparaît en Afrique. Parmi les personnages principaux, seul Ulises Lima revient à Mexico pour y rester. Les dernières images que Bolaño nous donne de lui (Juan Villoro en fait autant avec Ramón Centollo), sont celles d’un homme en décadence, reflet de la ville qu’il habite.

I.2.2.2 Les personnages face au temps

Lodo se construit autour d’une dialectique de la jeunesse et de la vieillesse qui oppose Benito, un homme qui approche la cinquantaine, et Eduarda, une jeune femme avide d’aventure. Dès le début du roman, il prend conscience de son âge et se considère lui-même comme un vieil homme. Sa propre dégradation a lieu en une seule nuit :

Una mañana me paré frente al espejo y me di cuenta de que la noche anterior había sido elegida para cobrarme la cuenta. A todos nos llega la hora y la temida imagen del otro, del ser deforme, agazapado, escondido detrás de uno, aparece de golpe, sin preámbulos [...], que nos prevengan de lo dura que será la caída. En una sola noche la vida, cuya costumbre había sido olvidarse del agotado profesor universitario, lo visitó en su habitación para arrebatarme de un zarpazo su dignidad física. Cobró una deuda que durante tantos años yo le había escatimado. (LOD, 11)

Benito raconte sa frustration et son impuissance face au temps : « *Llegó y amanecí nervioso, dotado de una ligera papada de sapo y sin cabello para cubrirme la frente* » (LOD, 11). Il a quarante-neuf ans mais il se sent comme un sexagénaire dont la

²⁹⁹ Élisabeth Pagnoux, *op. cit.*, p. 81.

principale préoccupation est de plaire aux femmes. Il commence à revisiter sa jeunesse et à la comparer à son état d'esprit au moment où il écrit cette histoire³⁰⁰. Il considère son adolescence comme « [...] *la época más ominosa de mi vida [...], mi primera juventud un asunto bochornoso* » (LOD, 19). Il a même honte de son choix d'étudier la philosophie. Désormais aigri par le temps et ses cours à l'université, il devient misanthrope, ce qui l'attriste et le rend nostalgique : « [...] *nada tan triste como ver al viejo profesor de filosofía cargando cajas de cartón con los restos de una afición cada vez más anacrónica* » (LOD, 21).

Benito exprime son sentiment sur la jeunesse : « *En mi opinión la juventud es una grosería imperdonable, sólo soportable cuando va acompañada de un genio especial o de una belleza legítima* » (LOD, 50). Il possède une astuce pour reconnaître la légitimité d'une femme belle : « [...] *si después de mirar a una joven hermosa me es fácil imaginar cómo será cuando envejezca, entonces me encuentro frente a una belleza ilícita. Si por el contrario me resulta imposible imaginarme su deterioro, estoy nada menos que frente a una mujer hermosa* » (LOD, 50). Eduarda est une femme qu'il décrit dès le premier moment comme d'une beauté médiocre.

Une fois qu'ils décident de partir ensemble, il réalise les différences qui les séparent et le problème d'être en couple avec une femme vingt ans plus jeune que lui. Il voit cette différence même dans les vêtements, quand il lui achète une robe rouge : « [...] *magnífico para una mujer de su edad. El rojo acentúa la juventud, pero también la vejez. Me imaginaba a mí mismo ataviado con un saco parecido y experimentaba una profunda repugnancia* » (LOD, 148). Eduarda n'est jamais fatiguée : « [...] *paseando al lado de un profesor de espíritu agotado, el tiempo le parecía interminable. Yo ligeramente jorobado, ella tensa como la cuerda de un arco, yo arrastrando los pies, ella dando saltos como conejo* » (LOD, 282). Benito ressent la fatigue liée à son âge : « *Sólo deseaba meterme en la cama, olvidarme del lastre de mis cuarenta y nueve años, de mis articulaciones pegajosas, de mi vida tristoná* » (LOD, 223).

Au moment de quitter Mexico, Benito ressent un désir d'aventure : « [...] *ni siquiera en mi juventud, cuando los hombres son poseídos por un deseo de ser a toda costa* » (LOD, 107). Il a l'impression de conduire à grande vitesse, mais Eduarda s'ennuie : « *Y cuando el vértigo de la velocidad casi me produce una erección,*

³⁰⁰ García Ponce affirme que le temps vécu devient l'espace de l'écriture : « *Sobre las sombras de nuestros fantasmas se levanta el lenguaje que se alimenta de ellos y nos entrega la única verdadera realidad* », Juan García Ponce, *Las huellas de la voz, op. cit.*, p. 209. Ce temps de remémoration du passé est nécessaire à Benito pour qu'il puisse justifier ses actes.

Eduarda, displicente, me preguntó: *–¿No puedes ir más rápido?* » (LOD, 158). Pourtant, il sait qu’il consomme la jeunesse d’Eduarda : « [...] *yo consumía su juventud perentoria* » (LOD, 103). Il utilise cet adjectif, péremptoire, car il sait que le voyage, sa punition et l’avenir qui les attend mettront fin à la jeunesse d’Eduarda : « *La juventud es dolorosa* » (LOD, 233).

Benito a conscience du temps qui passe, il sait que le voyage sera bref et qu’ils partent « [...] *en pos de un futuro que en un sencillo parpadear de ojos, se ha convertido en pasado. Nuestro tiempo de vida resulta una nonada cuando se lo piensa desde la perspectiva del individuo* » (LOD, 107). Pour cette raison, il essaie de lui faire comprendre que la jeunesse est relative : « *Después de la adolescencia se te comienzan a morir las neuronas, eres una vieja al principio del camino [...]. La juventud y la vejez son un golpe de suerte, no poseen valor en sí mismas* » (LOD, 233).

À un moment du voyage, Artemio affirme que le couple lui rappelle Héloïse et Abélard : « *Cuando Abelardo tiene apenas cuarenta años se enamora de Eloísa, una mujer mucho más joven que él. Su alumna. –¿Qué edad tenía Eloísa? –preguntó Eduarda. –Tu edad, más o menos. Pero no es su juventud lo que seduce a Abelardo, sino su inteligencia* » (LOD, 153). Artemio voit Eduarda comme le disciple de Benito, pourtant il ne lui apprend pas la philosophie (même s’il s’y essaie). Mais à la différence d’Abélard, qui est séduit par l’intelligence d’Héloïse, Benito est séduit par le corps jeune d’Eduarda.

Eduarda possède la jeunesse et veut en profiter : « *–Por ahora el golpe de suerte cayó de mi lado* » (LOD, 233). Elle est à l’aise en compagnie de Benito, Artemio et Copelia, mais lorsqu’une femme jeune (Ivonne) apparaît, elle se méfie : « *Pasear con tres cuarentones no parecía incomodarle, pero apenas se sumaba a nosotros una mujer mayor que ella, protestaba* » (LOD, 233). Eduarda se sert de la différence d’âge pour la critiquer : « *A su edad ya se es una zorra, a la mía no* » (LOD, 243). La différence d’âge sera évidente pour Benito au moment où ils ne savent plus où aller, alors Eduarda lui propose d’acheter un plan pour définir le chemin : « *La palabra mapa sonaba a aventura, a riesgo. Me sentí de nuevo como un chiquillo* » (LOD, 261). Il n’a pas envie d’aventures et se préoccupe de leur destin, mais Eduarda reste insouciant : « *Cabrón, piensas demasiado en el futuro. Eso déjame a mí que soy treinta años menor que tú* » (LOD, 260).

En plus de revisiter les espaces habités, une autre manière de prendre conscience du temps dans *El testigo*, c’est la rencontre des amis de jeunesse. Parmi les amis que

Julio rencontre lors du retour figurent Juan Ruiz (le *Viking*), Ramón Centollo (Vaquero del mediodía), Félix Rovirosa (le comparatiste), et Olga Rojas (la Chilienne). Ils se connaissent à l'atelier de poésie d'Olegario Barbosa³⁰¹, espace qui sert d'identification et de reconnaissance pour Julio (lui-même surnommé Cachorro³⁰²) : « *Juan Ruiz. En el taller de Orlando Barbosa me decían el Vikingo. Llevo siglos en publicidad* » (ELT, 15) ; « *–Piso 10. Torre de Rectoría. Taller de Orlando Barbosa. 1973-74 –Ramón Centollo habló como si leyera una placa conmemorativa* » (ELT, 180-181).

Ces retrouvailles permettent de voir comment le destin a traité les membres de l'atelier³⁰³. Ainsi, il voit : « [...] *un tipo robusto, con coleta entre castaña y pelirroja, barba ceniza, bolsas bajo los ojos, brazos fuertes [...]. El Vikingo Juan Ruiz* » (ELT, 20). Julio en apprend un peu sur leur vie : « [...] *había pasado por dos matrimonios fallidos en medio de toda clase de affaires* » (ELT, 28). Le *Viking* lui rappelle le temps de l'atelier et comment il l'a soutenu quand d'autres l'ont critiqué : « [...] *el Vikingo tuvo la generosidad de cancelar la sonrisa con que oía los textos, su rictus de solidaridad en la derrota (“a mí sí me gusta”)* » (ELT, 30).

Cependant, Julio ne reconnaît pas Ramón Centollo : « *Un rostro moreno, picado de viruela [...]. La barba le creía como una especie de lama. Pero no dejaba de sonreír: –¿Qué? ¿No te acuerdas del Vaquero del Mediodía? –¿Ramón?* » (ELT, 180). Cette image contraste avec le souvenir : « *Julio recordó a Centollo en el taller del piso 10. El poeta era entonces un tipo de hombros cuadrados, chamarra de bolsas múltiples para llevar libros y manuscritos, risa estruendosa* » (ELT, 182). Centollo est

³⁰¹ Juan Villoro se rappelle quand il assistait à l'atelier de *cuento* de l'écrivain équatorien Miguel Donoso Pareja (Olegario Barbosa dans *El testigo*). Les séances avaient lieu le mercredi à la Torre de Rectoría de Ciudad Universitaria. Le mardi c'était l'atelier de poésie de Juan Bañuelos, auquel assistait Roberto Bolaño, qui évoque lui aussi les sessions des ateliers dans les premières pages de *Los detectives salvajes*. Pour plus de références sur l'époque de l'atelier, voir Juan Villoro, « Corrección », dans *Espejo retrovisor*, México, D.F. Seix Barral, 2013.

³⁰² Le fait qu'il soit surnommé « cachorro » (chiot), nous fait penser à son inexpérience, sa jeunesse. Il est, comme García Madero chez Bolaño, un apprenti.

³⁰³ À ce propos, Villoro affirme : « *Normalmente, recordamos lo que se fraguó en un sitio de ese tipo, pero no tanto lo que dejó de ocurrir. Y, sin embargo, siempre hay compañeros de trabajo que desaparecen misteriosamente, dejan de escribir, se van sin dejar huella. Eran personas con enorme vocación, apasionados por la escritura, y muchas veces con talento. ¿Qué los alejó, no sólo de nosotros, sino de la escritura misma y de ese tipo de vida? Quise responder a través de Julio Valdivieso, que encarna una de esas posibilidades* ». Correspondance personnelle, 5 avril 2013. Sur le topique des écrivains ratés, ou des artistes qui finissent par abandonner leur vocation et vivent dans la misère, voir aussi Sergio Pitol, qui se souvient de « [...] *aquellos a los cuales atrapó la vida en latitudes mucho menos generosas. Deambulan por el mundo, olvidados por todos y de todo* », Sergio Pitol, *Domar a la divina garza*, dans *Obras reunidas II. Las novelas del carnaval*, México, FCE, 2003, p. 213.

nostalgique du passé, de sa jeunesse : « *Las cosas me pasaban porque tenía dieciocho años*³⁰⁴ » (ELT, 183).

Il revoit Olga après la mort de Centollo : « *Hace siglos que no nos vemos, supongo que éste es el peor de los pretextos* » (ELT, 320). À l'atelier, Olga apparaît comme l'amour impossible : « *Olga estuvo entre ellos como algo imposible y necesario, la concreción de todas las cosas que valían la pena y no serían para ellos [...]. Exiliada, extraña, Olga encarnaba lo que ellos desconocían [...], el sueño de una época*³⁰⁵ » (ELT, 320). Julio est curieux de voir comment le destin l'a traitée. Il remarque même comment son passé chilien s'évapore et laisse place à la femme habituée à Mexico : « *Veinticuatro años atrás ella escribía cuentos ubicados en las casitas de colores de Valparaíso [...]. Ahora le explicaba la ubicación de la antigua Preparatoria Nacional* » (ELT, 351).

Il voit une femme d'une beauté conventionnelle : « [...], *la imagen agradable y tranquilizadora de una mujer con un atractivo suficientemente convencional para ser su esposa [...]. Tardaron un capuchino en ponerse al corriente de sus vidas [...]. Se había casado dos veces* » (ELT, 352-353). Elle lui parle de Félix : « *Supongo que tú, por estar lejos, no tuviste chance de odiarlo [...], jodía que ese rigor perjudicara siempre a alguien. Nunca dejó de ser cadete de West Point [...]. Hace seis años que le encontraron un cáncer en los testículos [...], nunca antes me pareció tan agradable* » (ELT, 353-354).

Pourtant, c'est au retour que Julio se souvient de Félix et du moment où il lui sauve la vie : « *Ya en el DF [...]. Recordó al comparatista diez años atrás [...]. En los tiempos del taller fueron de campamento a las lagunas de Chacahua [...], Julio entró al agua perfectamente mariguano* » (ELT, 168). Félix lui fera un aveu à propos de ce moment : « *A veces pienso que te saqué del agua para ver si valía la pena salvarte* » (ELT, 169). Il surveille ceux qui ont assisté à l'atelier pour voir ce qu'ils sont devenus et reste présent dans leur vie : il aide le *Viking* avec le projet de *telenovela*, Ramón se méfie de lui car c'est quelqu'un qui a besoin des autres uniquement pour leurs défauts.

³⁰⁴ La plupart des aventures qui arrivent dans *Los detectives salvajes*, ont lieu précisément quand les personnages sont jeunes : « *–Belano y yo fuimos muy amigos durante esa época –dijo Ernesto San Epifanio–. Los dos teníamos dieciocho años y éramos los poetas más jóvenes de la calle Bucareli* » (LDS, 56). C'est à ce moment qu'ils découvrent le monde et que toutes les opportunités sont à portée de main.

³⁰⁵ Cette dernière phrase renvoie à la nostalgie et l'innocence de la jeunesse, pleine de rêves, telle qu'elle est décrite dans le journal de García Madero chez Bolaño. Villoro, nous l'avons mentionné, a assisté à l'atelier avec Mario Santiago (Ramón Centollo/ Ulises Lima), qui participait lui aussi aux ateliers.

Hormis le destin et les changements physiques, ceux qui ont assisté à l'atelier partagent une même constante, ils ne sont pas devenus poètes : « *–Queríamos ser escritores pero nadie la hizo* » (ELT, 16). Julio regrette, avec le *Viking*, le destin de Centollo : « *Mira nomás quién te esperaba del otro lado del mar, un teporocho de mierda, el perro de Ulises*³⁰⁶. *–Era un poeta. –Era. Ahora come basura* » (ELT, 222). Avant c'était un poète, désormais il n'est qu'un ivrogne misérable.

Ramón Centollo évoque leur échec : « *Ahí estuvimos todos. Todos los que después no sucedimos [...]. –¿Te retiraste, verdad, cachorro? No sucediste [...]. –Yo tampoco sucedí –sonríó–. Las mafias no me dejaron [...], me fui cansando, no existí. ¡Me han atropellado dos veces!* » (ELT, 180-181). Pour lui, arriver a un lien avec la réussite littéraire et aucun des participants de l'atelier n'arrive, pas même Félix. Julio sent « [...] *el morboso orgullo de estar junto a alguien que haría célebres cosas horribles [...]. Nada de eso sucedió* » (ELT, 172). Aucun personnage n'a de transcendance dans la littérature³⁰⁷. Ils sont tous une école du silence qui ne vit que dans le souvenir :

Lo único que ennoblecía ese tiempo ingenuo era que transcurrió sin suceder del todo. *El futuro no trajo otra aventura que la reiteración, llegó como un confuso desgaste, la pausa que él se impuso durante veinticuatro años, sin sospechar que regresaría a preguntarse si podría escapar a la repetición, a continuar de algún modo*³⁰⁸. (ELT, 320)

Dans *Los detectives salvajes*, cette prise de conscience du temps passé et de la jeunesse perdue est présente surtout dans la deuxième partie du roman, lorsque les personnages évoquent dans leurs témoignages le moment où ils ont croisé Belano et Lima. Le cas des membres du réalisme viscéral nous intéresse en particulier. Comme les membres de l'atelier littéraire chez Villoro, ils vont se rappeler le temps de leur jeunesse dans la vingtaine d'années qui suit le journal de García Madero³⁰⁹.

³⁰⁶ Il faut noter que le chien d'Ulysse dans l'*Odyssée* est le seul qui reconnaît son maître, même déguisé en vieillard, au moment du retour. Dans *El testigo*, Centollo est un double de Mario Santiago (Ulises Lima chez Bolaño), la phrase « *el perro de Ulises* » pourrait être aussi un clin d'œil à *Los detectives salvajes*.

³⁰⁷ La situation des réal-viscéralistes, chez Bolaño, est similaire. Après le rêve de jeunesse, les personnages doivent renoncer à la poésie pour vivre, comme l'affirment Felipe Müller et Belano : « *En realidad estábamos muy ocupados trabajando e intentando sobrevivir* » (LDS, 244).

³⁰⁸ Nous soulignons la dernière phrase car elle joue de la dynamique du retour et de la reprise. Julio retrouve son passé à travers ces témoignages. Ces rencontres lui montrent combien le temps a passé, la jeunesse, l'amour de Nieves, tout est désormais dans le passé, ce qui l'aide à aller de l'avant.

³⁰⁹ Pourtant, il faut signaler que la prise de conscience du temps est présente dans toute l'œuvre de Bolaño. Chiara Bolognese affirme que le temps chez Bolaño n'est pas linéaire, mais « [...] *una sucesión de momentos y acontecimientos que se dirigen hacia el naufragio, única perspectiva segura* », Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 102. L'image du naufrage fonctionne pour l'espace (perdu dans l'immensité, mais aussi pour le temps. Tous les personnages savent que le futur est incertain et terrible.

Le départ de Belano et Lima met en évidence cette rupture temporelle dans le destin des réal-viscéralistes. La vie et la normalité arrivent tandis que la poésie est laissée de côté. Seuls Belano et Lima restent dans leur élan poétique, la plupart des autres (María, Jacinto, Xóchitl, Rafael Barrios et Bárbara Patterson), reprennent une vie normale.

Les témoignages de ces personnages sont liés aux souvenirs du groupe réal-viscéraliste. María est l'une des premières à arrêter l'écriture. Après le départ de Belano et Lima elle continue sa vie. Son témoignage date de 1981 : « [...] *mi vida era más o menos la misma que antes. Iba a clases, conseguí trabajo de correctora en una editorial y daba largos paseos por México* » (LDS, 317). Elle témoigne du retour d'Ulises Lima d'Europe et de la tentative de ses amis de reprendre le réalisme viscéral : « [Xóchitl] *me contó que Ulises Lima y Pancho Rodríguez se habían peleado. El real visceralismo está muerto, dijo Xóchitl, si al menos hubieras ido tú... Le dijo que yo ya no escribo poesía ni quería saber nada de poetas* » (LDS, 319). María voit Ulises chez Xóchitl et réalise que le groupe et ses rêves de jeunesse appartiennent au passé : « *No me causó gran alegría verlo. Todo lo que él y Belano había significado para mí quedaba ahora demasiado lejos* » (LDS, 318). Pourtant, elle revient à sa jeunesse, comme la plupart des membres du groupe³¹⁰.

Le retour d'Ulises redonne de l'espoir, mais le mouvement est mort, comme Requena l'affirme devant María : « *El real visceralismo está muerto, dijo Requena, deberíamos olvidarnos de él y hacer algo nuevo. Una nueva sección mexicana del surrealismo, murmuré*³¹¹ » (LDS, 319). Plus tard, en 1985, Requena revoit Lima, après le voyage au Nicaragua : « *Para la mayoría, había muerto como persona y como poeta. Yo lo vi en un par de ocasiones [...], se ganaba la vida vendiendo marihuana* » (LDS, 366). Il s'éloigne alors de Lima : « *Después pasó mucho tiempo antes de que lo volviera a ver. Yo intentaba moverme en otros círculos, tenía otros intereses, tenía que buscar*

³¹⁰ Chiara Bolognese signale que les personnages de Bolaño sont des « [...] *individuos [que] escapan de su pasado, y temen no tener futuro; la realidad está hecha de instantes que cobran la misma importancia que los años, a la vez que representan el tiempo infinito que evocan las historias que acaban abiertas* », *Ibid.* Dans la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, tous les témoignages reprennent ces instants qui constituent la réalité des personnages. Ces instants sont aussi importants que le temps passé, sont infinis et donnent la possibilité d'évoquer la multiplicité d'histoires ouvertes du roman.

³¹¹ Chaque personnage reste dans son rêve de jeunesse. Dans le journal, María aurait voulu que la revue de poésie des réal-viscéralistes s'appelle « Sección Surrealista Mexicana ». (LDS, 41).

trabajo, tenía que darle algo de dinero a Xóchitl, también tenía otros amigos » (LDS, 367). Il est, lui aussi, rattrapé par le destin et la quotidienneté³¹².

Jacinto garde le contact avec Rafael Barrios, qui part en Californie avec Bárbara. Ils parlent deux fois, en 1981 et 1982. Jacinto le tient au courant de ce qui se passe à Mexico. Rafael veut qu'il lui envoie de la poésie : « [...] *pero Jacinto sólo manda cartas* » (LDS, 345). Il se considère lui-même comme un poète, mais Bárbara n'est pas du même avis : « *Rafael no hacía nada, no trabajaba, no escribía, no me ayudaba a limpiar la casa [...], lo único que hacía era bañarse cada día [...], y mirar la tele hasta que amanecía o salir a la calle a tomar cervezas* » (LDS, 346). Il ne devient pas écrivain, il ne fait que parler de ses aventures avec les réal-viscéralistes : « *¿Han ustedes visto Easy Ryder*³¹³? [...]. *Más o menos así éramos nosotros entonces. Pero sobre todo más o menos así eran Ulises Lima y Arturo Belano* » (LDS, 321). De son côté, Bárbara doit tout faire pour gagner sa vie : « [...] *y yo tenía que salir a trabajar y luego a estudiar, en fin, yo estaba ocupada todo el día [...], y cuando volvía a casa me encontraba a Rafael durmiendo* » (LDS, 322).

Xóchitl, de son côté, continue le rêve de la poésie, mais son rêve est plus réaliste. Elle cherche à être publiée, mais aucun éditeur n'accepte car elle appartenait au groupe :

¿Y esos quiénes fueron? Entonces yo les explicaba, más o menos, la corta historia del realismo visceral y ellos sonreían [...]. Otros, los menos, recordaban a Ulises Lima y Arturo Belano [...], después me decían que lo sentían, pero que no podían publicar ni uno sólo de mis poemas. Según María [...], si quieres publicar más vale que no menciones nunca más a los real visceralistas. (LDS, 370)

Le groupe de Belano et Lima semble être marqué par le rejet et le silence des mafias littéraires mexicaines³¹⁴. Mais Xóchitl ne veut pas renier le groupe et continue à chercher : « *Ya estaba harta de trabajar en el Gigante*³¹⁵ *y creía que mi poesía se merecía, si no un poco de respeto, sí un poco de atención* » (LDS, 370). Bien que ses

³¹² Dans ce contexte, Chiara Bolognese parle de l'absence de futur des personnages de Bolaño : « *En el panorama de desolación que dibuja Bolaño, los personajes se plantean a menudo el dilema del porvenir que les espera, y muestran escasa confianza en él* », *Idem*, p. 103. C'est la bataille perdue d'avance dont Bolaño parle dans sa littérature.

³¹³ *Easy Rider* (1969) est un film états-unien du genre *road movie* et une icône de la contre-culture. Dans ce film, Wyatt et Billy traversent les États-Unis pour assister au carnaval du Mardi Gras. Pour financer leur voyage ils font du trafic de drogue. Sur leur chemin, ils rencontrent des paysages et des personnages divers. Le parallélisme avec *On the road* (1957), de Jack Kerouac est évident.

³¹⁴ Les mafias sont un « topique » du monde littéraire mexicain. Le terme désigne des écrivains ou des poètes qui forment des groupes de pouvoir qui se soutiennent entre eux et rejettent d'autres types d'écriture ou des auteurs qui n'appartiennent pas à leur groupe. Ramón Centollo, dans *El testigo* (p. 181), parle aussi des mafias qui lui empêchent d'avoir une place dans le monde littéraire mexicain.

³¹⁵ « Gigante » est une chaîne de supermarchés au Mexique.

débuts soient difficiles, elle découvre le monde des revues, elle s'approche du travail d'édition et écrit : « *Aprendí a diagramar, a corregir, a veces hasta era yo la que seleccionaba las fotos [...]. Por supuesto, con lo que ganaba en la revista no podía dejar mi trabajo en Gigante, pero incluso así era bonito* » (LDS, 371). Elle demande à María pour quelles raisons elle ne continue pas à écrire : « *¿Por qué ya no escribes, mana?, le pregunté una vez y ella me contestó que no tenía ganas, que eso era todo, simplemente no tenía ganas* » (LDS, 363).

Ce qui ressort de tous ces témoignages, c'est une nostalgie du temps de la jeunesse et des rêves. La plupart des personnages, tout comme les membres de l'atelier chez Villoro, restent dans la nostalgie, voire l'amertume. Ils s'éloignent progressivement de la littérature jusqu'à devenir seulement une liste de noms d'un groupe littéraire des années soixante-dix³¹⁶.

Nous constatons dans ces romans que la jeunesse est une circonstance, un instant éphémère qui se caractérise par la soif d'aventure ; les personnages n'ont pas conscience du passage du temps. La jeunesse est vécue soit dans le rêve de la poésie à Mexico, soit dans l'aventure, mais toujours dans la trinité – jeunesse, amour, mort – dont Felipe Müller parle lorsqu'il raconte une histoire sur deux écrivains latino-américains : « *Pero entonces ocurrió lo que suele ocurrirles a los mejores escritores de Latinoamérica o a los mejores escritores nacidos en la década de los cincuenta: se les reveló, como una epifanía la trinidad formada por la juventud, el amor y la muerte* » (LDS, 497).

La jeunesse se caractérise par cette vitesse et cette envie de découvrir et de tout vivre ; mais le temps passe rapidement. Ce n'est qu'une fois que la jeunesse est passée que les personnages prennent conscience du temps, car ils sont frappés par l'âge ou la nostalgie, alors ils s'accrochent au passé et se revoient dans le souvenir et la mémoire pour en faire un bilan, comme Benito Torrentera dans la chronique qu'il écrit en prison ou comme le font Julio et Olga Rojas vers la fin de leur conversation : « *No te fue mal, ¿no? La última frase tenía un dejo amargo* » (ELT, 357). Cette phrase possède l'amertume qui caractérise aussi le ton des autres textes, lorsqu'il faut évoquer la jeunesse.

³¹⁶ Il faut se rappeler la liste d'Ernesto García Grajales sur le groupe des réal-viscéralistes, aux pages 550 et 551. Il nous révèle le destin du groupe de jeunes gens vingt ans après le départ de Belano et Lima.

I.3 Mouvements du corps

Il n'y a pas de monde, disent Lévine et Touboul³¹⁷, dépourvu de centre de référence et ce centre suit la mobilité du récit, qui se concentre généralement dans le mouvement du corps. Le corps est un tissu de rapports qui se construisent dans le texte et transgressent le monde à travers les actions. Pour connaître le monde, il faut le parcourir dans le voyage ou dans la lecture, la démarche commençant par le mouvement du corps ou de la pensée. Chaque mouvement est individuel et exprime un rapport particulier au monde et à l'autre³¹⁸. La somme des différentes manières de percevoir et d'interagir avec le monde nous donne à peine une représentation confuse de lui.

En faisant référence à Platon, Lévine et Touboul parlent du corps comme véhicule. Le corps est expression de l'âme et l'âme justifie le corps tout entier³¹⁹. Le corps est l'espace où ont lieu les passions, un ensemble de surfaces projetées à travers le langage, mais aussi à travers le regard, qui pour Michel Foucault est le synonyme de la surveillance : « *L'homme connaissable (âme, individualité, conscience, conduite, peu importe ici) est l'effet-objet de cet investissement analytique, de cette domination-observation* »³²⁰.

En tant que véhicule, les mouvements du corps marquent le rythme du récit et sa structure. Dans *Los detectives salvajes*, un jeu d'apparitions et disparitions détermine les focalisations, les espaces et les temps du récit. Cette dynamique constitue, selon Chiara Bolognese, une caractéristique de l'écriture de Bolaño : « *La indefinición, la fragmentación y la marginalidad son, pues, las señas de identidad de los personajes de Bolaño; mientras que el espejo, el caleidoscopio y la máscara son los instrumentos a través de los cuales ellos intentan reconstruir esa identidad* »³²¹. Le roman témoigne de cette dynamique de l'indéfinition, comme lors d'une fête des réal-viscéralistes : « [...] *mucha gente desconocida y de la que no había oído hablar, que aparecieron y desaparecieron como un río oscuro* » (LDS, 78). De même le 31 décembre, chez Quim

³¹⁷ Éva Lévine et Patricia Touboul affirment que le corps est un instrument qui est connu de l'extérieur « *et l'on fait de cet instrument qui se donne un monde un "centre de référence relatif"* », Éva Lévine et Patricia Touboul, *op. cit.*, p. 88.

³¹⁸ En citant Sartre, Éva Lévine et Patricia Touboul signalent que « *du seul fait qu'il y a un monde, ce monde ne saurait exister sans une orientation univoque par rapport à moi* », *Idem*, p. 89. Concernant le rapport individuel au monde et à autrui, elles considèrent qu'il est impossible de réconcilier deux points de vue car l'expérience n'est jamais la même.

³¹⁹ Pour Platon, cité par Éva Lévine et Patricia Touboul, l'importance du corps réside dans la protection de la tête, qui est l'âme : « *Conçu comme véhicule, le corps est donc d'emblée un moyen pour la tête de subsister, en l'écartant de dangers multiples [...]. Cela se comprend d'autant mieux que l'âme est première par rapport au corps, ainsi que Platon l'a clairement établi* », *Idem*, p. 179.

³²⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 357.

³²¹ Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 153.

Font : « *Durante todo el día estuvieron apareciendo y desapareciendo por la casa los amigos de toda la vida* » (LDS, 130). Il n'est pas important de savoir qui était là, mais de voir l'ensemble sans le définir.

Belano et Lima suivent cette dynamique du fragmentaire et gardent le suspense sur leur prochain mouvement. À propos de Belano, Jacinto dit à García Madero : « *Nadie sabe dónde está. Él y Ulises han desaparecido* » (LDS, 101). Plus tard, Xóchitl ajoute : « *Han aparecido y han vuelto a desaparecer* » (LDS, 115). Les spéculations sur ce qu'ils complotent sont diverses : « *Están terminando una antología de poetas jóvenes mexicanos [...], juntando dinero para marcharse a Europa, dijo Requena* » (LDS, 115). Seule Xóchitl pressent ce qu'ils préparent : « *Arturo y Ulises no están ahorrando dinero [...], sino dándole los últimos toques a un asunto que va a dejar a todos con la boca abierta*³²² » (LDS, 116). Angélica Font se rappelle : « *Decían que Arturo Belano y Ulises Lima habían desaparecido por el norte [...]. Mi mamá se rió, recuerdo que dijo: ya aparecerán* » (LDS, 175). Jacinto signale : « *A veces ellos desaparecían, pero nunca por más de dos o tres días. Cuando les preguntabas adónde iban, contestaban que a buscar provisiones* » (LDS, 181).

Ils se construisent à partir du fragmentaire, dans leurs apparitions et disparitions, dans leurs voyages et secrets qui annoncent le profond déracinement des personnages de Bolaño. Chiara Bolognese affirme : « *Las travesías bolañanas encarnan el eterno movimiento de quien, en el fondo, no pertenece a ningún lugar. Desplazarse se convierte así en una necesidad para intentar encontrar un equilibrio, aunque siempre precario* »³²³. Les déplacements de Belano et Lima permettent d'ouvrir à la spéculation, ce qui ne serait pas possible si une seule vérité était donnée d'avance. Sur le fragmentaire, Giorgio Agamben évoque Novalis, pour qui « *toute œuvre achevée est nécessairement sujette à une limite que seul le fragment peut éviter* »³²⁴.

García Madero est victime du jeu des deux poètes : « *[...] visitaba sistemáticamente las librerías del DF buscando a dos amigos desaparecidos* » (LDS, 104). Cependant, ils n'apparaissent qu'aux moments inattendus : « *–Arriba las manos, poeta García Madero. Al volverme vi a Arturo Belano y a Ulises Lima y me desmayé.*

³²² Nous ne pouvons que participer au jeu de suppositions et considérer que la surprise dont parle Xóchitl serait la recherche de Cesárea Tinajero et la « découverte » de son œuvre.

³²³ Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 191.

³²⁴ Giorgio Agamben, *Stanze. Parole et fantôme dans la culture occidentale*, Paris, Payot & Rivages, 1998, p. 67. Agamben rappelle que la poésie moderne, depuis Mallarmé, est fragmentaire, en tant qu'elle renvoie à un objet (le poème absolu) qui ne peut jamais être intégralement évoqué, mais seulement rendu présent par sa négation, ce qui nous fait penser aux paroles de Blanchot sur l'insaisissable de l'œuvre.

*Cuando desperté*³²⁵ *estaba en el cuarto de Rosario, acostado, con Ulises y Arturo a cada lado de la cama* » (LDS, 111). Avec leurs apparitions intempestives, Belano et Lima renforcent leur caractère insaisissable. Ils apparaissent devant García Madero comme sortis d'un rêve, au moment où il a le plus besoin d'eux. Un autre exemple nous est offert lors du siège d'Alberto le 31 décembre. Ils arrivent quand il ne reste plus aucun espoir : « *No dijeron a qué venían. No se sorprendieron de verme. Recuerdo que pensé: ¡salvados!* » (LDS, 134).

Ces apparitions et disparitions intempestives continuent dans la deuxième partie du roman, mais elles deviennent le signe manifeste de l'éloignement des personnages. Dans son témoignage de 1994, Guillem Piña affirme : « *Arturo desaparecía por temporadas* » (LDS, 469-407). Au moment où il parle, Belano est proche du départ en Afrique : « *Arturo hacía mucho que había desaparecido de nuestras vidas* » (LDS, 471). Jacobo Urenda reprendra sa trace pour la perdre à plusieurs reprises, car en Afrique les gens disparaissent « *como desapareció Belano aquella noche, de golpe* » (LDS, 527). Urenda le retrouve plusieurs fois et dans des endroits différents jusqu'à sa disparition définitive. De même, pour Lima lorsqu'il part dans le désert d'Israël, Norman et les autres perdent sa trace. Au Nicaragua, Requena affirme qu'il a disparu, mais pour Rafael Barrios « [...] *no ha desaparecido, ha decidido quedarse en Nicaragua, que es bien distinto* » (LDS, 345-346).

Leurs parcours se terminent avec la disparition définitive de leurs traces, ce qui ne veut pas dire qu'ils meurent³²⁶. Il est de même pour García Madero ou pour Cesárea, dans les années vingt³²⁷ et lors de sa recherche : « *Las pistas de Cesárea aparecen y se pierden* » (LDS, 591). Tout comme eux, Cesárea apparaît et disparaît et le lecteur ne

³²⁵ Le jeu de cette phrase nous rappelle la nouvelle brève d'Augusto Monterroso, « El dinosaurio » : « *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba ahí* », Augusto Monterroso, dans *Cuentos, Fábulas y lo demás es silencio*, México D.F., Alfaguara, 1996, p. 69. Belano et Lima, comme le dinosaure, sont encore là quand García Madero s'éveille, comme si, eux aussi étaient la continuation du rêve dans la réalité.

³²⁶ Chiara Bolognese rappelle que Belano continue son œuvre dans les textes de Bolaño. D'autres textes font également référence à son avenir : « *El hombre, en efecto, reaparece en África en el cuento "Fotos", en la que podría ser la continuación de ese viaje relatado en Los detectives salvajes; más tarde será el narrador de los hechos de 2666 que llegan hasta el año 1998, momento en el que, de ser ciertas las palabras de Jacobo Urenda, Belano ya debería estar muerto* », Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 271. La nouvelle en question signale effectivement un moment dans la vie en Afrique de Belano, plus précisément dans un village du Liberia : « *Para poetas, los de Francia, piensa Arturo Belano, perdido en África* », Roberto Bolaño, « Fotos », dans *Putas asesinas*, *op. cit.*, p. 197. Quant à Ulises Lima, effectivement, il disparaît du récit et visiblement des textes de Bolaño, cependant le roman de Juan Villoro, *El testigo*, nous offre un aperçu de ce qui aurait été la vie de Mario Santiago un peu avant sa mort.

³²⁷ Pour Chiara Bolognese « *La elección de protagonistas con características con características como las de Cesárea Tinajero y Benno von Archiboldi, los mismos Lima y Belano, muestra cómo, en efecto, la identidad se puede reducir a su desaparición y los individuos se transforman en sombras en continuo movimiento, cuyos rastros resulta difícil seguir porque son casi inexistentes* », *Idem*, p. 153.

peut que suivre ses traces et reconstruire son parcours à travers le témoignage d'Amadeo Salvatierra et celui de García Madero. Belano et Lima considèrent que Cesárea voulait disparaître et ne pas laisser de traces, qu'elle était toujours en train de partir. Amadeo Salvatierra se rappelle ces absences aux réunions des Stridentistes : « [...] *durante un tiempo no volvimos a ver a Cesárea Tinajero en ninguna de nuestras reuniones* » (LDS, 295). Les autres spéculent sur ses absences et ses projets ; par ailleurs, ils ne pourront pas comprendre son départ pour le désert, qui pour eux représente le mouvement contraire à la modernité.

Sur cette idée du fragmentaire et de la spéculation, la mort inattendue de Nieves, chez Villoro, empêche Julio de trouver une réponse convaincante sur ce qui s'est passé sur la place de Mixcoac. Il doit se contenter des vérités fragmentaires qu'il retrouve. À la différence de Belano et Lima, Nieves disparaît définitivement mais reste présente dans les souvenirs de Julio, qui s'activent selon les odeurs ou les rencontres faites au Mexique.

Dans *Lodo*, c'est le corps d'Eduarda qui est fragmentaire dans l'imagination de Benito : « [...] *imaginaba sus pies desnudos, su boca mordiendo con cierto asco la punta de un pepinillo. No la imaginaba a ella de cuerpo entero sino por partes, como un rompecabezas* » (LOD, 57). Il associe la vie au mouvement, les déplacements des gens montrent comment ils affrontent la vie. Tandis que son frère Esteban « *caminaba de frente, resolvía sus problemas; yo rodeaba, buscaba atajos, posponía, titubeaba hasta borrar las huellas de los caminos más transitables* » (LOD, 95). Benito ne marche pas droit, il contourne et retarde le plus possible l'arrivée du destin : « [...] *pero a mí, especialista en dar rodeos, en perder mi tiempo, me complacía hacer espirales antes de llegar a mi destino. No hubo sorpresas* » (LOD, 227). Pour lui, tout est déjà écrit. Il n'y a pas de surprises dans son aventure avec Eduarda, leur mouvement est voué à l'échec et aucun d'eux ne veut décider le pas suivant car ils savent que la fin approche. Même si Eduarda veut continuer, elle ne veut rien décider : « *Si tú marcaras el rumbo sería todo más fácil. –Deseo que estés conmigo, pero no quiero decidir. Cuando yo tomo decisiones todo sale mal* » (LOD, 261). Pour Benito, leur déplacement n'est qu'une illusion : « [...] *nada más ilusorio: el hecho de que el destino cuente con un nombre no significa que posea una realidad* » (LOD, 295).

Comme nous l'avons exposé plus haut, le corps est l'espace dans le récit où il est possible de symboliser les sensations et d'exprimer les mouvements émotionnels. L'image du corps est instable, le corps est fait de pulsions. Bataille l'affirme : « *Les*

mouvements de passion donnent vie à l'être »³²⁸. Il voit l'érotisme du corps comme un excès dans l'expression des sentiments, un mouvement de liberté qui, pourtant, risque de dériver dans la folie, dans une passion assassine ou violente ; ce qui arrive à Benito, qui tue deux hommes car l'un d'eux a des rapports sexuels avec Eduarda : « *Es difícil creer que un hombre de cierta cultura respondera de esa manera a la agresión de dos pelagatos* » (LOD, 194).

Pour Bataille, l'érotisme est un aspect de la vie intérieure de l'homme qui s'extériorise dans l'objet du désir. La violence est un mouvement qui excède les limites : « *Il y a dans la nature et il subsiste dans l'homme un mouvement qui toujours excède les limites, et qui jamais ne peut être réduit que partiellement [...], nous vivons sensiblement dans son pouvoir* »³²⁹. La transgression est le dépassement de toute limite établie ; même l'homme de raison ne peut la contrôler. La dichotomie civilisation / barbarie ne divise pas l'individu, qui fluctue entre les deux extrêmes. Gouverné par le désir, Benito est capable d'enfreindre la loi : « [...] *movido por una calentura pasajera quebrantaba mis deberes de ciudadano. Debajo de mi aspecto de hombre prudente [...], se escondía un homínido dispuesto a marcharse con su hembra hacia las ramas del árbol más lejano* » (LOD, 94).

Il ne peut pas non plus contrôler le besoin de tuer les deux hommes : « *Sin meditarlo, ni dudar [...], me dispuse a actuar*³³⁰ [...]. *Palpé el gélido metal de la pistola. Conté las balas contenidas en el cilindro* » (LOD, 207). Après les assassinats, les punitions d'Eduarda augmentent. Il trouve du plaisir non seulement dans l'acte sexuel, mais dans l'humiliation, l'agression et la menace : « *No hay nada más seductor que llegar a la violencia por los cauces de la razón. ¿No es ésta la única violencia real?* » (LOD, 192).

Bataille signale l'avantage de la femme de susciter le désir : « *Elles ne sont pas plus désirables, mais elles se proposent au désir. Elles se proposent comme des objets au désir agressif des hommes* »³³¹. C'est le cas de María, chez Bolaño, quand elle demande à Piel Divina de la martyriser : « *Y ella me dijo sigue, no te pares [...], y como*

³²⁸ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 24.

³²⁹ *Idem*, p. 46.

³³⁰ À deux reprises, Humbert Humbert a la même réaction dans *Lolita*. D'abord quand sa première femme le trompe : « *Valeria parla et Humbert le Terrible tint conseil avec Humbert le Petit afin de décider si Humbert Humbert devait la tuer elle ou tuer son amant, les tuer tous les deux, ou ni l'un ni l'autre* », Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 58. Il ne tue aucun des deux, ce n'est qu'à la perte de Lolita qu'il cherchera vengeance et tuera celui qui l'a arrachée de ses bras. C'est pour cette raison qu'il est en prison et non pas pour les accusations de pédophilie.

³³¹ Georges Bataille, *op. cit.*, p. 145.

que cada vez le iba dando más fuerte. En las nalgas, en las piernas, pero también en el coño » (LDS, 73). Piel Divina continue jusqu'à trouver du plaisir dans la douleur de María et se rappelle le rythme de la violence et de la douleur : « [...] *cada golpe produce un gemido, y eso va in crescendo, y llega un momento en que sientes sus nalgas ardiendo, y las palmas de tus manos también arden, y la verga te empieza a latir como si fuera un corazón, plonc, plonc, plonc...* » (LDS, 73). De son côté, Simone Darrieux réussit à exciter Belano :

[...] sí que he leído al Marqués de Sade. ¿Ah, sí?, dijo él. Sí, dije yo acariciándole la verga [...] ¿Qué has leído del Marqués de Sade? *La filosofía en el tocador*, dije yo. ¿Y *Justine*? Naturalmente [...]. Para entonces estaba húmeda y gimiendo y la verga de Arturo enhiesta como un palo [...]. Abofetéame, le dije. En la cara, en las mejillas. Méteme los dedos [...] ¡Más fuerte!, le dije. (LDS, 226)

Tout comme María, Simone est influencée par la lecture du Marquis et cherche à explorer la douleur et le plaisir dans l'acte sexuel. Dans un premier moment, Belano n'est pas capable de la frapper, mais elle réussit à le convaincre à travers cette séduction par la littérature. Chez Fadanelli, Eduarda s'offre à Benito pour avoir quelque chose en échange ou simplement pour constater son pouvoir de séduction : « *–Vamos a jugar a los animales. Tú eres el macho y yo la hembra* » (LOD, 164) ; « *–¿No quieres cogerme, Torrentera? –me decía al oído [...]. Eres un profesor malo, muy malo* » (LOD, 184).

Eduarda se sert de son corps comme d'un instrument de domination : « *Las mujeres jóvenes deben estar acostumbradas a que los hombres viejos se pongan siempre a sus pies. Un leve movimiento de sus muslos hace estremecer a una docena de ancianos* » (LOD, 42). C'est ce qu'elle fait avec Benito : « [...] *estaba aprendiendo a conocerme, movida, sin duda, por el propósito de calcular hasta qué grado podría utilizarme* » (LOD, 67). Face à Eduarda, son rôle de dominateur est illusoire car, dès qu'elle se prête au jeu du désir, il devient le dominé : « *En un abrir y cerrar de ojos había pasado de ser el dominador al dominado [...], había descubierto cuál era su papel en nuestra relación. El papel de un verdugo cuyos bostezos hieren tanto como el filo de su hacha* » (LOD, 192).

Pour cette raison, il fait appel à la violence, qui vient comme une forme de défense : « *Yo jamás le habría hecho un daño real a esta mujer. Sólo respondía a su llamado. Ciertas mujeres nos empujan a actuar a su conveniencia sin darnos jamás una orden* » (LOD, 193). Il rentre dans le jeu d'Eduarda car il cherche à tout moment ce que

Bataille appelle la *convulsion érotique*³³². Pour Bataille : « [...] *le désir nous jette hors de nous, nous n'en pouvons plus, le mouvement qui nous porte exigerait que nous nous brisions* »³³³. Le désir de posséder nous consume ou son objet cessera de brûler : « *Eduarda se quedaría a mi lado. Si fuera necesario utilizar todos los recursos de mi inteligencia para retenerla, entonces pondría a mis neuronas a trabajar horas extra* » (LOD, 86).

L'âme perturbe le régime du corps en le trainant vers l'excès et le désir. Dans le *Souci de soi*, Foucault mentionne une corrélation et un équilibre souhaité entre le corps et l'âme, mais : « *Il arrive que cette corrélation naturelle soit compromise du fait du corps lui-même [...]. Il se livre à une sorte de déchaînement pur* »³³⁴. Le corps incite et perturbe l'âme à travers le regard, que Foucault considère comme « *le plus sûr véhicule de la passion ; c'est par lui qu'elle entrait dans le cœur ; par lui qu'elle s'entretenait* »³³⁵.

Dans *Lodo*, Artemio se laisse séduire par les mouvements de Copelia, qui danse pour son mari : « *Que tus movimientos nos recuerden la música, adelante, mujer* » (LOD, 234). Copelia danse en deux occasions et ce qui est pour Artemio l'expression de la passion et du désir, pour Benito n'est qu'une série de mouvements grotesques : « *Copelia se incorporó y estiró sus brazos de anguila flexionando la cintura como preámbulo [...]. Sobre las puntas de los pies, flexionando las rodillas, daba saltitos como si fuera una cabra* » (LOD, 53). Il manifeste sa méfiance envers la danse : « *La danza no es una de mis artes favoritas. Me resulta demasiado animal y comprometedor* » (LOD, 53). Cependant, il décrit la danse de Copelia et capte la cadence du corps qui cherche à séduire :

Media hora bailó Copelia, descalza, frente a nosotros, invitándonos a imaginarla desnuda, bailó hasta empaparse la piel de sudor, moviendo su cuerpo con elasticidad asombrosa. En algún momento rompía la ortodoxia de su baile abandonando sus movimientos al influjo de una música distinta, una música salida de su caja pélvica o de sus rodillas crujientes. (LOD, 53)

Benito regarde le corps en mouvement et réfléchit à cet acte intime du corps qui véhicule la passion : « *Con el movimiento viene la expresión íntima y el tiempo y la vida y todo lo que parece importante* » (LOD, 53). Pourtant, il est contre le mouvement :

³³² *Idem*, p. 145

³³³ *Idem*, p. 157.

³³⁴ Michel Foucault, *Le souci de soi*, op. cit., p. 159.

³³⁵ *Idem*, p. 162.

« Yo opino que no hay mejor estado para el cuerpo humano que la quietud. “¡Debemos imitar a las piedras!” , grité alguna vez, convencido de la maldad intrínseca del movimiento » (LOD, 53). Il associe le mouvement à la saleté du corps : « *El movimiento siempre ha sido sinónimo de suciedad y mal olor* » (LOD, 113). Cette méfiance est le résultat de son expérience avec Eduarda, qui se sert du désir pour le contrôler à sa guise.

Foucault signale le danger du regard, de la lumière et de l’image, mais il remarque l’importance de l’obscurité pour cacher et suggérer³³⁶. C’est ce qui arrive, chez Bolaño, à García Madero avec María. Ils sont dans l’obscurité et García Madero découvre le corps qui s’offre à lui et s’ouvre au désir : « *La seguí con las manos extendidas, como un ciego* » (LDS, 63). Il devine et suit les mouvements du plaisir, sans pourtant jouir de l’image du corps, qui, nous l’avons dit, se dessine à mesure que l’acte sexuel a lieu : « [...] *sus maniobras, inicialmente tímidas o mesuradas, fueron haciéndose más abiertas (no encuentro de momento otra palabra), guiando mi mano hacia los lugares que ésta, por ignorancia o por despreocupación, no llegaba* » (LDS, 63).

Il suit les ordres de María : « *Sigue, García Madero –sonrió María en la oscuridad [...]. Me desnudé sin salir de debajo de las sábanas [...], y acto seguido procedí a ejecutar las instrucciones de María* » (LDS, 65). Obsédé par la découverte du corps et du plaisir, García Madero demande de recommencer l’acte jusqu’à l’épuisement : « *¿Te la puedo meter otra vez?* » (LDS, 64) ; « *–¿Quieres que lo hagamos otra vez?* » (LDS, 65) ; « *Al finalizar no tenía ánimo [...], ni para preguntar si se lo había pasado bien* » (LDS, 66).

La rencontre de l’autre dans l’acte sexuel suscite bien des réactions chez les personnages. Le corps féminin est la source du désir qui se manifeste dans le regard ou le toucher. Il est possible, à travers le désir, de contrôler l’autre et se servir de lui pour atteindre ses objectifs ou satisfaire ses plaisirs. L’image du corps reste dans la pensée du personnage qui, peu importe son intelligence ou sa civilité, lorsqu’il est possédé par le désir, oublie tout et se laisse guider par l’instinct, comme dans le cas de Julio, chez Villoro, lorsqu’il va à la rencontre d’Ignacia et que le *va-et-vient* du paysage lui rappelle « *los muslos de Ignacia* » (ELT, 469).

³³⁶ Foucault cite Ovide qui, dans l’*Art d’aimer*, recommande la prudence « à qui veut conserver l’amour : “Ne laisse pas la lumière pénétrer par toutes les fenêtres de la chambre à coucher, bien des parties de notre corps gagnent à n’être pas vues au grand jour” », *Idem*, p. 163.

I.4 Élan du voyage

Dans « La confession dédaigneuse », André Breton manifeste le besoin de l'artiste de suivre l'impulsion de l'écriture et de la pensée. Cette impulsion est l'un des mots d'ordre du mouvement Dada : « *Écrire, penser, ne suffisait plus : il fallait à tout prix se donner l'illusion du mouvement, du bruit* »³³⁷. L'élan qui consiste à se lancer dans l'aventure littéraire serait une forme, selon Breton, de s'interdire de penser à l'avenir, de ne pas avoir d'équilibre et d'adapter l'existence aux conditions posées par le monde. Cet élan permet de s'engager dans un mouvement d'ouverture permanent. Ce désir de l'ailleurs qui transforme tout personnage en voyageur est ce que Michel Maffesoli appelle la « soif de l'infini »³³⁸.

Pour Novalis, l'élan poétique serait le moment où l'on prend conscience de la présence du monde pour se lancer à sa découverte. Le personnage d'*Henri d'Ofterdingen* [1802] devient un pèlerin qui retrouve un monde nouveau et plein de signification. Le monde connu dans son enfance se perd et il faut désormais le retrouver comme un étranger. Il se met en route et suit cet élan pour chasser la tristesse de l'âme : « *Le Mal n'a qu'une cause unique : l'universelle débilité, la faiblesse qui nous est commune à tous et qui n'est rien d'autre que pauvre sensibilité morale et manque d'élan pour la liberté* »³³⁹.

L'élan dans les romans du corpus, la motivation primordiale pour se mettre en route, est associée à une liberté qu'il faut acquérir et conserver dans le voyage. L'exemple le plus évident se trouve chez Bolaño, où un groupe de jeunes poètes se lance à la découverte du monde, de la vie et de la poésie. Lors de la soirée chez Amadeo Salvatierra, Belano et Lima décident de chercher Cesárea dans le désert de Sonora. Ils s'engagent à la trouver et à trouver aussi son œuvre. Leur élan initial est motivé par la poésie mais aussi par l'envie du voyage : « [...] *no lo hacemos por ti, Amadeo, lo hacemos por México, por Latinoamérica, por el Tercer Mundo, por nuestras novias, porque tenemos ganas de hacerlo* » (LDS, 553). Ils veulent faire le voyage, la décision est prise et ils ne renonceront pas.

³³⁷ André Breton, *op. cit.*, p. 16.

³³⁸ Maffesoli parle d'un détachement et d'un principe vital, fondés sur l'insatisfaction, moteur par excellence de l'errance qui favorise la « variation » : « *La "variation" n'est qu'une autre manière de parler de la quête en ce qu'elle n'est peut-être pas progressiste, mais bien progressive. C'est-à-dire que si elle n'a pas de but précis, la mise en chemin, le détachement, le fait d'aller toujours de l'avant sont eux des aspects essentiels du principe vital* », Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 116-117.

³³⁹ Novalis, *Henri d'Ofterdingen. Un roman* [1802], Paris, Gallimard, 1975, p. 215.

Dans *El testigo*, avant le rendez-vous manqué à la place de Mixcoac, Julio partage avec Nieves l'envie de partir et de découvrir le monde. Ils se préparent pour leur voyage en Europe bien avant le départ : « *Nieves y él ya tomaban clases de italiano en la Dante Alighieri* » (ELT, 68). Julio fait tout pour partir, il se voit dans le voyage comme dans un film et veut le concrétiser. Lui et Nieves se voient en cachette « [...] *con la alegría anticipada del tiempo del que dispondrían en Europa* » (ELT, 74-75). Cet enthousiasme révèle leur envie de partir : « [...] *les sobraría tiempo para casarse en Italia* » (ELT, 75). Nieves imagine l'aventure en Europe, mais aussi le retour au Mexique : « *Nieves hablaba con curiosa seguridad de estas etapas, como si ya las hubiera vivido* » (ELT, 75). Elle imagine un voyage de rêve où tout est parfait ; pour cette raison elle propose un départ romantique, ce qui sera plus tard la cause de la confusion et de l'échec.

Chez Fadanelli, cet élan est d'abord un prétexte. Benito comprend que la seule manière de garder Eduarda près de lui se trouve dans le voyage. Il est prêt à tout quitter : « *Quizás –he reflexionado bien estas palabras– se cambiaría una vida de tranquilidad, de comodidad a cambio de desear sin medida un objeto* » (LOD, 247). Tandis qu'Eduarda pense à se cacher, il lui propose une fuite, ce qui éveille en elle la soif d'aventure : « *La idea de comprar un auto para salir a carretera la emocionó. Me sorprendió su capacidad de relajamiento, su propensión a olvidarse del motivo principal de nuestro viaje* » (LOD, 108). La seule idée de partir lui fait oublier le vol du supermarché, Eduarda agit comme si elle préparait des vacances. Par ailleurs, c'est à ce moment qu'elle se confie à Benito et lui montre le butin de son vol. Pourtant, l'argent d'Eduarda est insuffisant mais elle semble l'ignorer, ce qu'elle veut c'est changer sa vie de misère et découvrir le monde : « *Yo no me conformo, por eso robé el dinero, y además deseo viajar* » (LOD, 97).

Il faut signaler que dans les trois romans cet élan initial dégénère rapidement. La fuite devient une poursuite chez Fadanelli ; Eduarda découvre qu'il n'existe pas de destination surprenante, qu'ils vont dans un village qui n'est que le vestige du passé, mais elle décide de continuer le voyage : « *Si tú me dejas estaré siempre contigo. Vamos a seguir adelante haya matado o no haya matado a nadie* » (LOD, 217). De son côté, Benito cherche plutôt à retrouver sa vie : « *Quienes llevamos una vida aburrida podemos siempre regresar a ella* » (LOD, 235). Cependant, aucune option n'est possible car la police les arrête sur la route.

Dans *El testigo* l'échec est dû à l'intention de transformer le voyage en aventure : « *Si alguno de los dos no se presentaba es que se había arrepentido. Se querían tanto* »

que podían otorgarse esa posibilidad de duda, de juego y episodio cinematográfico (mejor iniciar el viaje en una plaza que en un mostrador de aeropuerto) » (ELT, 75). Nieves préfère commencer le voyage par une place qui possède une signification particulière pour tous les deux. Mais la scène romantique tant désirée devient une désillusion. Ils ne se retrouvent pas et Julio part seul en Europe où il passera la moitié de sa vie.

Dans *Los detectives salvajes* l'élan du premier voyage motive d'autres voyages, mais au prix de la vie de Cesárea et de la disparition de García Madero et de Lupe. Belano et Lima continuent le voyage, et à chaque fois leur élan initial se transforme en lassitude ou désillusion ; néanmoins l'élan continue à se renouveler grâce à la littérature³⁴⁰.

Cesárea Tinajero est la première à ressentir cet élan. Amadeo Salvatierra se rappelle le moment où elle annonce son départ : « *Cesárea y yo empezamos a caminar primero por la alameda y luego hacia el centro [...], ella me dijo que se iba del DF » (LDS, 459).* Amadeo se soucie de l'avenir du réalisme viscéral : « *¿Qué va a ser del realismo visceral? Ella se rió cuando pregunté » (LDS, 460).* Le rire de Cesárea est une sorte de libération de son engagement stridentiste et de l'obligation de se diriger vers la modernité :

[...] ella nunca había sido estridentista sino real visceralista. Y yo también, dije o grité, todos los mexicanos somos más real visceralistas que estridentistas, pero qué importa, el estridentismo y el realismo visceral son sólo dos máscaras para llegar a donde de verdad queremos llegar. ¿Y a dónde queremos llegar?, dijo ella. A la modernidad, Cesárea. (LDS, 460)

Où veut-on aller ? C'est la question que les personnages se posent lorsqu'ils ressentent l'élan, l'envie de commencer le voyage. Cesárea ne veut pas aller vers la modernité, elle fait le mouvement contraire, vers la solitude et le silence, et son mouvement est synonyme de la libération dans le voyage. Elle s'éloigne du monde pour continuer son engagement poétique. Son élan la mène aux villages perdus du désert de Sonora avec la promesse de trouver sa ville mythique, son *Aztlán*, qui deviendra le Villaviciosa littéraire des réal-viscéralistes des années soixante-dix.

³⁴⁰ Dans *El arte de la fuga*, Sergio Pitó fait une réflexion similaire concernant le voyage et cette impulsion de liberté qui se trouve dans la littérature : « *El lazo que conecta ambas experiencias, el que une, para decirlo pronto, todos los momentos de mi vida, ha sido la literatura »*, Sergio Pitó, *op. cit.*, p. 121.

Son élan incite d'autres poètes au voyage car ils veulent retrouver sa trace³⁴¹. Dans la note du 2 février, après la séparation du groupe, García Madero commence à perdre la notion du temps et de l'espace. Il décide de rester avec Lupe et continue à tourner dans le désert, l'élan de liberté ne se termine pas et il le fait comprendre au lecteur : « *Éste es nuestro treno*³⁴² » (LDS, 605). García Madero marque le rythme du mouvement ; son élan poétique renvoie au voyage, dynamique qui accompagne les personnages du corpus jusqu'à la fin.

II Voyage

Nous avons jusqu'ici évoqué les dynamiques du mouvement, son évolution dans le temps, ainsi que sa trajectoire à travers l'espace, le corps et le langage. Le voyage est l'une des images les plus représentatives du mouvement, par sa signification en tant que modèle fondateur et formateur de l'expérience. Il n'est pas un mouvement à lui seul car il s'insère dans la dynamique que constitue l'expérience, ce que nous pouvons considérer comme le parcours de la vie elle-même. Le voyage dans la littérature est sa mise en parole.

Un déplacement qui mène d'un point A à un point B peut être considéré comme un voyage. Ce mouvement implique une multiplicité de variantes qui constituent sa richesse. Dans le texte littéraire les possibilités sont nombreuses car le récit peut aborder le voyage tout entier ou ne se centrer que sur les motivations d'un personnage pour quitter A ou pour aller à B ; si ce personnage est contraint de quitter A ou s'il est contraint d'aller à B ; s'il fuit A ou s'il cherche B ; s'il ne sait pas où se trouve B, s'il ne veut pas trouver B. Le point de départ et celui d'arrivée sont importants, mais il ne faut pas négliger le voyage, ce qui arrive en chemin : les rencontres, les moments décisifs. Peu important la direction et la durée, ce qui se met en scène dans le voyage, c'est une expérience de vie. Le choix du moment sur lequel une histoire se focalise ne revient qu'à l'auteur et aux besoins du récit.

³⁴¹ En parlant du détournement de l'Internationale Situationniste, Dunia Gras et Leonie Meyer-Kentler signalent cette envie de « [...] *dejar paso al riesgo y a la emoción en la realidad anegada del aburrimiento. Buscan un camino, una ruta, lo que denominan un "paso del noroeste" en las calles, que los conecte con la geografía de la verdadera vida entendida como aventura y que subvierta el orden tradicional* », Dunia Gras et Leonie Meyer-Kentler, *op. cit.*, p. 19. Cette envie du voyage est l'élan initial qui pousse les poètes détectives à partir et chercher leur *géographie de la vraie vie*.

³⁴² Du grec *thrēnos* (lamentation), il s'agit d'une composition lyrique grecque archaïque, d'une lamentation funèbre destinée à être chantée par un chœur en absence du mort. Cette composition part de la lamentation du mort pour arriver à la réflexion sur la morale. Beaucoup de références nous font penser à la structure du roman de Bolaño. La présence du chœur des personnages qui raconte la vie de Belano et Lima dans leur absence. Cette lamentation pour un mort, comme s'il s'agissait de Césaire.

L'intérêt d'aborder le vaste – et aussi ancien que la littérature elle-même – thème du voyage répond à la diversité de modalités proposées dans notre corpus pour l'évolution du récit. Il existe autant de voyageurs et de voyages que d'auteurs et de lecteurs. Cela dit, l'objectif n'est pas de comparer mais plutôt de relever et de considérer les différents aspects du voyage ainsi que sa mise en place dans l'œuvre. Le corpus met en évidence plusieurs types et moments d'un voyage, qui peut durer des années et ne représenter que quelques pages, ou être bref et s'étendre sur presque la totalité de l'œuvre³⁴³. Qu'il s'agisse de longs parcours ou de petites promenades, le texte n'est pas contraint d'établir une correspondance entre la longueur du parcours, la durée du voyage et sa place dans le récit. Le voyage est libre dans le texte littéraire et le lecteur peut suivre le voyage en entier ou en entrevoir quelques moments, selon leur importance dans l'histoire.

Le voyage a parfois un objectif ou une motivation quelconque. Nous allons analyser les caractéristiques des voyages du corpus en prenant en considération des aspects tels que la motivation, le type de voyage, ainsi que leur place dans le récit. De cette manière, le voyage se dédouble et se multiplie, de l'errance créatrice au voyage d'anéantissement, chez Bolaño ; de l'exil au voyage de retour, chez Villoro. De la poursuite de la justice à la quête d'aventures, chez Fadanelli. La déambulation urbaine est présente aussi, en particulier chez Bolaño, où les déambulations des réal-viscéralistes sont un exemple de flânerie.

La fuite et la recherche constituent le double mouvement qui entraîne le voyage dans ces romans. Sont essentielles pour l'œuvre les fuites et les recherches de Benito Torrentera, chez Fadanelli ; de Julio Valdivieso, chez Villoro ; et des réal-viscéralistes, chez Bolaño. Le voyage symbolique est présent dans le corpus, en particulier celui de la mémoire. L'image du labyrinthe, le risque de dérouter et de se trouver sans issue est constant et peut terminer dans la dérive ou la mort. Nous allons explorer les implications et motivations du voyage, l'importance de la rencontre en chemin, mais aussi la dynamique de la séparation ; l'expérience de la route et la disparition définitive au-delà des limites du voyage et du récit.

Michel Maffesoli parle du voyage comme d'un besoin fondé sur l'intuition de l'impermanence des choses, des êtres. Prendre la route est une manière d'éviter (mais aussi de ressentir plus vivement) le sentiment tragique de la vie. Pour exister il faut

³⁴³ Pensons à *Farabeuf o la crónica de un instante* [1965] de Salvador Elizondo, où la quasi totalité du texte revient toujours sur une ou deux images qui constituent l'instant ou *leitmotiv* de l'œuvre.

sortir de soi, s'ouvrir à l'autre, Maffesoli estime que : « *C'est d'ailleurs la démarche transgressive qui, toujours, est l'indice le plus net d'une énergie active, d'une puissance vitale s'opposant au pouvoir mortifère des diverses formes d'enfermement* »³⁴⁴. Prendre la route c'est jouir de l'instant, vivre dans la fugacité précieuse qui est l'une des images de l'éternité. Il parle de l'Homo viator (l'homme en chemin), qui ne se conçoit que dans le mouvement : « *Exister c'est sortir de soi, c'est s'ouvrir à l'autre, fût-ce d'une manière transgressive* »³⁴⁵. Cette transgression réside dans la coupure de l'existence sédentaire pour se lancer sur la route³⁴⁶.

La réalité est un territoire poreux, et l'individu, fragile. Tout voyage est initiation, apprentissage et recherche de soi. Maffesoli considère que l'individu n'appartient à aucun lieu, la vie est conçue comme un moment entre ici et ailleurs, ce qui motive le voyage c'est le désir de mouvement, l'inquiétude pour l'ailleurs, le besoin d'ignorer le temps en s'abandonnant au monde. Ce désir met en question l'idée selon laquelle la vie et l'homme suivraient la logique d'une identité unique. Selon Maffesoli, la métaphore du nomadisme peut « [...] *inciter à une vue plus réaliste des choses : à les penser dans leur ambivalence structurelle. Ainsi pour la personne, le fait qu'elle ne se résume pas à une simple identité, mais qu'elle joue des rôles divers au travers des identifications multiples* »³⁴⁷.

Il faut vouloir partir en voyage. Mais comment choisir une destination ? Que cherchons-nous ailleurs ? Et en même temps : à quoi renonçons-nous au moment de partir ? Ces questions hantent les personnages. Renoncer au passé ou à l'amour, choisir un espace en fonction de ses vertus, comme Paris, ou de son invisibilité, comme Tiripetío, tels sont les choix qui s'offrent aux personnages. L'imaginaire se développe autour du lieu choisi comme destination. Julio Valdivieso veut rejoindre l'Europe des films romantiques ; Benito Torrentera veut visiter le village où a eu lieu le premier cours de philosophie en Amérique. Ulises Lima part à Paris pour voir la Seine et rencontrer les poètes français. Le désir de voyage se nourrit de ces fantasmes qui

³⁴⁴ Michel Maffesoli, *Du Nomadisme*, op. cit., p. 28.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Claude Fell voit le nomadisme dans *Los detectives salvajes* comme un double mouvement, géographique et littéraire : « *C'est pourquoi le nomadisme géographique se double d'un voyage à travers la littérature ; dans le roman de Bolaño, l'un n'est pas séparable de l'autre* », Claude Fell, « Errance et écriture dans *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño: Voyage au bout de la poésie », art. cit., p. 11. Voir aussi l'article de Ramiro Oviedo, « La vida como obra de arte: detectives salvajes y poetas sin fronteras en el planeta Bolaño ». Pour lui : « *El viaje constituye el mejor recurso para conectar naturaleza y cultura, anulando la pasividad y convirtiendo la experiencia [...] en el motor de la obra en ciernes* », Ramiro Oviedo, dans *Errance(s), Bohème(s), Passage(s)*, op. cit., p. 67.

³⁴⁷ Michel Maffesoli, op. cit., p. 72.

constituent une préparation au voyage. La lecture nourrit l'imaginaire d'un lieu qui apparaît lointain et magnifique, pourtant, le risque du voyage serait de découvrir et affronter les fantômes personnels. Julio porte sa douleur en Europe et Benito retrouve à Tiripetío la médiocrité qu'il fuit.

À quel moment commence réellement un voyage ? Albéric d'Hardivilliers parle d'un *entre-deux* qui se ressent même avant de prendre la décision de voyager et qui continue au moment de l'arrivée. Il s'agit d'un moment de confusion où l'on regarde dans le flou des émotions : « *À cette heure-là, je me sentais [...] aussi absent de moi-même qu'il est possible de l'être. Mais c'est dans cet entre-deux que se révèlent pour moi les potentialités les plus élevées du regard* »³⁴⁸. Il parle d'une apesanteur spatiale et temporelle lors de la mise en route, qui peut représenter le moment de la transcendance qui définira le parcours.

Les premiers moments de la poursuite d'Alberto dans le désert, chez Bolaño ; le départ pressé de Valdivieso lors du rendez-vous manqué, chez Villoro ; la certitude de l'échec même avant le départ de Torrentera, chez Fadanelli, illustrent ce moment de vérité qui est décrit et vécu différemment dans chaque roman, ce qui met en évidence la flexibilité dans la manière de raconter, l'importance et la place du voyage dans le récit.

L'*entre-deux* est perçu comme une zone dans un espace commun et un temps de passage qui engage un contact déterminé par la durée du parcours et qui s'achève toujours avec l'arrivée à destination. Cependant, dans le corpus, l'*entre-deux* (le temps du voyage) peut s'avérer plus important que la destination. C'est dans le voyage que le personnage vit le chemin, la rencontre de l'autre et du monde dans cette *prédisposition au hasard* que prônait Breton avec le surréalisme. Pour Belano et Lima, la destination est moins importante que la route. Le choix du village pour Benito n'est qu'un prétexte pour rester auprès d'Eduarda. Pour Valdivieso, l'Europe sans Nieves n'est qu'un espace d'errance.

Il est possible que les personnages perdent les repères. L'espace du voyage est ambivalent, il fait partie de l'*entre-deux* qui permet la mise en œuvre d'une toute nouvelle manière de comprendre et de vivre le mouvement et le monde. Alberic d'Hardivilliers affirme que dans l'étrangeté « *l'illusion du paysage toujours renouvelé et la surdité temporaire viennent placer le voyageur dans un espace de disponibilité favorable à l'écriture* »³⁴⁹. La découverte du monde et la transmission de cette

³⁴⁸ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 28.

³⁴⁹ *Idem*, p. 34.

expérience sensorielle deviendront plus tard les paroles des narrateurs qui mettent en place le récit.

La vitesse à laquelle les personnages se déplacent peut modifier le paysage, l'homogénéiser ou faire ressortir ses qualités par son rapport à un personnage ou à un événement transcendantal. Ainsi, le voyage détermine l'espace et l'expérience car, sur la route, la découverte de la géographie aide à élaborer une poétique de l'existence.

Voyager, c'est chercher la perspective de l'autre et trouver des vérités relatives. Il ne faut pas juger avec ses propres lois, il faut s'ouvrir, se décentrer en vrai voyageur³⁵⁰. Dans le récit, ce n'est qu'après le voyage (même dans le journal) que le narrateur peut reprendre ses émotions et les préserver de l'oubli, car ce qui ne devient mot ou image se répand et s'envole à jamais. Le réel vécu durant le voyage n'a pas de racines ni de prolongements, c'est juste l'instant, qui ensuite peut faire écho, créer le monde dans le texte littéraire³⁵¹.

Le voyage entraîne en soi le désir du voyage, de partir à nouveau. Cette passion pour le dépaysement, la solitude existentielle et l'altérité est favorisée par l'espace, qui est divers, multiple et à chaque fois différent. De cette manière, repartir (même en faisant le même chemin) ne signifie pas la répétition mais l'innovation³⁵². Partir sur les traces de quelqu'un, suivre une géographie sentimentale, engager une quête poétique..., le départ est infini et peut respecter un itinéraire ou se construire dans la liberté du hasard.

Nous ne prétendons pas comparer les voyages du corpus car ils sont différents *a priori* et se justifient dans la dynamique particulière de chaque récit. Dans *El arte de la fuga*, Sergio Pitol évoque le lien entre voyage et écriture : « *Actividades ambas marcadas por el azar; el viajero, el escritor, sólo tendrán certeza de la partida. Ninguno de ellos sabrá a ciencia cierta lo que ocurrirá en el trayecto, menos aún lo que*

³⁵⁰ Dans son article « Naissance et mort d'un pays rêvé : itinéraires de l'écrivain-voyageur dans l'Égypte du XIXe siècle », François Foley signale la différence entre le voyageur et le touriste : « *Pour le premier, le processus du voyage est important ; il ne lui suffit pas seulement de voir, mais de parcourir* », François Foley, dans Rachel Bouvet, André Charpentier et Daniel Chartier, *op. cit.*, p. 108. Le voyageur possède une disposition d'ouverture au monde, tandis que le touriste se limite à regarder.

³⁵¹ Albéric d'Hardivilliers considère que : « *L'écriture, et particulièrement l'écriture en voyage, est alors l'occasion attendue de densifier les choses, de leur redonner un peu de matière et d'en extraire, derrière le chaos, un sens encore fragile* », *op. cit.*, p. 34.

³⁵² L'exemple de la *Reprise* de Søren Kierkegaard, montre à quel point il est impossible de répéter les mêmes sensations lors d'un voyage. L'effet du temps sur le corps et l'espace détermine cette impossibilité.

le deparará el destino al regresar a su Ítaca personal »³⁵³. Il faut considérer la représentation du voyage et ses répercussions dans le récit. Nous partirons du postulat que tout voyage est initiatique car il implique un apprentissage à tirer du chemin avec des conséquences, heureuses ou funestes. Tout voyageur apprend quelque chose, d'abord sur lui-même (car le dehors se trouve aussi à l'intérieur du personnage) et ensuite sur le monde.

II.1 Voyage initiatique

Le voyage implique l'exploration et l'apprentissage à travers l'expérience de la route ; dans ce sens-là, tout voyage peut être considéré comme initiatique. Cet apprentissage se manifeste dès le moment où le personnage décide de se mettre en route et d'affronter le monde inconnu mais aussi de s'affronter lui-même. Partir implique à la fois de s'éloigner de l'espace connu et d'aller à la rencontre de soi-même dans l'image déstabilisatrice du mouvement. Tout voyage est susceptible d'avoir une portée symbolique ou de devenir mythique pour de futurs voyageurs qui chercheraient à reproduire un parcours déterminé. L'expérience du voyage peut conduire à une révélation ou à une vérité qui peut être recherchée, convoitée ou, au contraire, inattendue.

En quoi réside l'idée d'initiation ? Ce mot donne une impression de commencement, le voyageur, dans ce sens, est un apprenti. Qu'attend-t-il du chemin ? Albéric d'Hardivilliers affirme que : « *Derrière le plaisir de la marche, le goût du nouveau, l'illusion de l'ailleurs, [le voyageur] n'attend que la révélation d'une connaissance qu'il pressent cachée* »³⁵⁴. Une première intention du voyage est de trouver le monde et ce que le monde véhicule en soi.

Même si l'apprentissage et la découverte peuvent s'associer à la jeunesse, il n'existe pas un moment précis pour l'initiation. L'insatisfaction ou le manque d'expérience suffisent à déclencher l'envie ou le besoin de savoir dont le voyage est l'une des manifestations – car savoir, c'est « avoir vu ». Chez Fadanelli, Benito approche la cinquantaine lorsqu'il renonce à sa vie de professeur pour partir à l'aventure : « *Mi vida no ha corrido peligro* » (LOD, 16). Pour Eduarda, la seule perspective du voyage suffit : « *Ella se mostró tan animada que especuló acerca de*

³⁵³ Sergio Pitol, *op. cit.*, p. 168. Cette Ithaque personnelle et le hasard comme le rythme et le ton de chaque voyage soulignent le fait que chaque voyage est différent et multiple dans ses possibilités.

³⁵⁴ Albéric D'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 78-79.

viajes futuros, de encuentros con ciudades desconocidas. Yo en cambio mantuve mis reservas » (LOD, 96). Tandis que la perspective du voyage fait rêver Eduarda, Benito prépare un plan. Il choisit une destination symbolique pour se remettre en question : « *El truculento guión es evidente: Benito Torrentera viaja a Michoacán para encontrarse con los orígenes de su profesión* » (LOD, 105). Bien qu'il ironise sur son choix, ce voyage lui apprend la vulnérabilité de l'homme dans l'amour et lui confirme en même temps la médiocrité de la vie.

Chez Villoro, Julio part en Europe dans sa jeunesse pour oublier sa douleur ; cependant, il a quarante-huit ans lorsqu'il décide de rentrer. Il n'est plus jeune et ses raisons pour revenir en arrière, dans un premier moment, sont diverses :

Había regresado a México para satisfacer a Paola y sus exigencias de exotismo, para aclararle a Félix Roviroso que no era el miembro fantasma del patronato [...], para mostrarle a Leiris su capacidad de cerrar un libro para entrar en la realidad. Seguramente había más razones. (ELT, 26)

Pourtant, Nieves est la vraie raison du voyage. L'intention de *fermer les livres pour entrer dans la réalité* implique la fin du voyage en Europe et le besoin de continuer sa vie. Cette réalité implique un retour en arrière pour trouver des réponses au silence de Nieves et aller de l'avant. Le temps en Europe est un temps de purgation, c'est une attente. L'apprentissage du voyage ne commence qu'avec le retour.

Chez Bolaño, Belano et Lima commencent leur voyage dans leur jeunesse : « *Y vi a dos muchachos [dit Amadeo Salvatierra], nosotros le vamos a encontrar a Cesárea* » (LDS, 553). Vingt ans après leur départ pour le désert, le lecteur retrace leurs pas éparpillés dans les témoignages du récit. Jacobo Urenda dit à propos de Belano : « [...] *éramos los típicos muchachos latinoamericanos de cuarenta y pocos que se encuentran en un país africano al borde de un abismo* » (LDS, 526). Amadeo voit deux jeunes gens dans la vingtaine ; Urenda voit en Afrique un homme dans la quarantaine. Le mot *muchachos*, dénominateur commun des extraits, montre la vitalité des personnages dans le voyage et l'apprentissage.

Seul García Madero est l'exemple classique du jeune apprenti qui part à la rencontre du monde et de lui-même : « *No sé muy bien en qué consiste el realismo visceral. Tengo diecisiete años, me llamo Juan García Madero, estoy en el primer semestre de la carrera de Derecho. Yo no quería estudiar Derecho sino Letras* » (LDS, 13). Ce passage est extrait de la deuxième entrée de son journal au début du roman. Le

doute initial, son âge et les renoncements successifs (à l'université, au chemin tracé par son oncle) pour satisfaire ce doute, sont liés à son initiation. Son voyage de vie commence dès la première ligne du roman avec l'invitation à faire partie des réal-viscéralistes : « *He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral* » (LDS, 13).

Chaque personnage découvre à sa manière le monde et en tire ses propres conclusions car tout voyage est personnel. Pour Albéric d'Hardivilliers, le lieu de destination n'est pas le plus important : « *Peu importe que le narrateur atteigne son objectif, car le voyage est moins la traversée d'une réalité géographique, un déplacement réel, l'affirmation d'un principe de force [...], que le symbole visible d'une quête intérieure* »³⁵⁵. Or le voyage serait la connaissance de soi, de ses limites, dans l'exploration du monde. Dans le corpus, le voyage est nécessaire aux personnages pour découvrir *où ils vont*³⁵⁶.

Malgré leurs différences, les voyages des personnages du corpus sont tous des voyages initiatiques. Benito et Eduarda partent près d'un mois pour fuir la justice. Après son arrestation, il va en prison, où il compare sa vie actuelle à celle qu'il avait avant Eduarda. En tant que narrateur, il tire les conclusions du voyage *a posteriori*, car il a désormais le temps pour y réfléchir : « *Cuando hoy, desde la cárcel, repaso cada uno de mis actos* » (LOD, 207). De son côté, Eduarda apprendra que son influence sur les hommes est une arme à double tranchant. Elle n'est pas punie pour le vol du supermarché, ce sont ses *jambes dorées* qui sont à l'origine de sa violente disparition.

Le voyage de jeunesse de Julio, chez Villoro, devient très vite une errance amoureuse. Le temps de cet exil volontaire s'avère nécessaire pour préparer le retour. L'apprentissage vient avec le temps dont il dispose pour penser à l'énigme qui marque son destin : « *El enigma de Nieves seguía ahí. No fue. Lo dejó plantado* » (ELT, 39). C'est lors du retour qu'il pourra faire son deuil et aller de l'avant. Du premier voyage ne restent que quelques évocations qui définissent le moment du départ comme une errance, une sorte de préparation pour le mouvement essentiel du récit, le retour.

Pour García Madero, chez Bolaño, le voyage dans le désert est son premier et dernier voyage initiatique³⁵⁷. Dans ce voyage, qui jouit de la spontanéité de l'instant, il

³⁵⁵ *Idem*, p. 83.

³⁵⁶ Sur cette idée, un passage vers la fin d'*El testigo* parle du livre *Quo vadis ?* [1896], de l'écrivain Henryk Sienkiewicz : « *-A mí me encantó la novela de Sienkiewicz. ¿La has leído?* » (ELT, 458). Le titre du livre *Quo vadis ?*, apparaît comme l'éternelle question du chemin de vie : « *Où vas-tu ?* ».

³⁵⁷ Nous reviendrons sur ses promenades dans Mexico, seul ou avec les réal-viscéralistes.

découvre la poésie, l'amour et dépasse ses peurs, matérialisées sous les traits d'Alberto. À travers son journal, il met en perspective les expériences vécues au jour le jour. Le cas de Belano et Lima est différent car nous pensons que ce premier voyage se multiplie et se répète dans des contextes différents. Le voyage au désert est bien leur voyage initiatique, mais les voyages à Paris ou en Israël pour Lima sont aussi, chacun dans leur contexte (expérience littéraire, poursuite de l'amour), des voyages initiatiques : « *Una noche me contó sus planes. Éstos consistían en vivir en París y luego marcharse a Israel* » (LDS, 228). Vivre à Paris, s'approcher de la bohème littéraire, rencontrer des poètes et se promener sur le fleuve le plus célèbre..., c'est l'expérience initiatique de la plupart des écrivains latino-américains dans leurs voyages en Europe³⁵⁸. Lima poursuit son voyage en Israël à la recherche de Claudia. Pour Belano, la vie à Barcelone ou le tour d'Afrique cachent son besoin d'apprentissage. Son expérience est poussée à la limite en Afrique, où il s'abandonne : « [...] *estaba allí para hacerse matar, que supongo que no es lo mismo que estar allí para matarte o para suicidarte* » (LDS, 529). Dans tous les cas, les personnages voyagent pour découvrir leurs limites et se connaître à travers la découverte et l'égarement.

Nous pouvons signaler les distances, le temps ou les destinations, cependant, cela ne nous permettrait pas d'établir une règle sur l'analyse du voyage. Il est évident que dans le hasard des voyages, aller dans le désert ou à Paris sont deux expériences radicalement différentes ; tout comme un voyage de quelques jours diffère de celui qui dure des années. Ce ne sont pas la distance ni le temps qui déterminent l'importance du voyage initiatique mais l'intensité du voyage lui-même, son effet sur les personnages et le développement de l'histoire. La seule constante du voyage est l'apprentissage et l'expérience que chaque page laisse entrevoir.

Il faut un temps d'adaptation et un temps pour apprendre à connaître ses limites car l'expérience s'acquiert dans l'ouverture au monde mais aussi dans la solitude du for intérieur du personnage³⁵⁹. Qu'il s'agisse d'un roman d'initiation, d'aventures, ou non, chaque voyage littéraire met en scène un mouvement à embrasser impliquant le double mouvement de l'expérience : le contact avec le monde et le recentrement sur soi. Selon

³⁵⁸ *Rayuela* [1963], de Julio Cortázar et *La vida exagerada de Martín Romaña* [1981], de Bryce Echenique, sont seulement deux exemples qui prennent Paris comme l'espace d'initiation poétique et bohème des poètes latino-américains.

³⁵⁹ Dans son poème « Mauvais sang », Rimbaud évoque l'image double d'ouverture au monde et d'ouverture à soi-même : « *Connais-je encore la nature ? me connais-je ?* ». Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 97. Lorsqu'il se met en marche, le poète joue du double mouvement de connaissance à la fois extérieure et intérieure.

Albéric d'Hardivilliers, durant le voyage, il faut être attentif à ce qui se passe dehors et dedans dans la confusion lors de l'expérience initiale qui potentialise le regard dans le flou des émotions et l'acte d'écriture : « [...] *l'occasion attendue de densifier les choses, de leur redonner un peu de matière et d'en extraire, derrière le chaos, un sens encore fragile* »³⁶⁰.

Même si les mots *initiation* ou *apprentissage* n'étaient pas présents dans les romans³⁶¹, la découverte du monde, de la vie et de soi, est implicite dans les actions des personnages du corpus et dans leur manière de vivre le parcours. Le moment déclencheur du voyage, ainsi que ses raisons (l'amour, l'aventure, la désillusion ou le simple désir de partir), marquent chaque voyage dans son développement individuel et son aboutissement.

II.1.1 Motivations du voyage

Lorsque le voyage devient un besoin ou une contrainte impossible à ajourner, plusieurs questions se posent. Est-ce le hasard qui détermine la destination ? Est-elle connue d'avance ou découverte sur la route ? La destination est-elle importante une fois le mouvement engagé ? Qu'attendent les personnages du voyage ? Ces questions ne peuvent être tranchées que lorsque le voyage commence. La rencontre en chemin, l'événement imprévu ou attendu, déterminent la route à suivre vers un objectif qui, pour certains personnages du corpus, n'est jamais clair³⁶².

Même s'il y a d'autres destinations, Tiripetío, Villaviciosa et Los Cominos sont représentatifs des motivations du voyage dans le corpus, Villaviciosa étant le seul qui ne soit pas fixé comme objectif dès le départ. Malgré les particularités de chaque espace, le choix de la destination obéit à un besoin personnel de réponse. Benito cherche la source d'inspiration de la philosophie ; Belano et Lima, la mère fondatrice de leur mouvement ; Julio, des réponses sur le passé. Une fois l'objectif atteint, les personnages, à l'exception de García Madero et Lupe, qui restent dans le désert, sont propulsés vers

³⁶⁰ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 34.

³⁶¹ Dans la première entrée du journal, García Madero semble être heureux de ne pas avoir eu une cérémonie initiatique : « *No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así* » (LDS, 13). Pourtant, dès le premier moment, il commence son apprentissage poétique et vital. De son côté, Belano cherchera au Chili à passer ses épreuves d'initiation à la vie adulte, épreuves qui seront ridicules pour Perla Avilés : « [...] *unas pruebas de valor ridículas, unas pruebas de iniciación a la vida adulta aterradoras, inútiles, tan lejos de aquello que yo una vez pensé que él llegaría a ser* » (LDS, 167). Ces deux exemples montrent le peu d'importance donné à l'idée d'initiation ; pourtant, tous les personnages se construisent eux-mêmes à travers les voyages.

³⁶² Pour Sergio Pitó : « *Cada viaje significa rectificaciones, ampliaciones, asombros, consagraciones y desacralizaciones* », *op. cit.*, p. 21. La découverte et le hasard marquent le ton du voyage sur le chemin.

d'autres destinations. Suite à leur déception à Tiripetío, le voyage de Benito et Eduarda, dans *Lodo*, est dépourvu de but, même si la frontière avec les États-Unis apparaît comme une possibilité : « [...] *guardaba un mapa elemental de nuestra ruta: Zitácuaro, Morelia, Tiripetío, Pátzcuaro, y después el norte, destino inexcusable de todos los desposeídos* » (LOD, 146). Cependant, l'indécision d'Eduarda les empêche de se décider : « *Tienes esta noche para decidir si tomas o no tu propio camino* » (LOD, 286). Ils sont arrêtés par la police avant de prendre une décision.

Le voyage de Julio en Europe dans *El testigo* est erratique et n'a pas de motivations. Il ne cherche qu'à oublier la douleur de l'absence de Nieves. Lorsqu'il revient au pays pour trouver des réponses, il ira jusqu'à la terre de sa famille. Son retour n'est pas déterminé par les décisions de sa femme, ses amis ou sa recherche littéraire, car, une fois au Mexique, il est transporté par sa mémoire dans le passé. Une fois qu'ils ont retrouvée Cesárea à Villaviciosa, dans *Los detectives salvajes*, Belano et Lima se lancent dans le voyage pour *vivre* et non pas seulement pour *voir* le monde. Le voyage serait pour eux une manière de découvrir le monde dans une sorte d'errance créatrice, à la rencontre constante de la vie et de la poésie.

Il s'agit avant tout de partir. Parfois le voyage est préparé, cependant, dans notre corpus, le voyage se développe grâce à des impulsions soudaines. Chez Bolaño, García Madero saute au dernier moment dans la voiture : « *Entré y antes de que pudiera cerrar Ulises aceleró de golpe* » (LDS, 136). Chez Fadanelli, Benito décide de partir avec Eduarda dans un voyage marqué par l'improvisation : « [...] *un plan que a simple vista podría parecer una barbaridad* » (LOD, 104). Chez Villoro, Julio part en Europe sans chercher à comprendre l'absence de Nieves. Les conséquences de ces voyages s'avèrent funestes pour la plupart. Benito et Eduarda sont arrêtés : « *Eduarda fue llevada a Pátzcuaro. Yo fui trasladado al penal de Morelia* » (LOD, 307). Cesárea meurt après la rencontre avec Belano et Lima, ce qui est interprété comme un échec : « *Todo nos ha salido mal* » (LDS, 605). Julio n'est pas capable d'oublier Nieves et revient au Mexique pour corriger son passé.

L'envie de partir est déterminée par un moment déclencheur qui motive le voyage et lui donne son élan. Chaque motivation est différente et poursuit ses propres objectifs. Le voyage au désert de Belano et Lima est différent de celui de García Madero et Lupe, pourtant ils sont dans la même voiture. Les premiers cherchent Cesárea et le moment déclencheur serait la soirée avec Amadeo : « [...] *vamos a encontrar a Cesárea Tinajero y vamos a encontrar también las Obras Completas de Cesárea* » (LDS, 553).

De leur côté, García Madero fuit sa vie, Lupe fuit le proxénète ; ils repoussent le moment où ils devront affronter leur vie.

L'une des motivations de Belano pour aller à Barcelone est d'aider sa mère, comme il le manifeste dans une lettre à Felipe Müller : « *Una vez me escribió : “Que aguanten. Pronto iré para allá y solucionaré todo. Por ahora, que aguanten.”* » (LDS, 221). Lima part à Paris pour mener à bien son parcours initiatique de poète, mais son objectif final est Israël. Ce n'est qu'après sa désillusion amoureuse qu'il part dans le désert de Beersheba et, plus tard, au Nicaragua. De leur côté, García Madero et Lupe restent dans le désert de Sonora ; leur motivation se fonde sur les mots de Cesárea avant l'affrontement avec Alberto : « [...] *nos dijo que no nos moviéramos* » (LDS, 603).

Le moment déclencheur du voyage de Julio l'entraîne vers un futur incertain. Il prépare une aventure en Europe avec Nieves, mais, sans elle, le voyage n'a plus de sens : « *Él fue de Mixcoac al aeropuerto* » (ELT, 269). Les destinations en Europe sont déterminées par son travail et sa vie n'a pas le caractère d'une décision prise : « [...] *la estancia nunca había tenido la contundencia de una decisión tomada* » (ELT, 42). Plus tard, sa femme et son ami Félix le convainquent de revenir : « *Tienes que regresar al DF [...]. “Sé que se acerca tu año sabático, Paola me lo dijo.”* » (ELT, 22-23). Le seul choix qu'il fait, nous l'avons mentionné, le mènera vers Ignacia.

Dans *Lodo*, Eduarda vient perturber la routine du professeur de philosophie. Le désir qu'il ressent pour elle est fort et détermine sa motivation pour partir : « *Desde que comencé a entrar en el cuerpo de esta mujer me he dado a la tarea de bosquejar estrategias para retenerla* » (LOD, 104). Il comprend que le voyage est la seule manière de rester auprès d'Eduarda, et c'est la raison pour laquelle il sort de son confort et se lance sur la route.

Le moment déclencheur du voyage est l'un des axes des histoires du corpus et reste présent tout au long du récit. Chez Villoro, Nieves est à l'origine de la solitude et de l'errance de Valdivieso. Chez Fadanelli, Eduarda incarne l'obsession de Torrentera. Chez Bolaño, Israël ou Paris représentent les deux pôles de la motivation de Lima : l'amour et la poésie. Presque chaque personnage qui se met en route expérimente une motivation (unique et individuelle) qui l'entraîne vers le mouvement. Alberto suit Lupe, le policier chasse Eduarda, Alicia veut connaître l'homme que sa mère aimait, Belano veut imiter Cesárea dans son élan, etc.

Dans certains cas du corpus, la motivation des personnages, leur source d'inspiration, se trouve à l'origine de leur perte. C'est le cas des femmes qui

condamnent au voyage les personnages principaux. Julio : « [...] *trató en vano de olvidarla, se resignó a definirse en esa ausencia* » (ELT, 45). Lima part dans le désert car : « [...] *Claudia se comportaba de forma más tiránica, acosándolo, picándolo, poniéndolo entre las cuerdas* » (LDS, 289). Benito Torrentera est soumis à Eduarda : « [...] *en cualquier batalla entre nosotros, yo estaba derrotado de antemano* » (LOD, 262). D'autres femmes vont entraîner les personnages dans un mouvement de renaissance. Quand Julio suit Ignacia dans le désert : « *No regresaba ni reanudaba algo: seguía* » (ELT, 469). Quant à Lupe, elle reste avec García Madero : « *Según Lupe podríamos quedarnos a vivir aquí todo el tiempo que quisiéramos* » (LDS, 606).

La poésie, vécue pour Belano et Lima comme une forme d'engagement éthique et esthétique perpétuel est un autre exemple de motivation positive du voyage qui peut avoir des conséquences négatives. Belano disparaît en Afrique, Lima se perd au Nicaragua. Les personnages séjournent dans des espaces où ils frôlent la mort mais, en même temps, ces espaces sont indispensables pour leur apprentissage. En revanche, Barcelone ou Paris, villes qui accomplissent le même objectif de destination poétique, ne sont pas choisies dans le désespoir, mais avec la volonté de vivre la poésie.

Qu'il s'agisse d'une quête initiatique, de la soif d'aventures ou du désarroi, les motivations du voyage représentent et justifient le mouvement du roman. Les raisons sont différentes selon le personnage et selon le voyage. Pour ce qui est du corpus, l'amour dans son expression négative (obsession, désillusion amoureuse) ou positive (désir, recherche de l'être aimé) semble être l'une des motivations les plus fortes. Il en va de même pour la poésie, qui suspend les personnages entre l'apprentissage et l'angoisse. Le voyage même ou sa destination peuvent devenir un refuge ou une prison. Ainsi se développe un double mouvement, d'un côté une fuite (de la justice, de la douleur, d'un moment de la vie) ; de l'autre côté, une recherche (d'une vérité, de la poésie, de la vie). Les motivations sont des constantes qui justifient le mouvement et se manifestent par des mots clés : Nieves, Cesárea, Paris, Tiripetío, Villaviciosa, etc., mots qui reviennent à chaque fois dans le récit et que les personnages fuient ou vers lesquels ils se dirigent. Les voyages du corpus s'articulent autour de cette double dynamique qui représente le véritable apprentissage du personnage : la recherche et la fuite, le désenchantement ou la volonté de vivre.

II.1.2 Double mouvement du voyage : recherche et fuite

La plupart des voyages du corpus suivent un mouvement de recherche et de fuite. Cette double valeur obéit au mouvement simultané d'éloignement et d'approche d'un lieu, d'un objet ou d'une personne. Le premier voyage des réal-viscéralistes³⁶³ s'érige entre la fuite de Mexico, qui est à la fois la poursuite du proxénète qui veut récupérer Lupe, et la recherche de Cesárea. Séparément, Belano et Lima cherchent, tandis que Lupe et García Madero fuient, mais les deux mouvements se rejoignent dans le récit.

Lorsque Benito Torrentera décide d'accompagner Eduarda, il cherche à donner un sens plus profond au voyage. Visiter Tiripetío l'aide à justifier le voyage. La fuite de la jeune délinquante s'ajoute à la recherche du vieux professeur qui, de son côté, fuit aussi son ennui. Le voyage en Europe de Julio est une longue fuite après sa désillusion amoureuse. En dehors du Mexique, il réussit à construire une vie, mais le retour devient nécessaire car il ne peut pas guérir sa blessure. La recherche de soi devient une recherche de la vérité ; il fuit d'abord la douleur, plus tard, dans le retour, il fuira sa vie accomplie (famille et carrière).

Le parcours de Belano et Lima chez Bolaño est plutôt une longue recherche de la poésie et de la vie. Lorsqu'ils se lancent sur la route ils retrouvent d'autres personnages, en voyage eux aussi, tels que Mary Watson, Heimito Künsts, Xosé Lendoiro, Edith Oster ou Jacobo Urenda ; ils retrouvent aussi des personnes qui habitent dans les villes ou villages que les deux poètes visitent ou dans lesquelles ils séjournent, tels que Teresa Solsona, Simone Darrioux ou Alain Lebert. Le récit ne développe pas en profondeur chaque personnage du roman, mais chacun, lorsqu'il se met en route, fuit ou est à la recherche de quelque chose. Les personnages principaux oscillent entre ce double mouvement qui rend le voyage plus complexe, car même s'il arrive que la destination soit partagée, tout voyage est personnel et les raisons de chaque personnage pour se mettre en route sont individuelles.

La manière dont Cesárea Tinajero se déplace est intéressante car, comme Belano et Lima, elle apparaît et disparaît du récit. Son mouvement suit ses aspirations littéraires mais aussi l'élan du temps. Elle côtoie les poètes stridentistes dans les années vingt au Mexique, mais ses différences avec eux la poussent dans une direction contraire à la Modernité. Son mouvement de recherche et de fuite se fonde sur cette dynamique que Belano et Lima imiteront un demi-siècle plus tard, mouvement qui s'inspire du célèbre

³⁶³ Dans les pages suivants nous développerons le voyage avec des exemples précis, ici nous allons signaler comment le double mouvement du voyage se constitue.

cas du poète Arthur Rimbaud. Cesárea part dans le désert pour fuir le monde et la modernité littéraire, elle cherche la vie et la poésie dans la solitude et le silence.

Si Belano et Lima imitent Cesárea, García Madero se trouve plutôt dans la position de témoin, comme Amadeo. Ils aident à connaître l'histoire, les premiers mouvements des personnages qui suivent cet élan poétique que nous avons évoqué auparavant. Amadeo évoque une image de Cesárea s'éloignant de lui et de Mexico : « [...] *traté de imaginarme a Cesárea en Sonora, eso fue poco antes de llegar a la calle donde nos íbamos a separar para siempre* » (LDS, 461). Elle annonce son départ et Amadeo tente de l'imaginer :

[...] en el desierto vi una mancha que se movía por una cinta interminable y la mancha era Cesárea y la cinta era la carretera que llevaba a una ciudad o a un pueblo sin nombre [...] y vi a Cesárea caminando, pero ya no era la misma Cesárea que yo conocía sino una mujer diferente, una india gorda y vestida de negro bajo el sol del desierto de Sonora. (LDS, 461)

Cette image rejoint celle que se fait d'elle García Madero vers la fin du roman : « [...] *sólo me queda la imagen de Cesárea Tinajero caminando por una triste carretera del desierto* » (LDS, 588). Même si l'évocation d'Amadeo est plus longue et dramatique, dans les deux cas Cesárea apparaît, lente et constante, en train de marcher dans le désert. Elle est sur la route dans sa fuite volontaire, mais aussi dans sa recherche permanente.

Les exemples de quelques personnages secondaires tels que Norman Bolzman, Ivonne ou Alicia nous permettront de voir dans quelle mesure ce double mouvement s'accomplit dans le corpus. Le témoignage de Norman, chez Bolaño, raconte l'arrivée de Lima à Tel-Aviv pour déclarer son amour à Claudia. Quand il voit Ulises, il est pris d'une envie de fuir : « *De buena gana hubiera huido aquella noche* » (LDS, 286). Cependant, il devient le témoin de sa douleur et voit se dégrader sa relation avec Claudia : « [...] *comencé, por primera vez, a ocultarle cosas, a hurtarle partes de la historia, a mentirle* » (LDS, 287).

La douleur de Lima bouleverse Norman. Il revient au récit dans le témoignage de Daniel Goldman³⁶⁴. De retour au Mexique, Daniel apprend que Norman est professeur de philosophie à l'UNAM et qu'il possède un refuge à Oaxaca : « *Supe que con Claudia todo había terminado y que Norman ahora vivía solo* » (LDS, 449). Il rencontre

³⁶⁴ Ce témoignage se trouve dans les pages 449-458. Durant cette conversation, Norman parle d'un rêve que nous avons analysé au point III.2.2 du premier chapitre.

Norman à Oaxaca et ils évoquent Claudia : « *Dijo que la relación se había terminado poco después de que él se pusiera a trabajar en la universidad [...], y que la ruptura no fue, como pensaron muchos, dolorosa* » (LDS, 452). Néanmoins, dans une conversation en voiture, suite à un séjour à Oaxaca, Norman raconte comment la présence de Lima à Tel-Aviv avait bouleversé son destin ; ensuite il parle « [...] *de lo que perdemos sin darnos cuenta y de lo que podemos recobrar* » (LDS, 454). Lui, qui conduit à grand vitesse, regarde Daniel avec un grand sourire : « *Y fue en ese momento cuando se nos echó encima el camión y Norman maniobró para evitarlo y salimos volando* » (LDS, 456). Quand Daniel se réveille, il apprend que Norman est mort dans l'accident de voiture.

Le récit de Norman se focalise sur la douleur de Lima et la dégradation de sa relation avec Claudia. L'arrivée de Lima remet tout en question, le couple se dégrade et prend fin après le retour au Mexique. Norman cherche des réponses et, d'une certaine manière, fuit Claudia et le passé ; quand il parle de ce que l'on perd, il a la certitude que tout peut se regagner à nouveau : « *Podemos volver a entrar en juego en el momento en que queramos [...]. ¿Y qué es lo que podemos recobrar?, dije. Lo que perdimos, podemos recobrarlo intacto* » (LDS, 454). Norman cherche le passé, Claudia, sa jeunesse et son envie de vivre ; son éloignement est une sorte une fuite, il prend de la distance par rapport à la réalité pour y revenir à nouveau. Pourtant, le jeu du destin l'en empêche et il perd la vie sur la route, se laissant aller à ses pensées et à son enthousiasme avec le sourire mystérieux et capricieux du hasard.

Chez Fadanelli, Ivonne voyage à Morelia avec une amie pour échapper à Mexico : « *Estaban en Morelia tomando unas apacibles vacaciones [...], después regresarían a México. –No queremos aventuras ni prisas ni taxis a toda velocidad, por eso venimos a Michoacán* » (LOD, 203). Ivonne cherche un espace tranquille, mais elle cherche aussi une aventure. Surprise de rencontrer Benito, elle flirte avec lui et lui propose un nouveau rendez-vous : « *En el bar me esperaba Ivonne con un vestido algo inmoral para una ciudad conservadora [...]. Su aburrimiento en Morelia debía ser mayúsculo como para desear tomarse un trago conmigo* » (LOD, 227).

Étonné par son attitude de coquetterie affichée, il l'invite à son hôtel : « *–¿Para qué vamos a tu hotel, profesor, si estamos a unos pasos de cien habitaciones? –Ivonne cruzó las piernas. No creo que exista un mejor argumento* » (LOD, 228). Mais il insiste car il se sert d'elle pour punir Eduarda. Ainsi, ils rencontrent Artemio, Copelia et Eduarda : « *Después me bastó hacerle un guiño a Ivonne para que ésta comprendiera*

mi mensaje: tiempo de irnos a la cama » (LOD, 236). Ivre, Ivonne se laisse faire, non par impatience de se rapprocher de Benito, mais pour accomplir son *aventure* : « [...] *a pesar de su agotamiento, estaba consciente de que entre los motivos que tenía para hacer un viaje a Morelia estaba el meterse a la cama con un desconocido* » (LOD, 240). Benito ignore les raisons d'Ivonne pour avoir des relations sexuelles avec lui, mais il attribue son intérêt à l'ennui : « *Las razones por las que Ivonne accedió a coger conmigo son un misterio. Acaso la aburrición que suele causar Morelia* » (LOD, 240).

Le lendemain au réveil, elle est partie : « *¿Dónde está Ivonne? ¿La gorda? Se fue. Ni siquiera se preocupó por bañarse. Dijo que no se acordaba de nada* » (LOD, 243). Après cet épisode, Ivonne disparaît du récit, sa rencontre avec Benito dure le temps du passage à Morelia. Elle accomplit ses objectifs à Morelia : fuir la routine de Mexico et chercher une aventure.

Dans *El testigo*, Alicia va à Los Cominos pour rencontrer Julio et parler de sa mère : « *Alicia quería hablar de esa mujer que Julio sólo podía mencionar con titubeos* » (ELT, 123). Elle vit en Californie mais revient au Mexique, comme Julio, pour trouver des réponses au passé. Plus tard, elle annonce son désir de rester : « *Alicia dijo que para ella ese viaje era para siempre* » (ELT, 122). Le pourquoi de cette décision reste un mystère, le récit se focalise sur l'intérêt de rencontrer Julio. Son histoire est racontée en quelques lignes : « *Cuando sus padres murieron fue llevada a Zacatecas [...], el padre adoptivo de Alicia era un político local [...]. Huyó a Estados Unidos, con suficiente dinero para justificar los cargos de peculado* » (ELT, 123). En l'écoutant parler, il pense à la vie qu'elle aurait pu mener à l'étranger : « *A saber qué colegio, qué familia sustituta, qué comunidad de vecinos, qué terapia de apoyo le había ayudado [...], su desordenada vitalidad también demostraba lo que perdió con su madre* » (ELT, 124). Alicia quitte Los Angeles pour trouver des réponses sur sa mère et Julio représente ce lien avec le passé. Nous ne pouvons pas affirmer qu'Alicia fuit quelque chose aux États-Unis, sa décision de s'installer à Los Cominos faisant partie de sa recherche personnelle. Désormais, elle contrôle son destin et choisit de retrouver son passé dans l'ancienne maison familiale.

Ces exemples montrent la motivation des personnages, partagés entre l'envie de fuir et celle de retrouver quelque chose, quelqu'un ou un espace particulier. Le rôle de chaque personnage dans le récit détermine la mesure dans laquelle ses raisons seront connues du lecteur. Seules les motivations d'Ivonne sont claires. Son aventure modifie le voyage de Benito et Eduarda ; Ivonne, de son côté, disparaît du récit. Le sort de

Norman ne modifie en rien l'histoire principale, sa vie n'est qu'une histoire de cette génération perdue des années soixante-dix. La présence d'Alicia dans le récit de Villoro joue un rôle essentiel grâce aux conversations sur Nieves. Avec Alicia, il imagine le destin de Nieves après son départ en Europe. Le double mouvement du voyage aide à mieux construire le profil des personnages et donne une justification et une direction au récit.

II.1.2.1 Rencontres

Hasardeuse ou recherchée, la rencontre en voyage ne dure que le temps du passage d'un personnage, d'un croisement ou d'un voyage ensemble. Elle peut déterminer le cours des événements racontés et modifier la vision du monde d'un personnage ou ne pas être significative pour le récit. L'influence de la rencontre est réciproque, dit Michel Maffesoli, pour qui le voyage permet de franchir des frontières humaines et physiques. Ainsi, l'esprit voyageur : « [...] *est fécondé par les diverses influences qu'il rencontre et il enseme, à son tour, ceux qui se prêtent au dynamisme de son élan* »³⁶⁵.

Dans le corpus, les rencontres de Belano et Lima sont les plus abondantes car ils sont en voyage permanent. Mary Watson, par exemple, apparaît dans la vie de Belano le temps qu'elle est à Barcelone et dans le sud de la France. Quand son travail se termine, elle rentre chez elle : « *Mi idea original era viajar al sur otra vez, a Barcelona, pero cuando acabó la vendimia estaba demasiado cansada, demasiado enferma y decidí que lo mejor era ir a Londres* » (LDS, 259). Depuis Londres, elle lui envoie des lettres mais il ne répond plus : « [...] *le escribí varias cartas al vigilante [...]. No recibí respuesta [...], dejé de pensar en él* » (LDS, 259). Cette rencontre devient un souvenir sans importance majeure pour le récit.

Durant son séjour en Europe, principalement à Paris, Lima songe à sa rencontre avec Claudia à Tel-Aviv : « *¿Por qué Israel? Porque allí vivía una amiga* » (LDS, 228). Il hésite sur le succès de sa visite car il sait qu'il n'est pas attendu : « *Seguro que allí te espera una hembra, le dijo el Pirata. Más o menos, dijo el mexicano* » (LDS, 268). Mais il affronte la désillusion : « *He venido hasta aquí por ti, le dijo Ulises, he venido porque te amo. La respuesta de Claudia fue que podía haberle escrito una carta* »

³⁶⁵ Michel Maffesoli, *op. cit.* p. 45.

(LDS, 286). Face à cette déception, il part dans le désert où il rencontre Heimito. Lima et lui resteront ensemble le temps de la prison de Bersheeba et du voyage à Vienne.

Les exemples de rencontres dans *Los detectives salvajes* sont très nombreux, presque tous les témoignages de la deuxième partie du roman évoquent la rencontre d'un personnage avec l'un des deux poètes. Chaque rencontre possède une importance particulière et une fonction pour le développement de l'histoire. Après la rencontre avec Amadeo Salvatierra, Belano et Lima décident de chercher Cesárea, ce qui va marquer leur destin car il s'agit du début de leur longue recherche poétique.

Le rôle d'une rencontre dépend de l'importance (et de la présence explicite ou implicite) du personnage dans le récit, de la manière dont il peut influencer l'histoire ou un autre personnage. La rencontre avec Amadeo dure le temps d'une soirée, pourtant son ampleur (le témoignage ouvre et ferme la deuxième partie du roman, il prend place dans le récit à douze reprises) est primordiale pour la justification du voyage au désert et du roman lui-même. Après avoir entendu Belano et Lima dire qu'ils vont chercher Cesárea, Amadeo les questionne sur le voyage et ses répercussions. Le parcours est mis en question dans la réitération de la question qui représente le moment de vérité avant d'engager le voyage : « ¿vale la pena? » (LDS, 554). La réponse est ambiguë. Le voyage, et tout ce qui viendra après, est en jeu pour eux ; Amadeo obtient une réponse à mi-chemin entre la veille et le sommeil, une réponse argotique (*Simonel*) qui signifie oui et non à la fois. Cette rencontre est le préambule à la plupart des rencontres de la deuxième partie.

Certaines rencontres couvrent plusieurs espaces et plusieurs années à la fois : Edith Oster apparaît en Europe, mais elle parle aussi du Mexique et des États-Unis. Ce seul témoignage couvre une vingtaine d'années. D'autres témoignages sont repris plusieurs fois mais se concentrent sur un même espace : Joaquín Font parle plusieurs fois entre 1976 et 1987, mais il évoque des événements qui ont tous eu lieu à Mexico. Auxilio Lacouture évoque une fois, en 1976, son enfermement à l'UNAM en 1968³⁶⁶.

Un espace peut favoriser les rencontres, c'est le cas des grandes villes où les possibilités se multiplient. À Paris, Ulises Lima rencontre des poètes français tels que Michel Bulteau, des Latino-américains comme Hipólito ou Roberto Rosas et des anciennes connaissances comme Simone Darrieux (rencontrée auparavant à Mexico). Chaque rencontre est importante selon le rôle du personnage au moment de l'histoire.

³⁶⁶ Ce témoignage sert de noyau narratif à Roberto Bolaño pour écrire *Amuleto* (1999).

Simone devient le témoin du séjour de Lima à Paris, les Latino-américains offrent un portrait de la vie bohème et Michel Bulteau donne un regard poétique de la ville de nuit.

Tout le récit dans *Lodo* se fonde sur la rencontre de Benito et Eduarda. La jeune délinquante est la raison pour laquelle il se décide à « *abandonar una vida apacible para ir a la búsqueda de un objeto deseado* » (LOD, 247). La rencontre d'Eduarda avec un policier est essentielle, car elle détermine le dénouement du voyage. Benito et Eduarda seront arrêtés non pas pour leurs crimes mais pour satisfaire le désir sexuel du policier.

De son côté, Benito n'aime pas les rencontres : « [...] *me desagrada tener encuentros casuales con gente conocida* » (LOD, 201). Il rencontre par hasard deux étudiantes à Morelia : « [...] *en los portales donde se concentran los turistas, los intelectuales o la gente que necesita ver más gente, me encontré a dos mujeres que habían sido alumnas mías [...]. Una de mis viejas alumnas, Ivonne Arreguín, me invitó a sentarme* » (LOD, 201-202). Cette rencontre ne dure que le temps du séjour à Morelia, mais elle permet à Benito de donner une leçon à Eduarda : « [...] *dos mujeres de veintitantos, guapas, dispuestas a tratarme con respeto, no como la piruja de Eduarda* » (LOD, 202). Il a une relation avec Ivonne pour se venger d'Eduarda : « *-Voy a ir a la cama con Ivonne y tú vas a observarlo todo. Quiero demostrarte que no sientes nada por mí* » (LOD, 236). La présence d'Ivonne change la relation car la rancune s'établit chez le couple : désormais chacun d'eux est blessé et cherche à se venger.

Chez Villoro, la rencontre avec Paola en Europe aide Julio à surmonter l'absence de Nieves : « *Paola estaba al tanto de esa oportunidad perdida, la única sombra antes que ella* » (ELT, 39). Lors du retour, Julio reçoit un appel inattendu du Viking. Il lui propose un travail qui l'aidera à revenir au pays : « [...] *ármame el archivo de tu tribu. Te ayudará a regresar a México* » (ELT, 36). Rencontrer la fille de Nieves, Alicia, donne à Julio une nouvelle vision sur le destin de la femme qu'il a aimée, car il parle de sa Nieves tandis qu'Alicia évoque sa mère : « *Habían perdido a Nieves de distinto modo* » (ELT, 237). La rencontre avec Ignacia lui permet de laisser derrière lui Nieves et Paola en échange d'un avenir en dehors du monde.

Chaque rencontre remplit une fonction précise dans le développement de l'histoire : soigner une blessure, préparer une vengeance, motiver un nouveau voyage, etc. La rencontre peut s'achever quand la destination n'est plus partagée. La séparation fait partie de la rencontre et son dénouement, positif ou négatif, peut avoir des conséquences déterminantes sur l'histoire. Si Eduarda ne s'était pas approchée du

policier, elle et Benito n'auraient pas été arrêtés. Sans Ignacia, Julio ne serait peut-être pas resté à Los Cominos. Si Belano et Lima n'avaient pas trouvé Cesárea, les conséquences du premier voyage auraient été différentes.

La rencontre en chemin permet d'expérimenter le partage et l'échange, la douleur ou la complicité... Les rencontres de Belano et Lima sont indispensables pour donner vie au récit et à leur parcours car ils parlent à travers les autres³⁶⁷. Par ailleurs, leur rencontre en Europe, racontée par Alain Lebert, se fait par hasard : « *¿Dónde vive tu amigo?, le dije yo. No tiene casa, dijo [...]. ¿Y dónde vives tú?, le dije yo. En una cueva, dijo él* » (LDS, 264).

Belano cherche Lima à la frontière entre la France et l'Espagne : « [...] *se marchó, con su pequeña mochila al hombro, a seguir recorriendo en autostop los pueblos de la zona* » (LDS, 264). Port Vendres devient l'axe de la recherche et c'est là qu'il finit par trouver Lima : « [...] *vimos que venía una persona. Belano se sonrió. Joder, dijo, es Ulises Lima [...]. Nada más verse se pusieron a hablar en español, aunque su saludo, la forma en que se saludaron, fue más bien casual, sin énfasis* » (LDS, 265). Cette rencontre fortuite est présentée comme si leurs retrouvailles n'étaient qu'une question de temps.

Belano et Lima commencent leur chemin ensemble à Mexico, ensuite ils se séparent et se retrouvent en Europe. À Port Vendres, ils se disent adieu. Au Mexique, ils partagent leur chemin avec García Madero qui raconte le voyage dans son journal. Plus tard, ce sera grâce aux rencontres faites tout au long des vingt années qui suivent ce premier voyage que les traces des deux poètes pourront être suivies. La rencontre, dans le roman, est une manière de retracer la vie des deux poètes et de rythmer le mouvement du récit, en créant des témoins de vie et de passage. Elle détermine l'avant, le pendant et l'après du voyage, selon le moment où elle a lieu. Rencontrer quelqu'un sur la route permet de découvrir l'autre, mais c'est aussi une manière de se découvrir soi-même.

II.1.2.2 La recherche de soi

Partir en voyage est une manière de se connaître soi-même. L'épreuve de la route offre l'expérience nécessaire pour connaître ses limites et se cerner comme individu. Si le voyage est une quête, cette quête est d'abord intérieure. Centrer le voyage sur le

³⁶⁷ Lorsqu'il parle des expériences des surréalistes, Michel Maffesoli signale leur jeu d'ouverture au monde : « *Jeu qui était une manière de vivre des expériences de tous ordres, de susciter des rencontres, de faire de l'existence une sorte d'œuvre d'art* », Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 81-82.

personnage et non pas sur la route, donne une nouvelle dimension au voyage. Les trajets des voyageurs coïncident toujours (même si cela n'est pas relevé dans le récit) avec des quêtes initiatiques qui mettent en question l'identité. Revenons sur le fondement du voyage : l'expérience de la route, l'épreuve et la rencontre modifient la vision du monde du personnage voyageur ; en ce sens, tout voyage est initiatique et tout voyage implique une connaissance de soi.

L'idée de la quête sans fin nous renvoie à l'errance de Belano et Lima qui sont toujours à la recherche de la poésie ; mais aussi à celle de Valdivieso en Europe pour oublier Nieves. Les personnages du corpus sont des voyageurs ; Benito et Eduarda agiront parfois comme s'ils étaient des touristes : « [...] *nos comportamos como suelen hacerlo los turistas que acumulan en su memoria toneladas de piedras legendarias. Paseamos por las plazas, la catedral, y visitamos la iglesia* » (LOD, 222). Ils visitent quelques villes car ils ne sont pas encore poursuivis durant la première partie de leur voyage. Pourtant, Benito n'attend rien de ce voyage qui, pour lui, est voué à l'échec dès le départ.

Une rencontre, nous l'avons vu, peut s'avérer utile pour se connaître soi-même. La présence de l'autre peut aider un personnage à se mettre en question, à réfléchir sur un problème ou, au contraire, lui nuire dans son périple. Le voyage serait ainsi une expérimentation de soi. Se déplacer implique tout changer de place, tout mouvoir vers un environnement nouveau et différent. Le personnage reste-t-il le même ailleurs ?³⁶⁸

Au cours du voyage, Benito découvre sa violence intérieure quand il voit Eduarda avec un autre homme : « *Apenas me enfrenté a la imagen de Eduarda recibiendo el cuerpo de aquel animal, mis movimientos se desarrollaron en una sola dirección. Tenía una finalidad: matar a ese par de imbéciles* » (LOD, 211). Benito prend du plaisir à lui faire du mal : « *[Eduarda] cayó de bruces hiriéndose el muslo. Gocé al verla desplomarse* » (LOD, 164). Pourtant, il agit en héros lorsqu'il essaie de la sauver de la police : « *–Esto es solo asunto mío, Eduarda. Diles que te he raptado y agradéceles tu liberación* » (LOD, 302).

Une autre caractéristique du voyage est la fuite permanente. Voyager peut être se punir, errer, expier, porter son fardeau : Nieves est le fardeau de Julio ; le vol, celui

³⁶⁸ Sur ce point, Daniel-Henri Pageaux parle de la construction constante de l'écrivain voyageur. Dans son article « Exotismes d'hier et d'aujourd'hui », il parle d'un équilibre instable, en décalage constant : « [...] *dans un perpétuel mouvement de va-et-vient, un brouillage du proche et du lointain, dans la quête d'une identité non exclusive, non donnée, mais à construire* », dans Françoise Aubès et Françoise Morcillo (eds.), *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Clamecy, Klincksieck, 2011, p. 108. De ce point de vue, le personnage aussi change à travers ce rapport de forces entre le même et le différent.

d'Eduarda. Les personnages en voyage poussent leurs corps au-delà des limites, mais la douleur et la souffrance doivent viser la connaissance de soi pour vivre une renaissance et non pas pour la douleur elle-même. Se focaliser sur la douleur peut mener les personnages à l'égarement ou à l'anéantissement.

L'écriture en voyage a pour finalité de donner du sens aux événements survenus en chemin et aide à la connaissance intérieure. Cette écriture apparaît comme un moment de réflexion après une journée d'épreuves : le journal de García Madero est le meilleur exemple du moment où le personnage réfléchit et écrit. À travers son journal, il revient sur des moments énigmatiques ou transcendants : « *Esta mañana he deambulado por los alrededores de la Villa pensando en mi vida. El futuro no se presenta muy brillante* » (LDS, 23).

L'autre exemple du corpus est la chronique de Benito, dans *Lodo*. Il écrit pour réfléchir à ce qui lui est arrivé depuis sa rencontre avec Eduarda et pour étudier en détail son comportement : « *He intentado escribir la historia respetando tanto la ansiedad como el entusiasmo de los momentos vividos* » (LOD, 81). Néanmoins, l'écriture n'est pas la seule manière de revivre le voyage. La deuxième partie de *Los detectives salvajes* reprend les témoignages de plusieurs personnages qui racontent leur version de l'histoire, permettant au récit de reprendre le voyage selon des perspectives différentes.

La solitude qui naît dans le mouvement constant et, parfois, dans l'étrangeté de la langue, permet d'établir, à travers l'écriture ou la réflexion, le lien intérieur avec soi-même. Au centre du voyage se trouve le corps, l'identité du voyageur qui, comme le dit Albéric d'Hardivilliers, raconte sa propre expérience et supporte « [...] *le vertige qu'il y a à imaginer la saisissante nouveauté qui s'offre à nos yeux* »³⁶⁹. Au centre du récit et du monde, le voyageur devient le filtre de l'action. García Madero et Benito sont les exemples parfaits car ils écrivent, agissent et commentent l'action. Pourtant, quelque soit l'endroit où se rend chacun des personnages, il n'arrive qu'avec ce qu'il porte en lui, remué, bouleversé par la route. Aucun personnage ne peut fuir ses pensées (le cas de Valdivieso), ni ses fantômes (le cas de García Madero), ni la justice (le cas de Benito), tôt ou tard il doit les affronter.

Mais partir pour se perdre augmente le risque de se trouver face à soi-même et face à l'autre. C'est ainsi, dit Rachel Bouvet, que l'on découvre l'altérité, « [...] *qui suppose une tension de soi vers ce qui est autre [...] la perception du Divers, de*

³⁶⁹ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 24.

l'insaisissable, la mise en œuvre d'un processus d'altération »³⁷⁰. Cet être au monde procède de l'être qui le regarde. Derrière chaque espace raconté, dans l'écriture ou le témoignage, se trouve un corps qui confère au monde son existence en général et ses propriétés dans le détail, ce qui nous permet de dire que chaque voyage est subjectif, tel une quête de l'ordre de l'intime.

Qu'est-ce qui détermine le succès ou l'échec d'un voyage³⁷¹ ? Les exemples du corpus montrent que le voyage est nécessaire pour se fortifier, mais non pour se guérir. La plupart des fuites du corpus ne modifient en rien le destin des personnages. Le voyage de Belano et Lima est l'exemple d'une quête qui éclate au dernier moment dans une confusion idéale d'éthique et d'esthétique : la force, la vie et le mouvement. La quête de liberté et d'identité ; l'intention de repousser chaque jour un peu plus les frontières de son propre territoire..., c'est le schéma du road-trip américain, dont l'un des exemples classiques est *On the road* [1957] de Jack Kerouac. Ce mouvement est l'une des manifestations de la Contre-culture ou voyage en sens inverse. En ce sens, le voyage de Cesárea représente cet acte de résistance à l'ordre établi

II.1.2.3 Fuir la justice

La justice dans ces romans est représentée par la police mexicaine, qui, nous l'avons montré, s'avère si corrompue et dangereuse que les personnages essaient à tout moment de l'éviter. Par ailleurs, c'est quand les personnages entrent en contact avec la police qu'ils deviennent véritablement des criminels ; ils perdent leur route et doivent fuir la violence de la justice mexicaine. L'objectif de Benito et Eduarda est de trouver un endroit pour se cacher. Le voyage dans le désert des réal-viscéralistes est lié à la recherche de Cesárea mais aussi à la fuite d'Alberto. La présence de la justice transforme la fuite en poursuite, car, dans ces romans, la justice est omniprésente et elle est représentée par des personnages qui incarnent l'image dangereuse de la loi. Chez Bolaño, Alberto le *Chulo* ; chez Fadanelli, Linares³⁷² ; chez Villoro, le colonel Ogarrio ; sont les figures du policier-délinquant qui exerce le pouvoir en totale impunité. Les

³⁷⁰ Rachel Bouvet, *Pages de sable*, op. cit., p. 170.

³⁷¹ Dans son *Voyage sentimental* [1768], Laurence Sterne réfléchit au savoir et aux améliorations qui peuvent être obtenues en voyage, mais il s'interroge sur leur vraie utilité : « [...] mais sera-ce un savoir utile ? seront-ce des améliorations réelles ? Ce n'est qu'une loterie », Laurence Sterne, *Voyage sentimental*, Paris-Genève, Slatkine, 1995, p. 23. Pour lui, seuls le hasard et le destin peuvent déterminer le résultat d'un voyage.

³⁷² Il faut signaler que lui aussi est appelé *Chulo* : « Alfredo Linares, "el Chulo" le decian » (LOD, 306). Comme le *Chulo* de Bolaño qui s'intéresse à Lupe, lui va s'intéresser à Eduarda.

personnages qui ont affaire à la justice doivent l'affronter car il est impossible d'y échapper. Cet affrontement dans notre corpus implique un dénouement tragique qui débouche sur la disparition, l'emprisonnement ou l'errance.

La fuite de la justice dans *Lodo* comprend deux moments. Tout d'abord la préparation du plan. Benito choisit Tiripetío en partie parce qu'il sait que ce village n'a aucun intérêt pour la police. Qui plus est, le plan est voué à l'échec : « *El plan hacía agua por todos lados: un serio candidato a la tercera edad huye en un auto acompañado de una prófuga de la ley* » (LOD, 104-105). À ce moment, Eduarda agit comme si elle allait partir en vacances : « *Se comportaba como si estuviéramos planeando unas vacaciones, no escapando de la mano policiaca* » (LOD, 108). La fuite n'est pas encore ressentie.

C'est en route qu'ils commencent vraiment à réfléchir sur le voyage : « *Se trata de huir de tu pasado inmediato, ésa es la razón de nuestro viaje. Dicho esto me pregunté: ¿de qué huíamos exactamente? No sólo de las consecuencias del asesinato, sino de mi vida como profesor universitario* » (LOD, 197). Benito se rend compte qu'il fuit sa routine. Il renonce à un monde qui ne le satisfait plus ; pourtant il veut aussi rester auprès d'Eduarda.

Dans ce premier moment, Eduarda « [...] *huía de una policía que jamás [le] había perseguido [...]. ¿A quién iba a interesarle el itinerario de unos pobres diablos?* » (LOD, 197). Cette situation dégénère et Eduarda devient victime de son propre jeu de séduction quand elle flirte avec un policier, Linares :

[...] era uno de los principales narcotraficantes de Michoacán. Nadie, tomando en cuenta su alta investidura criminal, se atrevería a pedirle cuentas. Ser el delincuente y el policía al mismo tiempo –¿lo he dicho antes?– es uno de los ejercicios dialécticos más comunes en mi país. Eso lo sabemos todos³⁷³. (LOD, 306)

Entre-temps, Benito tue deux hommes à cause de sa jalousie. Ces meurtres permettront à Linares de kidnapper Eduarda et de tuer l'un de ses ennemis. Il suffit que le policier corrompu devienne fou d'Eduarda pour que la justice s'intéresse à eux. Benito résume à sa manière, et en termes sexuels phalliques, la forme d'agir de cette justice : « *En México la justicia sólo se ejerce cuando una mano poderosa se agarra su pito poderoso para lanzar un chorro de semen en la dirección deseada* » (LOD, 197).

³⁷³ L'image est claire chez Fadanelli, être policier et délinquant est caractéristique de la justice mexicaine.

De plus, une fois arrivés à Tiripetío, Benito et Eduarda sont desœuvrés : déçus du village, ils décident de revenir à Morelia pour prendre une décision quant à leur avenir. Lors d'une étape à Pátzcuaro, Benito se fait voler son arme, ce qui annonce la présence de la police qui attend le moment précis pour les arrêter. Il hésite entre continuer avec Eduarda, qui attire la justice corrompue, ou l'abandonner : « [...] *decidir entre largarme o quedarme a esperar la mano callosa de la justicia* » (LOD, 283). Les hommes de la police se montrent à la sortie d'un hôtel à Pátzcuaro pour intimider Benito. Une femme le met en garde : « *-Cuidese de los hombres que están desayunando allá afuera. No traen uniforme, pero son policías, y son peor que perros* » (LOD, 293). Dans ce cas particulier, l'absence d'uniforme confirme qu'ils agissent en dehors de la loi.

Ce n'est qu'en prison que Benito pourra imaginer le contact entre Eduarda et Linares : « *Cierta noche, mientras bebía una copa en un bar cercano al hotel, Eduarda aceptó la invitación de una pareja para compartir su mesa. Se trataba de un policía apellidado Linares [...], lo cautivó de inmediato la belleza de Eduarda* » (LOD, 305). Ce contact met en marche la machine corrompue de la justice : « *En lugar de secuestrarla en ese momento [...], Linares le ordenó al capitán Nolasco que citara a la pareja en la comisaría [...]. Uno de sus hombres registraría nuestra habitación [...], encontró mi pistola* » (LOD, 305). Avec le pistolet, Linares trouve le prétexte pour kidnapper Eduarda et régler son compte à l'un de ses ennemis « [...] *secuestrado días antes, decidió acribillararlo utilizando el arma del profesor* » (LOD, 305). Indirectement, Benito et Eduarda contribuent à leur perte. Ils ne sont pas punis pour leurs actes, ils servent d'instrument aux intérêts de la « justice », qui s'intéresse à eux quand elle peut en tirer un bénéfice particulier. Le vol d'Eduarda reste impuni tandis que le double assassinat de Benito est échangé par celui d'un autre homme.

Dans *Los detectives salvajes*, Alberto est un policier qui contrôle des prostituées au DF. Il veut récupérer Lupe, une jeune prostituée protégée par Quim Font, qui s'enfuit avec les réal-viscéralistes. Quand García Madero essaie d'appeler la justice, Quim lui répond : « [...] *ese tal Alberto tiene amigos policías, si no cómo crees que organiza sus redes de prostitución [...]. El negocio de la prostitución en el DF y en todo México lo controla la policía, entérate de una vez* » (LDS, 97). La seule possibilité est d'y échapper car « *o el acompañante de Alberto también era policía, según afirmó Lupe, o los policías habían recibido una mordida lo suficientemente jugosa como para olvidarse del asunto* » (LDS, 125-126). Alberto installe même un siège autour de la maison Font : « [...] *un Oldsmobile que se estacionaba detrás del Camaro, y Alberto y*

su acompañante, tras platicar un rato con los nuevos sitiadores, se largaban de forma ostentosa » (LDS, 126). Dans ces passages, la police affiche son pouvoir et l'impunité dont elle jouit.

Le siège se termine la nuit du 31 décembre avec un premier accrochage entre les réal-viscéralistes et le proxénète, ce qui pousse les personnages à fuir Mexico et à partir pour le désert. Dans cette partie du journal, García Madero monte dans la voiture et s'engage dans la fuite : « [...] *en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF* » (LDS, 137). Le projet initial de Belano et Lima de chercher Cesárea devient une fuite car ils prennent Lupe avec eux. Le voyage commence dans ce début de poursuite à Mexico, et ils ne s'arrêteront plus.

García Madero raconte de façon dramatique la poursuite : « *Empezamos a salir del DF. Ibamos a más de ciento veinte por hora [...] A lo lejos vi las luces de un coche, luego las de otro* » (LDS, 560-563). La peur de la présence intermittente d'Alberto est entrecoupée par une séance de devinettes et d'énigmes qui atténuent la tension de la fuite³⁷⁴. Ils réussissent à perdre de vue la voiture d'Alberto mais Lupe est convaincue qu'il va la retrouver : « *Alberto es como un perro. Tiene mi olor y me va a encontrar* » (LDS, 562). L'ombre d'Alberto plane sur leurs têtes. Ce qui rend plus dangereuse la poursuite, c'est le fait qu'ils ne sont pas certains de trouver ce qu'ils cherchent. L'errance, la quête et la fuite se rejoignent dans ce mouvement vers le désert, rythmé par ces deux pôles antithétiques : l'ombre d'Alberto et l'image idéalisée de Cesárea.

Comme la police dans *Lodo*, Alberto ne cherche pas à se cacher durant la poursuite : « *Esta mañana, mientras desayunábamos en un café de Nogales, vimos a Alberto al volante de su Camaro [...], a su lado iba un tipo con chaqueta de cuero y pinta de policía* » (LDS, 587). Il se sert de l'intimidation pour semer la peur³⁷⁵. Pour Lupe, il attend juste le moment parfait pour les arrêter : « *Alberto ya sabe dónde estamos, en qué pensión vivimos, en qué coche viajamos y sólo espera el momento propicio para caernos por sorpresa* » (LDS, 592). Même s'il se manifeste peu, Alberto est omniprésent tout au long de la poursuite.

³⁷⁴ Sur le passage des devinettes, nous renvoyons à notre article : Julio Zárate, « Ironía y Juego: Función de las adivinanzas y acertijos en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño », dans Anne Gimbert et Lorenzo Martín Lorenzo (eds.), *Le Jeu : Ordre et Liberté. Almoreal*, Le Mans, Cénomane, 2014, p. 229-240.

³⁷⁵ Un autre exemple d'intimidation dans le roman apparaît avec le père de Xóchitl : « [...] *soy de la secreta, tenga usted mucho cuidado conmigo. Soy policía mexicano, tenga usted mucho cuidado* » (LDS, 361).

Un nouvel accrochage a lieu à Santa Teresa, quand Belano et Alberto sont à la réception de l'hôtel Juárez : « *Lima [...] detuvo nuestro Impala a unos veinte metros del Hotel Juárez. El policía sacó la pistola y Belano siguió corriendo [...]. Alberto apareció en la acera del hotel con una pistola en la mano* » (LDS, 600). La police n'hésite pas à se servir de la violence. À Villaviciosa aura lieu l'affrontement final qui se solde par les morts d'Alberto, du policier et de Cesárea, ainsi que la séparation ultérieure du groupe.

Après la mort d'Alberto, Belano et Lima deviennent fugitifs. Ils prennent avec eux les corps et laissent à García Madero et Lupe l'opportunité de disparaître. Une nouvelle fuite commence pour les poètes, tandis que le narrateur et Lupe échappent différemment à la justice : « *Algún día la policía atrapará a Belano y a Lima, pero a nosotros nunca nos encontrará* » (LDS, 608). Lupe pense à la police qui veut punir les meurtres, mais cette phrase présente la justice comme une allégorie du destin inéluctable. Pour le narrateur, la vie est cette justice que finit par appréhender tous les personnages. Ce n'est pas la police mexicaine qui va les trouver dans le désert, mais la vie : « *Ay, Lupe, cómo te quiero, pero qué equivocada estás* » (LDS, 608).

Dans *El testigo*, Julio frôle la justice mexicaine à cause des liens de son ami le Viking avec les drogues. La peur du Viking d'être arrêté se matérialise dans une valise qu'il garde toujours avec lui : « *No sabía en qué momento tendría que escapar* » (ELT, 225). Cette paranoïa est due à la menace de la police qui l'oblige à être en état de fuite permanente. Mais fuir n'est plus une option : « *—Estamos hasta aquí —se llevó la mano al cuello—, no podemos huir así nomás* » (ELT, 227). Julio essaie de l'aider à quitter le pays en lui fixant un rendez-vous au parc Hundido pour lui donner de l'argent : « *El Vikingo no aparecía. Julio desvió la vista. Estaba en un bosque de ojos. Lo veían sin que él los viera* » (ELT, 281). Le parc devient suspect et il se sent surveillé par cette justice menaçante.

Lors des morts de Centollo et du Viking, il reçoit un appel : « *Aquí el comandante Ogarrio. Rayas me dio sus datos. Le agradezco que me llame* » (ELT, 321). Ce remerciement anticipé donne à la demande le ton de l'ordre que l'on considère déjà comme exécuté. En allant aux funérailles du Viking un policier intercepte Julio : « *—O me sigues o me sigues. Le había picado las costillas con dos dedos pero fue como si lo encañonara. Julio pasó del desprecio por el judicial al instantáneo terror de haberlo ofendido* » (ELT, 324). Les mouvements du policier rappellent la possibilité de la torture et de la mort.

Julio rencontre Ogarrio une seule fois dans le récit, mais cela lui suffit pour montrer son pouvoir : « *Nosotros somos PGR, asuntos federales y esas cosas* » (ELT, 325). Les ordres d'Ogarrio doivent être exécutés sur le champ, sans être questionnés : « *Me importan dos pares de vergas si tienes o no tienes tiempo. Llámame* » (ELT, 325). En deux phrases, il lui montre combien la police est dangereuse : « *-Hace unos días estabas en el Parque Hundido, con tres mil dólares en tus pechitos* » (ELT, 325). Il joue avec ce qu'il sait sur le Viking : « *Trabajaba para el narco, supongo que estabas enterado* » (ELT, 325). De plus, il lui apprend ce qu'il doit savoir sur la police : « [...] *te puedo detener y no voy a hacerlo. ¿Y sabes por qué? [...]. Por este par de huevos [...]. Soy tu ley, nene, te puedo quebrar. Paola, Claudia y Sandra me van a agradecer que no lo haga. Así se llaman, ¿verdad? Es una chulada tener familia. Cuidalas* » (ELT, 329-330). Julio est libéré car il n'est pas impliqué : « [...] *estuviste cerca de un hijo de puta. Eso no te convierte en hijo de puta. Te convierte en alguien que tiene que dar explicaciones* » (ELT, 331). Ogarrio lui rappelle qu'il doit rester disponible car la police obtient toujours ce qu'elle veut.

L'image de la justice mexicaine dans le corpus s'avère corrompue, violente et se fonde sur l'ostentation du pouvoir et l'intimidation³⁷⁶. Michel Foucault parle de l'effet dissuasif du supplice, et du supplice judiciaire comme un rituel qui « [...] *fait partie, même sur un mode mineur, des cérémonies par lesquelles le pouvoir se manifeste* »³⁷⁷. De ce point de vue, les personnages expérimentent avec la police mexicaine (qui agit de manière similaire dans le corpus) ce spectacle judiciaire du pouvoir. La fuite chez Fadanelli et Bolaño devient une poursuite après le contact avec la police. Dans les deux cas, ce sont les femmes qui attirent l'attention des forces de l'ordre, Eduarda et Lupe apparaissent comme des objets de valeur pour la police, qui kidnappe ou exploite sans vergogne. C'est au contact des policiers que les personnages deviennent de vrais criminels : Belano et Lima tuent deux hommes, tout comme Benito.

La justice mexicaine obéit à une procédure similaire dans les deux romans : un contact, puis une provocation, une intimidation, une poursuite, un affrontement et, finalement, un dénouement malheureux. Dans *Lodo*, Benito et Eduarda commencent véritablement à fuir au moment de rencontrer le policier. La poursuite est brève car la

³⁷⁶ Le thème de la corruption et du narcotrafic est très présent dans la littérature mexicaine contemporaine. Il suffit de regarder le travail d'écrivains tels qu'Elmer Mendoza, *Un asesino solitario* (1997), Luis Humberto Crosthwaite, *Tijuana: crimen y olvido* (2010), ou Daniel Sada, *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999) et *El lenguaje del juego* (2012).

³⁷⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir*, op. cit. p. 58.

police est très efficace quand il s'agit de son intérêt personnel. Dans *Los detectives salvajes*, le groupe fuit Alberto mais l'itinérance dans le désert obéit à un objectif qui va au-delà du caractère *criminel* de la poursuite. Après les morts d'Alberto et de Cesárea, Belano et Lima disparaissent en suivant un élan qui va au-delà de la simple fuite criminelle.

Dans *El testigo*, le contact de Julio avec la police est différent. Même s'il n'est pas poursuivi, il est surveillé et menacé. Au Mexique, il retrouve la violence et la corruption et apprend que les intérêts des puissants font la loi et que ceux qui possèdent l'argent et la drogue détiennent aussi le pouvoir. Pour cette raison, il ne supporte pas de rester à Mexico et il part dans le désert pour retrouver le calme, même si (les trois romans le confirment) la main de la justice mexicaine est très longue, et sa puissance est la même partout dans le pays.

Les personnages du corpus essaient à tout moment d'éviter la justice, car elle représente davantage le crime que la loi. L'affronter conduit à des conséquences funestes : la disparition, la peur, la prison. La présence de la police transforme le voyage en poursuite. La fuite est vouée à l'échec dans les romans du corpus, pour arrêter la poursuite il faut faire face à la police, même en sachant que le dénouement ne sera pas heureux³⁷⁸.

II.1.3 Double mouvement de la séparation

Quand une séparation a lieu dans un roman, le récit se scinde et peut prendre une ou plusieurs directions. Les textes du corpus permettent d'aborder la séparation de trois manières différentes, la plus classique étant celle dont un personnage s'éloigne tandis que l'autre reste dans l'espace de la séparation. Dans ce mouvement, le récit se divise non seulement dans l'espace, mais aussi dans le discours ; celui qui part est toujours à la découverte d'un nouvel espace. Pour celui qui reste, dans la plupart des cas du corpus, le récit semble s'arrêter ; pourtant le choix de donner suite à l'un ou à l'autre revient à la position de la voix narrative et au développement du récit. Julio Valdivieso quitte le Mexique tandis que Nieves y reste. Le récit accompagne Julio et c'est à travers lui que Nieves reste présente.

Un deuxième mouvement est celui où tous les personnages qui se séparent suivent des chemins distincts. C'est le cas de la plupart des personnages de *Los detectives*

³⁷⁸ Pour approfondir sur ce sujet, voir aussi : Françoise Aubès et Florence Olivier (éds), « Le crime. Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones », *op. cit.*

salvajes où les rencontres et les séparations sont constantes. Les séparations les plus importantes sont celles de Belano et Lima à Port Vendres, ainsi que l'adieu dans le désert de García Madero. Un troisième type de séparation est celui où le mouvement s'arrête pour les deux personnages. C'est le cas de Benito et Eduarda, car Benito est emprisonné (c'est à ce moment que le mouvement discursif prend le relais), tandis qu'Eduarda disparaît du récit.

Nous allons analyser les séparations des personnages et signaler la direction que prennent les récits en partant de deux perspectives qui montrent l'adieu comme un moment-clé du récit et le divisent entre « *los que se van [y] los que se quedan* » (ELT, 455). Parmi les premiers figurent Julio, Belano, Lima ; chez les seconds, Nieves, Benito, García Madero. Il est nécessaire de prendre en considération les conditions dans lesquelles un personnage part ou reste et la vision du personnage selon sa position après la séparation. Une fois les chemins séparés, il est difficile pour les personnages de se recroiser, cette décision déterminant l'évolution et le dénouement du récit.

II.1.3.1 Ceux qui partent

La dynamique des adieux obéit aux rapports particuliers entre les personnages et détermine la direction du récit. Deux séparations attirent notre attention dans *El testigo*, toutes deux liées à Julio. Celle de Nieves, abrupte et douloureuse ; et celle de Paola, sa femme, qui se fait progressivement. Dans les deux cas les raisons sont différentes : la désillusion amoureuse oblige Julio à partir seul en Europe ; il quitte Paola à cause de l'ennui et par désir de continuer sa vie. Dans les deux cas, le récit suit Julio et c'est à travers lui que le lecteur apprend le destin de l'autre.

Après le rendez-vous de la Place de Mixcoac, Julio part en Europe sans dire au revoir. Le silence de Nieves devient une énigme pour lui ; sa mort prématurée scelle ce destin. Julio est le seul à pouvoir spéculer sur l'absence de Nieves : « *Tal vez ella sí fue a la cita en Mixcoac, a la verdadera plaza [...]. Tal vez ahí pensó que él se había arrepentido y no quiso vivir la humillación adicional de tampoco hallarlo en el aeropuerto* » (ELT, 443).

À la différence de Nieves, la séparation avec Paola se justifie par l'ennui et le besoin de revenir au pays. Paola accompagne Julio dans son retour au Mexique mais le récit le suit à Los Cominos alors que Paola reste à Mexico. Dans cet espace isolé, il réalise qu'il ne veut plus être avec Paola. Le lien entre elle et l'écrivain de

narconovelas, Constantino Portella, se développe durant cette retraite volontaire ; de plus, Julio devient un étranger pour sa propre famille : « *Al regresar a su departamento, Julio tuvo la decisiva impresión de haber alquilado una familia* » (ELT, 402) ; « *Julio entendió lo agradable que sería la vida en el departamento si él no estuviera ahí* » (ELT, 406). D'autres indices confirment que Paola s'éloigne progressivement : « *Al respirar el olor del espagueti al pesto*³⁷⁹ *y ver la cara de Paola, Julio supo que algo había pasado en su vida de traductora. "Constantino", pensó con desagrado* » (ELT, 317).

Néanmoins, il ne fait rien pour changer cette situation et décide de replonger à Los Cominos : « [...] *tenía cosas que resolver ahí* » (ELT, 419). En quelques appels téléphoniques, ils scelleront la rupture : « *Paola le habló una tarde [...], le recordó que tenía dos hijas* » (ELT, 419) ; « *Paola deponía la hostilidad en favor de las niñas [...], le dijo un rápido "te quiero mucho", como si el ruido raro pudiera suprimir esas palabras. "Yo también"* » (ELT, 434-435). La séparation a lieu lors d'un appel où elle avoue à moitié sa liaison : « *Paola contó que haría un viaje "a cuatro" a Puerto Vallarta* » (ELT, 435). Cette information (« à quatre ») fait que Julio imagine une famille recomposée avec Constantino. Au lieu de poser plus de questions, il réfléchit à la dynamique des séparations :

[...] la curiosa forma en que la gente se divide entre los que se van y los que se quedan, los que viven para una constancia y una repetición y los que necesitan un aire extranjero, un idioma en el que encajan palabras inseguras, la falta de pertenencia como mayor seguridad. (ELT, 434)

Julio se place parmi ceux qui partent car, lors d'une séparation, le sentiment de non-appartenance lui offre plus de sécurité que la répétition et la monotonie : « *Julio fue de los segundos y supo compadecer a los primeros, a Nieves, que sacrificó su horizonte extenso, lo que para ellos equivalía a la vida. Quizá demasiado tarde había cambiado, lo supo en el silencio de Paola* » (ELT, 434-435). Il regrette ce silence, mais il sait que Paola partage sa décision : « [...] *tramitaban su separación con progresivo afecto o convertían el estar lejos en otra forma de estar juntos* » (ELT, 448). Cette manière d'être ensemble se répète avec Nieves. Julio garde le lien avec ces femmes à travers la mémoire ou le contact sporadique mais le récit reste de son côté. Si Julio ne l'évoque pas, le lecteur ne peut pas apprendre la mort de Nieves ou le lien entre Paola et

³⁷⁹ Dans le roman, Paola prépare cette recette italienne quand elle veut séduire Julio. Il se rend compte que quelque chose en elle a changé. Plus tard, elle commencera une relation avec l'écrivain Constantino Portella.

Constantino ; sans lui, les destins de Paola et Nieves dans le récit resteraient dans l'ombre. C'est parce qu'il décide de garder ce lien qu'elles restent présentes *in absentia* dans l'histoire.

Chez Bolaño, la dynamique du récit permet de suivre le destin des personnages qui se séparent. Au moment de l'adieu entre Belano, Lima et García Madero, le récit reste du côté du narrateur, dans le désert. Il ignore ce qui se passe après l'au revoir car le journal se termine. Il les voit partir et cette première séparation donnera suite à une longue série de rencontres mais surtout d'adieux. Les adieux de Lima à Claudia ou à Roberto Rosas ; ceux de Belano à Susana Puig, à Mary Watson ou à Jacobo Urenda, illustrent une manière particulière de dire au revoir (les poètes apparaissent et disparaissent du récit, ce qui enlève du dramatisme à la séparation). À chaque adieu, le récit se scinde et reste du côté du narrateur-témoin, mais Lima et Belano reviennent dans les différents récits. La multiplicité de discours permet donc de suivre leurs traces avec les témoins de leur passage, à travers les rencontres et les adieux, brefs et fugaces, qui se multiplient au cours de leur voyage.

Au moment de l'adieu définitif de Belano et Lima (à Port Vendres, dans le rapport d'Alain Lebert), ils prennent des chemins différents pour ne plus jamais se revoir. Ils restent au port jusqu'au moment où Lima réunit assez d'argent : « [...] *con lo que he ganado puedo comprarme un billete de avión para Israel* » (LDS, 268). Avant son départ, Belano et Lima se disent au revoir à la gare : « *Bueno, dijo Belano, se me hace que ésta es la última vez que nos vemos [...]. Ellos siguieron su cháchara durante un rato. Luego llegó el tren, el tren que venía de Cerbère [...]. Los vi cómo se daban la mano y luego el tren se marchó* » (LDS, 269).

Même si Lebert décrit une ambiance mélancolique à Port Vendres (gare solitaire, minuit), l'adieu est dépourvu de dramatisme. Belano passe une nuit près du port et le lendemain, fidèle à cette manière de partir, disparaît sans dire au revoir : « *Esa noche Belano durmió en El Borrado y el Pirata y yo nos fuimos al Isobel. Al día siguiente Belano ya no estaba en Port Vendres* » (LDS, 269). Les adieux des deux poètes gardent le mystère du non-dit, mais ceux-ci disent adieu selon des modalités différentes.

Après l'échec amoureux de Lima à Tel-Aviv, Heimito et lui sont accompagnés par Norman, Daniel et Claudia à l'aéroport : « [Lima] *que hasta entonces parecía sereno, dueño de sí mismo, indiferente, se entristeció de pronto [...], se puso sombrío* » (LDS, 294). C'est au moment de l'au revoir définitif que Lima devient sombre. Il n'y a pas de paroles, juste le silence de l'échec : il part, mais son amour pour Claudia

demeure. Les récits d'Heimito, Norman et Daniel permettent au lecteur de connaître les destins de chaque personnage ; évidemment, le chemin de Lima continue au-delà de ces histoires.

La rencontre et la séparation de Lima et Roberto Rosas à Paris sont brèves : « *No recuerdo cuánto tiempo vivió en París [...]. Un día, sin embargo me dijo que se iba* » (LDS, 232). Lima annonce son départ sans dramatisme et Roberto ne lui pose pas de questions : « *Eso fue todo lo que dijo y yo no le pregunté más. Después salimos a por más vino y nos lo tomamos cerca de la Porte de Bir Hakeim* » (LDS, 233). Ils parlent d'autre chose et continuent à se croiser à Paris jusqu'au départ, dont Roberto ne se souvient plus : « *[...] cuando Ulises Lima se marchó (no recuerdo cuándo exactamente)* » (LDS, 234). Roberto finit son récit, tandis que Lima poursuit son voyage.

Belano et Mary Watson se disent au revoir à trois reprises. La première, dans le camping : « *[...] iba a quedarme unos días en Barcelona, en la casa del vigilante* » (LDS, 252). La deuxième à Barcelone, après quelques jours passés ensemble : « *El vigilante me fue a dejar a la estación. Le di mi dirección de Londres y la dirección del pueblo del Rosellón en donde iba a estar [...]. Cuando nos despedimos, no obstante, estaba casi segura de que no lo volvería a ver más* » (LDS, 253). L'au revoir définitif a lieu à Planèzes : « *[...] el vigilante ya se había marchado. Sobre mi cama encontré una nota [...], decía que fuera a visitarlo a Barcelona cuando quisiera, que me estaría esperando* » (LDS, 257). Malgré l'invitation, Mary rentre chez elle et continue sa vie.

Un duel est la manière dont Belano dit au revoir à Susana Puig. Il lui parle au téléphone et lui demande d'aller le voir à la plage. Belano lui annonce qu'il a un billet pour l'Afrique et s'obstine à ne pas parler : « *Sólo tienes que aparcar tu coche en la primera curva después de la gasolinera y esperar. ¿Cuánto rato? No lo sé, cinco minutos, dijo él [...]. ¿Y después qué?, dije yo. Después esperas otros diez minutos y te vas* » (LDS, 467). Susana assiste au rendez-vous et regarde le duel : « *[...] lo que Arturo quería que yo viera era eso, una payasada, una payasada con un aire extraño* » (LDS, 469). Le silence de Belano est remplacé par le combat. Il veut montrer à Susana une pitrerie qui cache quelque chose de sérieux, peut-être son désir de renoncer au monde, de se laisser aller.

Jacobo Urenda raconte un adieu serein mais dramatique. Il retrouve Belano à Brownsville, une zone dangereuse d'Afrique. Belano décide de continuer le voyage et d'accompagner un ami photographe qui veut se faire tuer. Ils se disent seulement au

revoir : « *Los soldados comenzaban a alejarse y allí mismo le dijimos adiós. Jean-Pierre le dio un apretón de manos y yo un abrazo [...], atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura* » (LDS, 548). Belano part avec le photographe et les soldats, il apparaît aux yeux d'Urenda comme quelqu'un de souriant et d'insouciant, ensuite il disparaît dans la forêt et sort du récit d'Urenda, qui poursuit sa propre histoire.

Parmi les adieux du roman, celui de García Madero est important parce qu'il marque le début du long voyage de Belano et Lima. Après l'affrontement avec Alberto, ils se séparent pour fuir la justice : « *Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. Nos dejaban el Impala de Quim. Ellos se quedaban con el Camaro y con los cadáveres* » (LDS, 605). Belano s'excuse auprès de lui pour ce dénouement malheureux qui les oblige à se séparer.

Il s'agit d'un des seuls épisodes où le lecteur ressent la tension dramatique du départ définitif ainsi que l'imminence de cette explosion de réalité que les réal-viscéralistes ont tant recherchée. Après les excuses, la narration dépeint un moment d'un adieu aussi littéraire que celui de Port Vendres, une fuite dans le désert à l'ombre d'un crime :

Dos coches detenidos en medio del desierto. ¿Podrás volver a la carretera, García Madero?, dijo Belano. Naturalmente, dije yo. Luego vi que el Camaro se ponía en marcha, vacilante, y durante un trecho los dos automóviles rodaron juntos por el desierto. Después nos separamos. (LDS, 605)

La séparation a lieu sur la route, signe du mouvement permanent. Les deux voitures roulent un moment ensemble pour prendre ensuite des chemins différents. Ils ne se retrouveront plus. García Madero raconte la suite de la séparation dans son journal. Il conclut son récit sur une immobilité apparente car il continue à tourner en rond dans le désert avec Lupe.

Ces exemples montrent les différentes manières dont le récit se développe lors d'une séparation. Chez Bolaño, le récit montre le destin des témoins qui racontent l'histoire (le témoignage, à la première personne, reste du côté du narrateur), mais la multiplicité de voix, de temps et d'espaces aide à retracer le mouvement de Belano et Lima et à connaître, au fur et à mesure, leur destin après chaque adieu.

Leur manière inconstante de se manifester dans le récit leur permet de s'éloigner sans dramatisme, comme s'ils étaient habitués à partir. Ils deviennent des ombres que le récit suit indirectement à travers les autres personnages dans ces rencontres et adieux

successifs³⁸⁰. La multiplication des adieux ainsi que la division des chemins et des récits aide à la mise en scène de l'errance poétique de Belano et Lima, qui se manifestent sans laisser beaucoup de traces. Les adieux ne sont pas abrupts car ils n'ont pas le caractère définitif de la séparation. Même au moment de l'adieu de Belano et Lima, le lecteur n'entend pas les mots qui mettent un point final au chemin qu'ils ont parcouru ensemble.

Il ne faut pas oublier que les décisions et directions prises par les personnages déterminent le dénouement de l'histoire et ce que le lecteur apprend ou ignore à la fin. Parmi ceux qui partent, Julio réussit à laisser derrière-lui le passé pour aller vers l'avenir, mais il ne connaîtra jamais les raisons de Nieves pour rester au Mexique, il ne peut que spéculer à partir des vérités fragmentées qu'il découvre lors de ses recherches. Belano et Lima partent tout au long du récit et le lecteur les suit à travers les témoins de leur passage ainsi que cette multiplicité de mondes et de possibilités qu'offre le voyage dans la rencontre, mais aussi dans l'adieu constant et la séparation permanente.

II.1.3.2 Ceux qui restent

Le destin de ceux qui restent lors d'une séparation se construit sans que le mouvement spatial ne continue pour eux. L'exemple de Benito Torrentera illustre comment après une séparation le mouvement spatial du récit s'arrête (il va en prison), mais c'est dans l'immobilité de sa cellule qu'il met en marche le mouvement discursif pour alléger l'attente de sa libération. Il commence ainsi un processus d'écriture et de réflexion du temps partagé avec Eduarda. Chez Villoro, Nieves incarne l'exemple du personnage abandonné par le récit. Son destin est retracé par Julio, qui cherche une explication à son absence. García Madero est d'abord celui qui part³⁸¹, mais ensuite il reste. Ces exemples se focalisent sur ceux qui restent, ceux qui attendent ou qui ne se meuvent plus après une séparation.

La séparation de Benito et Eduarda, dans *Lodo*, est marquée par la violence. L'imminence du départ d'Eduarda angoisse Benito : « *La inminencia de nuestra separación me causaba una íntima angustia* » (ELT, 259). La police les empêche de se

³⁸⁰ Chiara Bolognese souligne cette forme d'écrire de Roberto Bolaño, qui construit la totalité à partir du fragmentaire : « [...] *los textos son porciones de una totalidad y, a su vez, cada uno de ellos está hecho de los fragmentos de diálogos y de pensamientos de los personajes* », Chiara Bolognese, *op. cit.*, p. 54. Cette façon de raconter nous rappelle que l'homme est de passage en ce monde.

³⁸¹ Au moment de partir pour le désert, García Madero monte dans la voiture avec Belano et Lima et s'éloigne avec eux pour être leur témoin. Ils se séparent alors de Quim et de la famille Font. Le récit de la fuite continue dans le journal car García Madero en fait partie.

dire adieu, Benito est fouillé tandis qu'Eduarda est enlevée : « [...] *un segundo hombre palpaba con sus manos mi cuerpo. El tercero había caminado hasta la portezuela del auto para obligar a Eduarda a descender, a trasladarse a uno de sus vehículos* » (ELT, 302).

La présence de la police marque la fin du voyage : « *Eduarda fue llevada a Pátzcuaro. Yo fui trasladado al penal de Morelia* » (ELT, 307). Désormais en prison, Benito ignore le destin d'Eduarda : « [...] *no volví a tener noticias de su paradero* » (ELT, 306). Enfermé et contraint à attendre, sans espoir d'une prompte libération, il a pour seul recours l'écriture pour tuer le temps. À travers sa propre histoire, Benito spéculé sur ce qui lui arrive depuis sa rencontre avec Eduarda jusqu'au moment de la séparation : « *Aún recuerdo sus gritos, sus pataletas cuando la trasladaron de nuestro auto a la patrulla [...]. Yo estaba inmovilizado, la boca pegada al piso* » (ELT, 306).

Dans *El testigo*, le silence de Nieves cache la décision de rester dans le désert. Sa mort prématurée empêche Julio d'entendre des explications sur cette absence qui détermine son voyage. Le lecteur ne connaît pas les raisons de Nieves, mais le silence est rompu par une série de messages codés qu'elle laisse à Julio avant sa mort. Ces messages lui montrent à quel point la vie dans le désert, et son choix d'y rester, ont été difficiles. En déchiffrant ces messages, il peut se libérer du poids du passé.

Tout au long du roman, il essaie de comprendre pourquoi elle reste : « *Nieves optó por seguir en ese sitio* » (ELT, 455). Il est hanté par la division des destins. Dans une conversation, son oncle lui apprend la vie qu'elle menait dans le désert : « [...] *una mujer serena. –O aburrida. –Aburridísima, eso sí, ¿qué más se puede hacer por acá?* » (ELT, 454). Julio est déçu car il envisageait un avenir différent : « *¿Pudo cambiar a Nieves, abrir para ella otro destino que no fuese la carretera en el desierto, el sol naranja que adormece, la reiteración homicida de la nada?* » (ELT, 334). Pourtant, c'est elle qui décide de tenter le destin avec ce rendez-vous : « *Pero fue ella quien preparó el riesgo de extraviarse, la ruleta, el desencuentro* » (ELT, 334). Julio plaint Nieves pour sacrifier son avenir en restant dans le désert : « *El infinito tedio de quedarse fue la opción de ella, para quien inventarse una normalidad podía ser una aventura* » (ELT, 435). Il plaint aussi Paola, qui croyait le comprendre mais ignorait le besoin de Julio de retourner au pays.

Dans le cas de García Madero, il reste dans le désert et choisit de laisser sa trace dans son journal. La séparation de Belano et Lima a lieu sur la route : « *Yo enfilé buscando la carretera y Belano giró al oeste* » (LDS, 605). Il continue sa route et la fin

du journal raconte ses réflexions sur l'avenir : « *Pero ni Lupe ni yo tenemos ganas de volver. Nos veremos en el DF, dijeron. Nos veremos en el DF, dije yo* » (LDS, 606). Cependant, ils reviennent toujours à leur itinéraire dans le désert : « *Volvemos al Impala, volvemos al desierto* » (LDS, 608). La promesse de se retrouver à Mexico est rompue par García Madero qui, après la séparation, décide d'y rester, ce qui semble une manière de revenir sur le point qui bouleverse leur vie : l'affrontement avec Alberto et la rencontre de Cesárea. Il s'érige en témoin de l'innocence perdue et du départ de Belano et Lima. À la différence de Lupe, il est certain que la justice (ou le destin ?) les retrouvera tous³⁸².

Le mouvement de la séparation détermine la direction du récit, son évolution et la manière dont il se termine. Du côté de ceux qui restent, le lecteur ignore ce que García Madero trouve dans les cahiers de Cesárea, mais il apprend que ces cahiers existent. Le narrateur n'évolue plus et le journal se termine avec la succession de villages du nord du Mexique et l'énigme de la fenêtre. De son côté, Benito attend sa libération et l'immobilité lui permet de commencer le mouvement discursif qui donne lieu au roman. Paola et Nieves continuent leur chemin en dehors du récit principal, le lecteur apprend leur destin à travers le récit de Julio. La séparation multiplie les directions et mouvements du récit³⁸³, dans les voyages qui se créent à partir de l'au revoir et dans le déclenchement du mouvement discursif, que ce soit dans l'écriture ou dans la pensée.

II.1.4 Retour du voyage

La représentation du voyage de retour occupe une place essentielle dans l'imaginaire littéraire de toutes les époques³⁸⁴. Qui serons-nous au retour ? Que reste-t-il

³⁸² Pour Ricardo Cuadros, le fait que García Madero reste dans le désert est fondamental pour constituer l'origine des poètes détectives : « *Inventar un origen es un gesto literario por excelencia, y en este plano del relato, la figura de Juan García Madero es fundamental. No solamente porque vive y describe un mundillo literario existencial en Ciudad de México a mediados de los sesenta; no solamente porque acompaña a Lima y Belano hasta encontrar a Cesárea Tinajero y verla morir, sino porque además será el depositario de la obra no publicada de la mítica poeta. Después de febrero de 1976 [...], ya no se vuelve a saber nada de él* », Ricardo Cuadros, « La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes* », dans Roberto Bolaño: *Una literatura infinita*, Fernando Moreno (éd.), Poitiers, Presses Universitaires de Poitiers, 2005, p. 162.

³⁸³ Cette image de multiplicité et d'univers infini proposé par la littérature nous rappelle le texte « El jardín de los senderos que se bifurcan » [1941], de l'écrivain argentin Jorge Luis Borges. Le mouvement du texte dans les contacts qui s'opèrent entre les personnages permet au narrateur, mais aussi au lecteur, de suivre à leur guise chaque personnage selon les possibilités proposées dans le texte. De la même manière, les chemins de Belano et Lima multiplient l'univers de possibilités.

³⁸⁴ Les exemples de textes littéraires où le retour d'un voyage est au cœur du récit sont abondants. Il faut mentionner *L'Odyssée*, d'Homère, comme l'un des plus représentatifs. Dans la tradition latino-américaine, cette thématique a été abordée dans le roman *Los pasos perdidos* [1953] ou la nouvelle *Viaje*

de celui que j'étais ? Ces questions se posent lorsque le mouvement du retour s'engage, car il implique un mélange de sentiments. D'abord revenir au point de départ du voyage avec la certitude de ne plus être le même et, en même temps, que l'espace s'est transformé lui aussi. Michel Maffesoli considère que l'espace originel, qu'il soit un pays, une ville, un quartier, une maison, voire un territoire symbolique « [...] *a toujours la figure d'un refuge clos à partir duquel l'on peut rêver sa vie. Et lorsque ce rêve, illimité, lui, se réalise, en sa totalité ou en partie, il se fonde toujours sur la nostalgie du nid. Il n'y a pas de progression sans régression* »³⁸⁵. Pourtant, ce que le personnage laisse derrière lui ne reste pas en suspens, en dehors de l'activité principale du récit. Espace et personnages suivent donc le mouvement temporel, et le refuge dont parle Maffesoli peut subir des modifications ou rester intact, mais il sera perçu différemment par le personnage.

Dans notre corpus, le personnage d'*El testigo* est celui qui développe le mieux la dynamique du retour. Julio Valdivieso revient au Mexique mais il le trouve différent, il doit alors chercher dans sa mémoire pour faire face au passé inachevé à cause du départ abrupt. En Europe, il ne fait qu'ignorer la blessure de l'absence ; une fois prêt, il fait son voyage de retour pour pouvoir aller vers l'avenir. Dans cette optique, plus que retrouver un lieu, il s'agit de le redécouvrir, ce qui justifie les images superposées du pays, toutes influencées par le présent des années 2000 et les souvenirs de jeunesse : « *Julio, en cambio, recordaba demasiadas cosas, su ausencia llegaba como algo que sobraba, datos invisibles que determinaban, y a veces parecían ahogar, un presente imposible de compartir* » (ELT, 237). Ce qu'il retrouve dans le présent se mélange avec les images du passé, les souvenirs qui lui rappellent qu'il a encore des comptes à régler.

Paradoxalement, dans le cas de Bolaño, Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler considèrent qu'il n'est jamais revenu au Mexique, comme Belano, dans *Los detectives salvajes*, car il avait précisément des comptes à régler. Il préfère rester loin du Mexique car le temps qui s'écoule rend impossible le retour : « [...] *no se trata de un simple cambio de espacio, de escenario, sino que está implícito, sobre todo y fundamentalmente, el factor temporal. Por eso se descarta la vuelta, con todo lo que ésta pudiera traer consigo* »³⁸⁶. Pourtant, dans l'introduction d'*El viaje imposible*, Gras

a la semilla [1994], d'Alejo Carpentier ; le roman *Viaje a La Habana* [1990], de Reinaldo Arenas ; ou la partie « Del lado de acá », de *Rayuela* [1963], de Julio Cortázar, pour en citer quelques uns.

³⁸⁵ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 91.

³⁸⁶ Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, *op. cit.*, p. 32.

et Meyer-Kentler signalent à propos de l'auteur : « [...] *no se puede regresar a un lugar que jamás se ha abandonado* »³⁸⁷.

Le voyage de retour implique la récupération de forces, la rénovation de l'esprit. En revanche, le personnage qui ne revient jamais risque de sombrer dans l'ivresse de la route et de l'errance³⁸⁸. Dans cette optique, Benito Torrentera considère que « *quizá a los cincuenta años uno comienza el camino de regreso tomando atajos por los túneles de la cursilería* » (LOD, 121). Sa vision du « chemin de retour » n'a rien à voir avec l'espace quitté comme c'est le cas des personnages de Bolaño ou Villoro ; pour lui, il s'agit plutôt de se ressourcer dans la philosophie après plusieurs années de travail stérile et de récupérer sa vitalité à travers Eduarda. Son voyage à Tiripetío représente une rénovation spirituelle et sexuelle.

Dans son voyage de retour, Julio cherche à affronter l'erreur à l'origine du premier voyage. Par ailleurs, sa conception de l'avenir et de sa propre vie est parallèle à celle du passé du pays et au « retour à la démocratie » dans les années deux mille. Dans les deux cas, le futur n'est possible que dans la correction du passé : « *Eso era el futuro: un viaje atrás, al punto donde la patria erró el camino*³⁸⁹ » (ELT, 36). Le retour aura des conséquences sur sa vie en Europe, à laquelle il renoncera au moment de plonger dans le passé.

Dans la dynamique du voyage, le retour fait partie de la fin du mouvement (après l'envie de partir, la préparation du voyage et le voyage lui-même). Il y a toujours une justification pour le retour, qu'il s'agisse d'un espace ou de l'amour (Ithaque et Pénélope donnent du sens au déplacement d'Ulysse), ou dans, le cas de Julio, du moment d'affronter le passé, car il a « *demasiadas cuentas pendientes* » (ELT, 265).

Albéric d'Hardivilliers met l'accent sur l'importance de mettre fin au voyage pour rentrer. Ce moment naît de la solitude et de l'étrangeté lors de la découverte de l'autre : « [...] *la nostalgia, le mal du pays, la fatigue, la maladie ou encore un instinct plus profond sonnent l'heure du retour* »³⁹⁰. Après l'émotion de la rencontre, l'ennui peut

³⁸⁷ *Idem*, p. 7.

³⁸⁸ La différence dans la dynamique du mouvement définit la manière de voyager et la direction de l'histoire. Du côté de l'errance, nous aborderons principalement les cas de Lima et de Belano.

³⁸⁹ Julio, qui a besoin de s'exiler pour oublier, reste pourtant ancré au Mexique dans la mémoire. L'écrivain argentin Andrés Neuman estime que : « *Quizá moverse es una forma fugitiva de quedarse* », Andrés Neuman, *Cómo viajar sin ver*, Madrid, Alfaguara, 2010, p. 246. C'est le cas de Julio, qui dans son mouvement d'exil, ne réussit pas à oublier et doit faire le voyage de retour pour affronter le passé.

³⁹⁰ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 60.

s'installer, la nostalgie et l'inévitable désir du retour, de regarder derrière soi³⁹¹. Dans le cas de Julio, la nostalgie et la douleur ne l'abandonnent jamais. Sa vie en Europe « [...] *carecía de ausencia, sitios en los que estuvo, cargados de recuerdos, casi siempre agradables, pero donde nada adquiriría la atronadora urgencia del recuerdo* » (ELT, 435). Il est toujours porté vers le passé. Cette nostalgie le pousse à faire quelques retours fugaces au pays : « *Sus retornos a México apenas calificaron como tales* » (ELT, 43). Durant ces retours, il est encore distant et doit feindre une apparente normalité lorsqu'il rentre au pays, comme durant le repas au Bellinghausen, après le décès de son père.

Néanmoins, lors de l'un des retours, il apprendra la mort de Nieves : « [...] *había regresado por unos días a México para participar en un congreso [...]. Nieves acababa de morir* » (ELT, 26). Cela va accentuer le besoin du retour définitif, car le temps passe, le monde change et il continue à regarder en arrière, au fond de la mémoire : « *Mirar de regreso era muy distinto a descubrir; significaba superar cosas que decían algo antes y después, detalles hundidos en su memoria, depositados en esa dársena quieta, abrumada de agua negra. También él había cambiado para los demás*³⁹² » (ELT, 210). Il réalise qu'il a laissé passer assez de temps. Comment, alors, justifier le retour³⁹³ ?

Le voyage de retour peut aussi avoir une connotation négative : la désillusion, l'échec du désir de découverte qui se trouve à l'origine de tout voyage et qui, au moment du départ, n'est qu'une projection. Ulysse rentre après la chute de Troie ; pourtant, il ne cherche pas à découvrir le monde, ce sont les dieux qui l'entraînent, par un concours de circonstances, à Troie. Un voyage peut chercher à satisfaire un désir d'exotisme³⁹⁴ ; le voyage même serait ainsi une esthétique de la découverte, tandis que

³⁹¹ Dans *El arte de la fuga*, Sergio Pitó prend conscience du temps qu'il vit à l'étranger quand, au Mexique, il est invité à une table ronde avec un jeune écrivain et réalise que le rôle du vieil écrivain lui revient à lui : « *Mi estupor fue inmenso cuando me enteré unos días más tarde que el Villoro con quien me presentaría sería Juan, el hijo de Luis; era el papel del viejo el que me estaba reservado en la confrontación. Tenía cuarenta y cinco años de edad, pero hasta hacía poco se me mencionaba aún entre los jóvenes escritores de México. Me imagino que en parte por mi ausencia [...], y la escasez de mi obra* », Sergio Pitó, *op. cit.*, p. 16. Par ailleurs, dans ce passage, il évoque sa rencontre avec Villoro : « *Fue también el inicio de una gran amistad, la que me une con Juan Villoro* », p. 17.

³⁹² Au sujet de la sensation d'étrangeté dans *El testigo*, Gabriel Andrés Eljaiek Rodríguez établit un parallélisme entre l'arrivée de Julio Valdivieso à Los Cominos et celle de Juan Preciado, personnage de *Pedro Páramo* [1955], de Juan Rulfo, à son arrivée à Comala : « *Julio, como Juan Preciado, es testificado por quienes no reconoce a la vez que es testigo de su propio extrañamiento* », « Extrañamiento y retorno siniestro en *El testigo* de Juan Villoro », *Itinerarios*, Vol. 12, 2010, 249-262, p. 258.

³⁹³ Parmi les raisons du retour au Mexique, Julio en évoque quelques unes dans ses conversations avec Pierre Leiris (voir p. 24) ou avec le *Viking* (voir p. 26), mais il est clair qu'il revient pour résoudre son passé.

³⁹⁴ Sur l'exotisme, cf. Daniel-Henri Pageaux, « Exotismes d'hier et d'aujourd'hui », dans *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, *art. cit.*

le retour serait plutôt un désir de témoigner qui se matérialise dans l'écriture et le langage. Pour Albéric d'Hardivilliers, l'écriture est la suite du voyage ; après la découverte il faut laisser place au travail de la mémoire :

Les lieux, dans le souvenir elliptique que l'on a d'un voyage, se transforment souvent, selon l'expression consacrée, en paysage intérieur. À la réalité géographique traversée s'ajoute un assortiment plus ou moins heureux d'influences extérieures qui viendront fixer ce paysage en une image inaltérable malgré le flou de ses contours³⁹⁵.

Après le voyage, il faut laisser reposer l'expérience pour la matérialiser dans l'écriture. Ce nouveau contour du paysage serait celui de la page et du langage³⁹⁶. Après le voyage, chaque page annonce d'avance la fin connue : le retour. Cependant, Julio n'écrit pas sa propre histoire, et ce ne sont pas non plus les paysages européens qui vont se montrer dans ses souvenirs mais l'espace du passé. Pourtant, la formule d'Albéric d'Hardivilliers est valide dans le sens où l'image réelle et le souvenir construisent un nouvel espace dans le texte. Julio a l'impression que « *desde su regreso a México, el pasado fluía hacia adelante y la vida fluía hacia atrás* » (ELT, 265). Cette dynamique contradictoire cherche à donner au personnage les outils pour se libérer du poids du passé.

Les raisons du retour sont multiples. Il a même l'impression que tout l'oblige à rentrer : « *El azar cerró bien sus círculos: el sabático coincidió con la invitación de Félix al patronato, el deseo de Paola de vivir en México [...], y, sobre todo, se repetía a sí mismo, con el posible hallazgo del tío* » (ELT, 54). Il n'a plus de prétexte pour reporter le retour, mais au fond il rentre pour comprendre le silence de Nieves, car l'arrivée au pays potentialise le passé : « *Julio no había regresado a México, sino a sus recuerdos* » (ELT, 237). Devant cette réalité, il reconnaît que le voyage en Europe n'a été qu'une fuite : « *Los veinticuatro años que siempre negó como un exilio regresaban ahora como una evasión. ¿De qué?* » (ELT, 237). C'est à cette question qu'il tâchera de répondre.

Finalement, il faut signaler l'importance du poème de López Velarde : « *El retorno maléfico*³⁹⁷ », cité lors de l'au revoir de Julio de Paris à Montparnasse : « *Entre*

³⁹⁵ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 70.

³⁹⁶ Par ailleurs, D'Hardivilliers cite ce passage d'un poème de Jules Supervielle : « *Voyageur, voyageur, accepte le retour / Il n'est plus temps en toi pour de nouveaux visages / Ton rêve modelé par trop de paysages / Laisse-le reposer en son nouveau contour* », *Idem*, p. 58.

³⁹⁷ Sur cette idée de retour, l'auteur signale que : « *No es un lugar de idilio, sino un "edén subvertido", como lo llama en un poema de título elocuente ("El retorno maléfico"), una región emocional a la que sólo se puede volver en el recuerdo, vale decir, en la literatura. No necesitamos conocerla para*

*las lápidas pensó en López Velarde y “El retorno maléfico”*³⁹⁸ » (ELT, 24). Julio réfléchira au sens du poème pour le poète lui-même : « *El impulso del regreso siempre se tiñó de melancolía [...]. El viaje al pueblo de su infancia en tiempos de Revolución fue aún más grave, un “retorno maléfico” que lo enfrentó con calles marcadas por la «mutilación de la metralla»*³⁹⁹ » (ELT, 294). Pour Julio, le poète doit affronter la violence de la Révolution contre la foi du peuple et sa propre foi. Alors le poète cherche « [...] *las ganas de volver y preservar lo antiguo [...]. La tentación del pasado [...], desde el futuro del poeta, Julio rebobinaba sabiendo que su propio futuro corría hacia atrás* » (ELT, 294). Julio court en arrière pour préserver, comme le poète, le passé depuis le futur : « *¿Conocía la historia desde siempre, como tantas que volvían a partir de su regreso?* » (ELT, 424).

Les exemples du corpus nous permettent d'affirmer que le voyage ne se termine pas toujours sur le retour, car le retour et la fin du voyage sont parfois désynchronisés. Pourtant, à la fin du voyage, le travail de mémoire est presque inévitable. Quels souvenirs resteront du voyage ? A-t-on appris quelque chose ? Chez Fadanelli, Benito ne rentre pas chez lui, il reste suspendu dans l'attente du retour mais il réfléchit au voyage. Chez Bolaño, après plusieurs années de voyage, ainsi que plusieurs va-et-vient, Lima semble être le seul qui revienne au Mexique. Pourtant, il ne se reconnaît plus dans la ville⁴⁰⁰.

Chez Villoro, Julio rentre, mais il ne semble pas réfléchir à l'importance du retour, il avance vers l'avenir, il ne veut pas rester dans un monde « [...] *donde el destino era algo que se repetía* » (ELT, 265). Dans *La reprise*, Kierkegaard, signale la dangerosité de rester dans le souvenir, car le passé empêche de vivre le présent et

sentirla ». Extrait de son discours d'acceptation au Colegio Nacional : « Históricas pequeñeces. Vertientes narrativas en Ramón López Velarde », le 25 février 2014.

³⁹⁸ Sur l'analyse du poème « El retorno maléfico » et la présence de Ramón López Velarde dans le roman, voir aussi l'article de Jorge A. Rodríguez Castro, « La figura de Ramón López Velarde en *El testigo*, de Juan Villoro ». À propos de la relation entre Julio et Nieves, il affirme que « *en la novela la aparición de “El retorno maléfico” vuelve a cargarse de significado: si la provincia es la mujer, el regreso es, también, una metáfora del amor inalcanzable que sólo puede realizarse en la muerte* », dans *Convergencias.net Konvergencias literatura*, año III, n.º 11, segundo semestre 2009, p. 8. [consulté le 31 juillet 2014].

³⁹⁹ Ce vers est le troisième du poème. López Velarde commence « El retorno maléfico » en sachant qu'il ne faut pas revenir en arrière : « *Mejor será no regresar al pueblo* », René Michel Padilla, *op. cit.*, p. 112.

⁴⁰⁰ Le retour met en évidence le fait que la vie et le voyage oscillent entre la conservation de soi et la négation de l'identité. Lors du retour, Ulises Lima n'est pas reconnu et ne se reconnaît plus dans Mexico. Il faut rappeler que Julio Valdivieso, au moment du retour, a l'impression de venir *en représentation* de lui-même, ce qui exprime l'effet du voyage et de l'errance, que Michel Maffesoli considère comme une « *déperdition de soi dans l'altérité* », Michel Maffesoli, *Du nomadisme, op. cit.*, p. 108.

l'avenir : « *Entre le plaisir et la sensation présente s'interpose constamment la nostalgie du souvenir, qui empêche d'accueillir la nouveauté* »⁴⁰¹.

Dès le moment où Julio décide de ne pas rester en Europe et revient au Mexique, il ne s'arrêtera plus que lorsqu'il rencontrera Ignacia dans le désert. Ce n'est qu'à Los Cominos, avec elle, qu'il aura l'impression de ne plus être rattrapé par le passé : « *Julio no quería sustraerse a su último regalo, el dolor de no tenerla, su largo regreso, la opción de ir hacia atrás, o acaso, de pensar que en medio de las nadas Los Cominos podía evitar la repetición, lograr que algo continuara* » (ELT, 435). Avec elle, il peut désormais continuer sa vie, ce qui se manifeste dans la fin de la répétition des erreurs du passé car le personnage s'est toujours laissé emporter par les circonstances. Avec Ignacia, il peut regarder le passé et, en même temps, continuer sa vie, cette existence, dit Kierkegaard, qui se déploie dans le mouvement de la réalité présente et la continuation vers l'avenir⁴⁰². À la fin, le retour aide Julio à continuer vers l'avenir : « *No regresaba ni reanudaba algo: seguía* » (LDS, 46).

II.1.5 Voyage d'anéantissement : dérives et disparitions

Un voyage peut déboucher sur l'anéantissement lorsque le personnage suit l'impulsion de la dérive ou s'il est pris par le désespoir. Quelques disparitions du corpus prennent une tournure funeste et s'achèvent par la mort (le cas de Nieves) ou l'enlèvement violent (le cas d'Eduarda) ; d'autres peuvent signifier un renoncement au monde (les cas de Julio et García Madero) ou aller jusqu'à l'épuisement du dernier souffle poétique, à la limite de la frontière spatiale (les cas de Belano, Lima et Cesárea).

L'anéantissement représente la fin du mouvement, l'immobilité et le silence⁴⁰³. Chez ces personnages, seule la disparition de Julio Valdivieso possède un caractère positif exprimé dans le texte. Le voyage d'anéantissement est définitif car il implique la fin du mouvement discursif et spatial d'un personnage, c'est-à-dire, sa disparition du récit, mais non nécessairement la fin de l'histoire.

⁴⁰¹ Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰² Aller vers l'avenir signifie, dans ce contexte, plus une liberté qu'un mouvement ou une évolution corporelle, il s'agit d' « *une marche en avant spirituelle* », Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁰³ L'un des risques de l'anéantissement est la perte d'équilibre de l'être humain qui le pousse à la dérive. Par ailleurs, Breton reconnaît que l'homme est toujours exposé au manque d'équilibre : « *On a même convenu d'y voir la condition de l'équilibre humain, équilibre tout relatif puisque, au moins théoriquement, l'assimilation fonctionnelle qui caractérise les êtres vivants prend fin lorsque les conditions favorables cessent, et qu'elles cessent toujours* », André Breton, *op. cit.*, p. 7 (nous soulignons).

Parmi les disparitions violentes, on trouve celle d'Eduarda kidnappée par la police, chez Fadanelli ; chez Villoro, celle de Nieves, morte dans un accident de voiture ; et chez Bolaño, celle de Cesárea, assassinée durant l'affrontement avec le proxénète. Nieves et Cesárea meurent dans le silence et l'éloignement du désert. La disparition d'Eduarda est conséquence de l'intérêt que lui porte un policier corrompu.

Pour que la disparition d'Eduarda soit complète, il faut que Torrentera, en prison, avoue un assassinat dont il est innocent. En échange, on lui promet la liberté d'Eduarda : « [...] *en sus manos está que su acompañante quede libre en este momento. Sólo diremos que usted viajaba solo. –Está bien. Sin embargo, no tengo la seguridad de su palabra. ¿Qué van a hacer con ella?* » (LOD, 309). Il accepte le crime pour qu'elle puisse être en liberté mais il se méfie de la police. Le destin d'Eduarda est incertain : « [...] *no volví a tener noticias de su paradero* » (LOD, 306).

Dans *El testigo*, lors d'un retour fugace au Mexique, Julio apprend par un ami la mort de Nieves qui s'est endormie sur la route : « [...] *en el coche que manejaba en la recta de Matehuala* » (ELT, 28). L'espoir d'une nouvelle rencontre devient impossible. Sa mort laisse beaucoup de questions sans réponse et Julio ne peut que spéculer : « *¿Por qué iba Nieves en la carretera? [...]. ¿Pero no dijo adónde iba ni por qué? [...]. ¿Y no crees que se salió adrede del camino?* » (ELT, 455). Sa disparition reste une énigme pour lui.

Dans *Los detectives salvajes*, même si tout au long du récit Belano et Lima apparaissent et disparaissent, les derniers voyages des deux poètes sont chargés d'un désir d'abandon qui commence pour Lima en Israël, avec le rejet de Claudia et son errance dans le désert⁴⁰⁴. Plus tard, après le retour au Mexique, Lima part au Nicaragua avec un comité de soutien aux écrivains nicaraguayens, mais lors du retour du comité, Jacinto Requena apprend qu'il a disparu à Managua. Le silence de la presse rend la disparition inaperçue : « [...] *ni siquiera ha salido en los periódicos, nadie ha dicho nada, es como si Ulises nunca hubiera viajado a Centroamérica* » (LDS, 344). Lors de la disparition, Jacinto et Xóchitl se rappellent quelques exemples de disparitions d'hommes littéraires célèbres : « [...] *igualito que Ambrose Bierce, igualito que los poetas ingleses muertos en la guerra de España, igualito que Pushkin* » (LDS, 343). La disparition de Lima dans ce pays en guerre représente pour Xóchitl une allégorie de sa jeunesse : « *Nicaragua debe de ser como el sueño que teníamos en 1975, el país en*

⁴⁰⁴ Il faut rappeler qu'on trouve aussi des déserts en Israël, tel celui de Beersheba, présent dans le roman, mais également d'autres comme le Néguev.

donde todos queríamos vivir » (LDS, 344). Comme Lima, tous rêvent de ce pays qui représente leur jeunesse, laquelle passe si rapidement qu'ils auront l'impression (Lima le dira plus tard) de ne pas l'avoir vécue.

Lima revient plus tard à Mexico : « *Dos años después de desaparecer en Managua, Ulises Lima volvió a México* » (LDS, 366). Il raconte alors à Jacinto son voyage : « *Me dijo que recorrió un río que une a México con Centroamérica. Que yo sepa ese río no existe. Me dijo, sin embargo, que había recorrido ese río y que ahora podía decir que conocía todos sus meandros y afluentes* » (LDS, 366). Son parcours est une allégorie de la violence, de la pauvreté, de la misère et de la drogue ; Lima longe un fleuve et son flux est le flux de l'expérience : « *Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontró innumerables islas y poblaciones* » (LDS, 366). Ces îles et populations sont les vestiges de la misère.

Sa vraie disparation aura lieu à Mexico, lors d'une rencontre avec Octavio Paz au Parc Hundido : « *Después el poeta Ulises Lima se levantó, le estrechó la mano a don Octavio y se marchó* » (LDS, 510). Lima parle avec Paz, comme s'il avait besoin de s'expliquer. La conversation échappe au lecteur car la narratrice, Clara, ne les écoute pas⁴⁰⁵. Avant la conversation, les deux poètes marchent en cercles : « [...] *don Octavio caminaba. Caminaba en círculos cada vez más grandes [...], ese hombre [Lima]. También caminaba en círculos y sus pasos seguían la misma senda, sólo que en sentido contrario* » (LDS, 505). Ce mouvement circulaire nous fait penser à un bateau qui coule, lors d'un orage, dans un tourbillon. Lima et Paz sont dans le même océan (celui de la littérature) en train de sombrer, ils prennent des chemins différents mais ils vont dans la même direction.

Cette rencontre a l'air d'un adieu littéraire car après cette conversation Lima ne revient plus dans le roman. Daniel Grossman le cherche à Mexico : « [...] *me puse a buscar a Lima en el DF [...]. Pero buscar a alguien en el DF es una empresa difícil* » (LDS, 457). Il ne réussit pas à le retrouver et les rumeurs se multiplient : « [...], *al principio nadie sabía nada o nadie quería saber nada de Ulises Lima. Según algunos se había vuelto alcohólico y drogadicto [...]. Según otros se había casado y se dedicaba a su familia* » (LDS, 457). Lima sera évoqué par García Grajales, spécialiste du réalisme

⁴⁰⁵ Cette manière de conter est typique de Bolaño, pour garder le mystère des rencontres fondamentales du roman, il permet au lecteur d'en être témoin, mais en l'empêchant d'écouter la conversation. Voir la rencontre de Lima et Belano avec Cesárea, à laquelle García Madero n'assiste pas parce qu'il dort (p. 602 de notre édition), voir aussi l'au revoir de Belano et Lima à Port Vendres, Lebert assiste à la conversation, mais les poètes parlent en espagnol, langue qu'il ne comprend pas (p. 269).

viscéral : « *Ulises Lima sigue viviendo en el DF. Las pasadas vacaciones lo fui a ver. Un espectáculo [...] al principio hasta me dio un poco de miedo* » (LDS, 551). Lima reste à Mexico, dans l'anonymat⁴⁰⁶.

Bien avant cette rencontre, un indice sur la disparition de Lima est l'énigme lancée par don Pancraccio à Managua : « [...] *un poeta se pierde en una ciudad al borde del colapso, el poeta no tiene dinero, ni amigos, ni nadie a quien acudir. Además, naturalmente, no tiene intención ni ganas de acudir a nadie. Durante varios días vaga por la ciudad o por el país* » (LDS, 340). Managua apparaît comme la ville idéale pour disparaître. Don Pancraccio continue : « *Todo hace indicar que su muerte es inminente. Su desaparición, radical, la prefigura. Y sin embargo el susodicho poeta no muere* » (LDS, 340). Même si tout dans le comportement du poète (silence, errance, délire) préfigure sa disparition, il ne meurt pas. L'énigme est là : comment survit-il ? La solution à la question est encore plus énigmatique : « [...] *ya no me acuerdo, pero pierda cuidado, el poeta no muere, se hunde, pero no muere* » (LDS, 341). Lima disparaît pendant deux ans à Managua ; il survit et revient au Mexique (Jacinto parle, en 1985, de son retour) pour une dernière épreuve : rencontrer Octavio Paz avant de sombrer définitivement.

L'Afrique apparaît comme un espace dangereux où le récit suit d'abord l'envie de Belano de s'abandonner, mais plus tard son désir de survivre, qui semble se nourrir de l'exposition permanente au danger⁴⁰⁷. Jacobo Urenda suit Belano dans ce voyage jusqu'à sa disparition. L'espace est comme dans l'énigme du poète : des pays au bord de l'effondrement. Urenda rentre à Paris tandis que Belano reste : « [...] *cuando se acabara mi trabajo, soy fotógrafo de la Agencia La Luna, yo iba a volver a París y el pobre Belano cuando acabara el suyo iba a seguir en África* » (LDS, 527). Belano décide d'aller toujours plus loin dans le chaos africain et apparaît puis disparaît du récit.

⁴⁰⁶ Sur la disparition du poète Mario Santiago à Mexico (Ulises Lima chez Bolaño), Juan Villoro reprend la dernière partie de la vie du poète à travers le personnage Ramón Centollo dans *El testigo*. L'écrivain mexicain signale l'inspiration du personnage Centollo à partir de certains traits de Mario Santiago lorsqu'il se rappelle les ateliers littéraires de sa jeunesse : « *Mario Santiago asistía a ambos [talleres literarios]. En efecto, Ramón Centollo se le parece, aunque en forma "injusta". Por necesidades de la trama, quería captar a una promesa de la literatura en su decadencia, poco antes de la aniquilación que en cierta forma él ha propiciado. Ciertos gestos de Mario en sus últimos años están presentes en él, pero no se trata de un retrato ni de un alter-ego, pues Mario fue mucho más que eso y no fue victimado como Centollo. Su muerte tuvo otra forma de ser trágica: lo atropellaron de noche* ». Correspondance personnelle : 5 avril 2013.

⁴⁰⁷ Ricardo Cuadros justifierait le voyage en Afrique comme la seule manière de rester fidèle à l'impulsion de la poésie : « *Belano es la representación de un estado último del genio poético: después de matar a otro ser humano, de ver morir al origen de la poesía (Tinajero) [...], la única manera de seguir siendo fiel al impulso creativo-destructivo de la poesía es buscar el contacto directo con la muerte* », Ricardo Cuadros, dans Roberto Bolaño: *Una literatura infinita*, op. cit., p. 162.

Pour Urenda, il y a une différence entre disparaître à Paris ou en Afrique : « *En París es distinto. La gente se aleja, la gente se va empequeñeciendo, y uno tiene tiempo, aunque no quiera, de decirle adiós. En África no, allí la gente habla, te cuenta sus problemas, y luego una nube de humo se los traga y desaparece* » (LDS, 527). Urenda retrouve Belano à plusieurs reprises et se charge de suivre son parcours erratique à travers le continent africain⁴⁰⁸.

Un deuxième signe d'abandon est la maladie de Belano. Urenda l'aide avec ses médicaments : « [...] *se preocupaba por no comer nada que le fuera a provocar una pancreatitis, había tenido tres, no en Angola, en Europa [...], estaba allí para hacerse matar* » (LDS, 529). À la différence de l'Europe, en Afrique, Belano veut rester en vie mais il cherche également à se faire tuer, comme s'il ne voulait pas porter cette responsabilité : « *Ya no quería morir, pero tampoco tenía dinero para volver a Cataluña [...], había estado en Huambo, que había recorrido el río Cuanza, que había estado en Cuito Cuanavale y en Uige* » (LDS, 530). Belano retrouve l'envie de vivre dans l'expérience limite de la mort⁴⁰⁹, mais il ne peut pas quitter l'Afrique. Il continue le voyage dans cette énumération d'espaces qui s'érige comme l'itinéraire chaotique du désespoir, ce qui lui permet de connaître le milieu africain, parsemé de dangers, car Belano possède « [...] *una sabiduría especial para moverse por el espacio africano* » (LDS, 531). Urenda le retrouve lors d'une expédition dans laquelle lui et d'autres journalistes sont attaqués. C'est à Bronzville que la disparition définitive a lieu ; Urenda retrouve Belano au milieu du chaos de la guerre et de la mort : « [...] *no estaba nada cambiado* » (LDS, 541). Belano, comme Lima à Managua, semble se revitaliser au milieu du chaos.

Pour quitter Brownsville, ils doivent choisir entre le plan des civils et celui des soldats. Urenda décide de suivre les civils, leur plan « [...] *era considerablemente mejor* » (LDS, 542). De son côté, Belano, la veille du départ, parle avec le photographe López Lobo : « *Después hablaron de otras cosas: nombres de ciudades, nombres de mujeres, títulos de libros. Belano dijo: todos tenemos miedo de naufragar. Después se quedó callado [...]. Decía que cuando él llegó a África también quería que lo*

⁴⁰⁸ Dunia Gras et Leonie Meyer parlent de l'avant-gardisme radical qui s'inspire du « détournement » de Rimbaud. Le voyage de Belano en Afrique semble s'inspirer de cet exemple : « *la figura de Arthur Rimbaud y su experiencia del detournement, su desvío, su abandono de la poesía para, de algún modo, convertirla en la propia vida, en su viaje sin retorno a África* », Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰⁹ Pour Michel Maffesoli : « *il est possible que le voyage contemporain soit une ancienne et toujours nouvelle manière d'affronter la mort tout en exprimant un indéniable vouloir-vivre* », Michel Maffesoli, *Le voyage*, *op. cit.*, p. 63. L'expérience limite de l'Afrique redonne de la vitalité à Belano.

mataran » (LDS, 544). Cette conversation est révélatrice : la vie pour eux se résume aux noms de villes, de femmes et de livres connus. Au réveil, Belano décide de partir avec les soldats : « [...] *lo que pensaba hacer era una barbaridad* [...]. *Belano no me interrumpió: miraba hacia los bosques y las colinas que circundaban Brownsville* » (LDS, 547). Jacobo Urenda les voit partir : « [...] *me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura* » (LDS, 548). La dernière phrase possède un caractère définitif : Belano se perd dans les fourrés. Il ne reviendra plus dans le récit.

Après le retour à Monrovia, Urenda cherche des nouvelles de Belano : « [...] *intenté localizar a Belano, averiguar qué había pasado en la zona de Brownsville-Black Creek-Thomas Creek, pero en claro apenas saqué nada* » (LDS, 548). Avec le départ d'Urenda, il ne reste aucun témoin qui donne une suite à cette dernière disparition : « *no volví nunca más* » (LDS, 549).

Les disparitions se fondent sur l'impossibilité des personnages de continuer le voyage ou celle du récit de les suivre dans leur élan. Les raisons de chaque disparition sont différentes. Pour les premiers personnages la cause est la mort, l'enlèvement ou le silence dans le désert. Pour les secondes (García Madero, Belano, Valdivieso), c'est la continuation du voyage au-delà de la frontière du récit⁴¹⁰. Dans la dynamique de l'histoire, il n'y a plus de témoins qui puissent suivre la trace des deux poètes. Lors de leurs derniers voyages, Belano et Lima frôlent la mort, ce qui leur permet de ressentir une vitalité qui les mène non seulement à la frontière spatiale, mais au-delà des limites du récit. Leur éloignement et leur disparition postérieure a lieu en dehors même de l'espace littéraire : dans l'abstraction totale du silence discursif et du voyage. Ces disparitions, symboliques ou tragiques, déterminent la direction du récit et indiquent, parfois, la fin de l'histoire.

II.2 Déambulations : la figure du flâneur

La figure du déambulateur est l'une des formes qui, à travers la littérature, reflète la modernité urbaine. Le déambulateur, ou flâneur, pratique l'art de la promenade ; pour lui l'espace est vu *en passant*, comme un paysage qui se dessine entre marche et écriture. Le personnage qui se promène est l'exemple parfait de la dynamique du

⁴¹⁰ Nous reviendrons sur le voyage de Cesárea au désert.

mouvement du corps et du langage ; les promenades de García Madero à Mexico dans *Los detectives salvajes* sont un exemple de ce mouvement déambulatoire :

Hoy he seguido a Lima y a Belano durante todo el día. Hemos caminado, hemos tomado el metro, camiones, un pesero, hemos vuelto a caminar y durante todo el rato no hemos dejado de hablar [...]. Durante el trayecto les leí los últimos poemas que he escrito, unos once o doce, y creo que les gustaron. (LDS, 32)

Les poètes se promènent dans Mexico, mais la ville semble invisible. Pourtant, la sensation de mouvement est présente, les poètes marchent, parcourent la ville sans la regarder, se concentrant sur la seule chose qui les intéresse : la poésie.

Dans son article sur la figure du déambulateur urbain, André Charpentier signale la coïncidence entre l'espace urbain et l'artiste, et caractérise cet espace comme une libre zone d'errance dans les rues et dans la pensée. Entrer dans le labyrinthe de la ville et errer signifie « [...] *s'écarter du droit chemin, le chemin du prévisible, du donné d'avance comme sûr* »⁴¹¹. Le déambulateur perd ses repères et se laisse guider par la perception immédiate, il s'égare dans la grande ville et capture des signes dans un espace familier qui lui est immédiat. Il ne découvre pas la ville, il la connaît, la ville lui sert de stimulant pour la création poétique (les cas des poètes real visceralistes ou de Ramón Centollo dans *El testigo*), ou la réflexion philosophique (le cas de Benito Torrentera).

Lorsqu'il parle du flâneur, Charpentier renvoie à Walter Benjamin, qui évoque la dérive urbaine de l'homme moderne, qui parcourt des fragments de ville et s'égare dans la solitude de l'industrialisation. Dans son travail sur Baudelaire, Benjamin réfléchit au moyen d'analyser l'oisiveté du flâneur : « *La flânerie n'est-elle pas une fantasmagorie, une illusion objective, une ivresse produite par le marché des marchandises ?* »⁴¹². Il voit l'errance urbaine comme l'un des problèmes de la modernité : la détresse du solitaire au sein des foules. Lorsqu'il parle de la vie de bohème à Paris, il évoque la masse confuse et décomposée, la vie flottante de Paris à laquelle s'intéresse Baudelaire⁴¹³.

⁴¹¹ André Charpentier, « Huit remarques sur l'écrivain déambulateur », dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, op. cit., p. 190.

⁴¹² Walter Benjamin, *Charles Baudelaire* [1923], Saint-Amand-Montrond, Payot, 1979, p. 13.

⁴¹³ Par ailleurs, Benjamin établit une différence entre le flâneur, qui vit à l'extérieur de la ville et le bourgeois qui s'enferme à l'intérieur de sa propriété : « *La rue devient un appartement pour le flâneur qui est chez lui entre les façades des immeubles comme le bourgeois entre ses quatre murs* », *Idem*, p. 58.

À travers le flâneur, le lecteur perçoit une littérature panoramique de la ville : « *C'est dans ce monde que le flâneur est chez lui [...], ce théâtre [...] a trouvé son chroniqueur et son philosophe. Et lui-même trouve ici le remède infailible contre l'ennui* »⁴¹⁴. Le flâneur apparaît pour Benjamin comme un élément essentiel de la modernité, l'inoccupé qui combat l'ennui. Face à la solitude, le flâneur crée dans la rue l'illusion de compagnie ; mais les hommes se regardent des heures sans se parler, la vie urbaine devient donc menaçante et inquiétante, fantasmagorique. Et l'observateur, dit Benjamin, en citant Baudelaire, « [...] *est un prince qui jouit partout de son incognito* »⁴¹⁵.

Dans le célèbre poème en prose « Les foules », Baudelaire évoque l'avantageuse situation du poète au milieu des foules, qui peut tout être et tout vivre à travers le regard :

Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun.⁴¹⁶

Mais l'indolence du poète qui se veut libre imitateur de la foule, dit Benjamin, n'est qu'apparente : « *Derrière elle se cache la vigilance d'un observateur qui ne quitte pas le malfaiteur des yeux [...]. Il élabore des formes de réaction qui conviennent au rythme, au tempo de la grande ville. Il saisit les choses au vol ; il peut ainsi rêver qu'il est proche de l'artiste* »⁴¹⁷. Le flâneur est avant tout un observateur qui suit la dynamique et le temps de la ville. Lorsque Benjamin dit que le flâneur saisit les choses au vol, il touche à l'une des sources d'inspiration des surréalistes dans leur ouverture au monde et au hasard, toujours à la recherche de l'instant, mais désormais dans le XX^e siècle.

André Breton consacre une partie de cette inspiration surréaliste aux possibilités d'ouverture que la rue offre au poète : « *La rue, que je croyais capable de livrer à ma vie ses surprenants détours, la rue avec ses inquiétudes et ses regards, était mon véritable élément : j'y prenais comme nulle part ailleurs le vent de l'éventuel* »⁴¹⁸. Tenter le hasard, c'est le mot clé de Breton et des surréalistes : chercher l'instant et le saisir.

⁴¹⁴ *Idem*, p. 57.

⁴¹⁵ *Idem*, p. 63.

⁴¹⁶ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris* [1869], Paris, Gallimard, 2013, p. 31.

⁴¹⁷ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 63.

⁴¹⁸ André Breton, *op. cit.*, p. 11.

Le lien entre le poète et la ville continue à être exploré dans la littérature, la figure du flâneur évolue et peut s'éloigner de la figure du poète, il suffit juste de s'ériger en témoin de la réalité quotidienne de la mégalopole et réfléchir à la dimension d'isolement et d'anonymat que peuvent vivre les personnages lorsqu'ils plongent dans la grande ville⁴¹⁹.

Après la vision de la ville comme espace de découverte poétique, le vagabondage contemporain suit cette même logique du hasard, de s'abandonner sans objectif précis à travers la ville, ce qui révèle, pour Michel Maffesoli, l'aspect éphémère de la vie : « *Les rues où l'on passe, l'aspect mouvant qui est le leur sont bien la métaphore de l'impermanence de la vie* »⁴²⁰. Pour lui, l'espace, tout comme les choses, est flottant. Le parcours de la ville est figé au passage, tout comme la vie et l'expérience. Lorsqu'il se rappelle Cesárea, Amadeo Salvatierra l'imagine en train de marcher dans les rues de Mexico, dans les années vingt :

¿Adónde se dirige, entonces? ¿O es que no se dirige a ninguna parte y ésa es su forma habitual de caminar? Ahora la mujer ya ha atravesado el Zócalo y toma por Monte de Piedad hasta Tacuba [...], y tira por Tacuba, desacelerada, y por un instante la muchedumbre me la hurta, pero luego vuelve a aparecer, allí está, caminando en dirección a la Alameda o puede que se detenga antes, en el Correo [...], cruza hasta la Alameda y se detiene, parece que se detiene a respirar, y luego sigue caminando, con el mismo ritmo, por los jardines, bajo los árboles [...], veo la espalda de esta mujer que se aleja de mi sueño, y le digo ¿adónde vas, Cesárea? (LDS, 242)

Cette flânerie de Cesárea est sa manière à elle de parcourir la ville, de la vivre. À aucun moment il ne devine vers où elle se dirige ; la question finale du narrateur renvoie à l'avenir de Cesárea, mais aussi à la constatation du temps passé et de cet espace flottant qu'évoque Maffesoli, qui peut bien être Mexico, mais qui est aussi la mémoire.

⁴¹⁹ Sur ce point, nous reprenons l'exemple de Friedrich Engels, cité par Benjamin, lorsqu'il avait entrepris de décrire l'agitation des rues londoniennes : « *Une ville comme Londres, où l'on peut marcher des heures sans même parvenir au commencement de la fin, sans découvrir le moindre indice qui signale la proximité de la campagne, est vraiment quelque chose de très particulier. Cette centralisation énorme, cet entassement de 3,5 millions d'êtres humains en un seul endroit* », Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 85. Cette vision du XIX^e siècle contraste avec les exemples de flânerie et d'isolement que nous trouvons chez Fadanelli, pour ne citer que deux exemples, où le personnage principal décide de prendre des vacances à Mexico, la ville qu'il habite : « *Y no iré a su continente [Europa]. Aquí me quedo [...], a unas cuerdas existe un hotel como el Isabel* », Guillermo Fadanelli, *Hotel DF*, México, Mondadori, 2010, p. 20. D'autre part, ses personnages réalisent que Mexico est un monstre qui n'a pas de limites : « *A esas horas, la ciudad me parecía inmensa, imposible pensar que tuviera límites* », Guillermo Fadanelli, *Clarisa ya tiene un muerto*, *op. cit.*, p. 126. Dans les deux cas, les personnages se perdent dans l'immensité ou sont capables de faire du tourisme à l'intérieur de cette ville d'environ vingt millions d'habitants.

⁴²⁰ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 85.

Pour l'analyse des déambulations dans notre corpus, nous prendrons comme premier exemple les flâneries des personnages à Mexico, dans la mesure où la déambulation suit une dynamique qui se fonde sur une dialectique de l'errance et de l'enracinement. Parmi les « errants », nous signalons les promenades des réal-viscéralistes, chez Bolaño, et celles du poète Ramón Centollo, chez Villoro, qui visite les bas-fonds de Mexico et récite sa poésie par voie téléphonique, comme un nouveau barde urbain. Parmi les « enracinés », l'exemple de Benito, chez Fadanelli, met en évidence le besoin du personnage de ne pas rompre sa routine et de ne pas sortir de sa bulle de sécurité dans la ville.

Nous prendrons les exemples de quelques promenades des personnages de Bolaño dans d'autres grandes villes. En suivant les flâneries d'Arturo Belano et Ulises Lima⁴²¹, nous constatons ces impressions de solitude au milieu de la foule dont parle Benjamin. Les personnages parcourent des grandes villes dans l'anonymat, en tant qu'étrangers, fugitifs ou en tant qu'amants. Cependant, le risque de dérouter, même au sein d'une ville, est constant. Ainsi, Albéric d'Hardivilliers signale que : « *C'est une sensation dérangement, les premiers jours dans un pays nouveau : ne pas avoir d'endroit où aller* »⁴²². C'est ce qui remplit le voyage dans la ville, errer, se mouvoir dans un espace connu ou inconnu, mais toujours dans l'attente du nouveau sans pour autant aller quelque part. Marcher, être un voyageur qui ne va nulle part, qui ne fait que déambuler, qui n'est qu'un passant.

II.2.1 Se promener dans Mexico

La manière de voir et de parcourir la ville modifie la vision de Mexico. Les promenades des réal-viscéralistes, pleines de vie et d'énergie, sont différentes de celles du vieux professeur de philosophie, Benito Torrentera, las des gens et de la ville ; ou de celles du poète Ramón Centollo, qui vit dans la misère de Mexico. Dans *Écrire le Mexique*, Élisabeth Pagnoux considère que la ville se construit dans une confrontation de regards dans et sur la ville, et que cette confrontation naît du mouvement de l'instance narrative, faisant parler la ville : « *Seule la narration parcourt l'espace et le temps, littéraires et urbains, pour que soit dite la non-communication dans la ville* »⁴²³.

⁴²¹ Il faut rappeler qu'Ulises *Lima* porte un nom de ville, et même de capitale latino-américaine, comme Mario *Santiago*, l'ami de Bolaño, dont il est le double fictionnel.

⁴²² Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 85.

⁴²³ Élisabeth Pagnoux, *op. cit.*, p. 57.

La ville existe lorsque le personnage se retrouve face à elle, la parcourt et la met en paroles dans le texte littéraire.

Pour Élisabeth Pagnoux, il faut affronter le monstre de la quotidienneté qu'est Mexico, car « *l'espace n'est pas antérieur au personnage ; la ville n'est pas traitée comme décor, ce sont les rapports entre le protagoniste et Mexico qui construisent l'espace et la description est postérieure* »⁴²⁴. De ce point de vue, la ville existe à travers les rapports qu'elle établit avec le personnage⁴²⁵.

Nous avons parlé d'une dynamique de mouvement dans la ville entre le vagabondage créateur et l'enracinement. *Los detectives salvajes* présente la plupart des exemples de ce vagabondage ou flânerie créative du poète qui parcourt la ville. La rue Bucarelli, avec ses bars et ses cafés, est l'un des espaces les plus visités dans le récit, à travers García Madero :

Mientras caminábamos (en silencio, por el parque España, por Parras, por el parque San Martín, por Teotihuacán, a esa hora transitados sólo por amas de casa, sirvientas y vagabundos) [...]. Para cuando llegamos a Insurgentes Pancho había recuperado su buen humor y hablaba de literatura [...]. Luego tomamos por Manzanillo, nos desviamos por Aguascalientes y volvimos a torcer al sur por Medellín hasta llegar a Tepeji. (LDS, 69)

Ici, avec Pancho, la dynamique créatrice du mouvement dans la ville et dans la pensée est manifeste. Dès qu'ils le peuvent, les poètes parlent de littérature⁴²⁶. Dans le roman, García Madero est celui qui parcourt le plus la ville, seul ou accompagné. Ses flâneries se terminent toujours dans des librairies, des bars, des cafés, chez des amis : « [...] *me levanté del bordillo en donde estaba sentado meditando y mirando el tráfico* [...], *y emprendí el camino rumbo a la casa de la familia Font* [...], *dirigí mis pasos*

⁴²⁴ *Idem*, p. 61.

⁴²⁵ De ce point de vue, le DF d'Auxilio Lacouture dans *Los detective salvajes* est différent de celui qu'elle imaginait avant d'y arriver : « *Porque vivir en el DF es fácil, como todo el mundo sabe o cree o se imagina, pero es fácil sólo si tienes algo de dinero [...], yo no tenía nada, el largo viaje hasta llegar a la región más transparente me había vaciado de muchas cosas* » (LDS, 191). Une fois à Mexico, Auxilio construit son propre rapport avec cette ville, cf. Roberto Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 1999. Nous soulignons cette expression qui renvoie au roman de Carlos Fuentes, dont c'est le titre, et qui fait référence à la vallée d'Anáhuac, expression elle-même empruntée à Alfonso Reyes.

⁴²⁶ Sur la déambulation dans *Los detectives salvajes*, voir *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*. Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler font le parallèle entre les flâneries des réal-viscéralistes et celles d'Oliveira dans *Rayuela* ; elles renvoient aussi à un grand nombre de poètes qui ont parcouru la ville : « *Las resonancias literarias no terminan, desde luego, aquí, puesto que ese deambular casi a ciegas por la ciudad conecta con el mismo origen de la poesía moderna, con las rêveries y las flâneries de Charles Baudelaire por sus tableaux parisiens, reflexionando sobre el entonces innovador tema de la ciudad, que se remonta a Gérard de Nerval y sigue con Guillaume Apollinaire para luego ser analizado, iluminadoramente, por Walter Benjamin. Se trata, de algún modo, del mismo deambular en el que vagan también, posteriormente, los surrealistas en su práctica del nomadismo urbano* », Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, *op. cit.*, p. 18.

hacia la calle Colima » (LDS, 76). Ces flâneries commencent souvent dans ces endroits : « *Antes de salir nos acercamos a la barra, hombro con hombro, pedimos tres tequilas que nos tomamos de un solo trago y luego salimos riéndonos a la calle* » (LDS, 28). Dans cet exemple, il est au bar Encrucijada avec Belano et Lima. Dans le premier, il cherche à rejoindre María.

Lorsqu'il quitte l'université et sa famille, García Madero parcourt la ville sans objectif particulier : « *Ya que no tengo nada qué hacer he decidido buscar a Belano y a Ulises Lima por las librerías del DF* » (LDS, 102). Il n'y a pas d'heure pour le vagabondage. Un rendez-vous au café Quito⁴²⁷ peut servir de point de départ pour une nouvelle flânerie : « *En la calle le pregunté [a María] si tenía algo que hacer y me dijo que nada, que lo único que pasaba era que el café Quito no era de su agrado. Caminamos por Bucareli hasta Reforma, cruzamos y nos internamos por la avenida Guerrero* » (LDS, 43).

Cependant, il ne faut pas oublier que le mouvement des poètes n'est pas oisif et que García Madero est toujours en train d'écrire et de chercher d'autres poètes : « *Estuve en el café Quito a ver si aparecía alguien por allí, pero fue inútil. Volví a llamar a María. Nadie contestó el teléfono. Me fui caminando hasta Montes, donde vive Jacinto. No había nadie. Comí una torta en la calle y terminé dos poemas empezados ayer* »⁴²⁸ (LDS, 109).

Durant ces jours, il vit dans la rue son initiation à l'amour et à la poésie ; se mouvant, parfois, avec l'inertie de la ville : « *Me muevo como arrastrado por las olas* » (LDS, 90). L'imminence de la vie et ses responsabilités font qu'il se sent perdu, sans savoir où aller :

[...] cuando estuve en la calle de pronto no supe hacia dónde ir [...]. Así que dirigí mis pasos hacia el sur, hacia el cuarto de azotea de Ulises Lima. Cuando llegué no había nadie, por lo que terminé encaminándome hacia el centro, una vez más hacia la calle Bucareli. (LDS, 91)

Ce « centre » de la ville, représenté par la rue Bucareli, serait le centre de son monde. Néanmoins, le seul fait de marcher lui permet de faire des rencontres inattendues :

⁴²⁷ Tout comme Ulises Lima, le café Quito rappelle lui aussi une capitale latino-américaine, de même que le café La Habana.

⁴²⁸ Cette image de flânerie du jeune García Madero à Mexico apparaît aussi dans la nouvelle « El gusano » : « *Mi rutina [C'est Belano qui parle] consistía en ser levantado temprano [...], fingir que iba al colegio y tomar un camión que me dejaba en el centro, donde dedicaba la primera parte de la mañana a los libros y a pasear y la segunda al cine y de una manera menos explícita al sexo* », Roberto Bolaño, dans *Llamadas telefónicas*, op.cit., p. 91-92.

En la calle un aire fresco, ignoro qué hora era, pero era tarde, me golpeó en la cara y mientras caminaba fui recuperando si no la inspiración (¿existe la inspiración?) sí la disposición y las ganas de escribir. Doblé por el Reloj Chino y empecé a caminar en dirección a la Ciudadela buscando un café en el cual proseguir con mi trabajo. Atravesé el jardín Morelos, vacío y fantasmal [...], atravesé Niños Héroe, atravesé la plaza Pacheco [...], y cuando ya me disponía a tirar por Revillagigedo en dirección a la Alameda, de una esquina surgió o se materializó Quim Font. (LDS, 92)

García Madero reprend sa vitalité dès qu'il déambule dans la rue. Le portrait de Mexico se limite aux noms de rues, à quelques impressions lorsqu'il marche, favorisant toujours la rencontre avec le hasard⁴²⁹. Quim dessine un portrait particulier de la ville :

A veces sueño que estoy en una ciudad que es México pero que al mismo tiempo no es México [...], una ciudad vagamente desconocida y vagamente conocida. Y yo doy vueltas por unas calles interminables tratando de encontrar un hotel [...]. Pero no encuentro nada [...], está atardeciendo y yo sé que cuando caiga la noche mi vida no va a valer nada. (LDS, 54)

Lors de ses délires, Quim voit la ville comme une menace et les rues, anonymes et pleines de danger. Pour lui le hasard et les coïncidences n'existent pas : « *–jPero si te he encontrado de pura casualidad! –dije yo. –Ay, las casualidades –dijo Quim respirando a pleno pulmón como el titán de la calle Revillagigedo–, valen verga las casualidades. A la hora de la verdad todo está escrito. A eso los pinches griegos lo llamaban destino* » (LDS, 94). L'enthousiasme de Quim montre la vitalité qu'il trouve dans la rue. Sa rencontre avec García Madero, dans la nuit de Mexico, n'a rien d'hasardeux. Il est prêt à affronter le destin, qui, pour les Grecs aussi, se manifeste la plupart du temps comme une tragédie.

D'autres personnages vivent et parcourent la ville de leur côté, comme Auxilio Lacouture⁴³⁰, qui parle de la bohème mexicaine : « *Por las noches había una vida bohemia [...], me convertía en un murciélago, dejaba la facultad y vagaba por el DF*

⁴²⁹ Lorsqu'elles parlent de l'Internationale Situationniste, Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler présentent la déambulation urbaine comme une forme de désarticulation de la routine face à la spontanéité de l'art de tous les jours : « *Así, los miembros del grupo se desperdigaban por la ciudad, se encontraban, volvían a perderse y luego efectuaban el mapa psicogeográfico de donde habían estado, detallando las sensaciones experimentadas o las situaciones creadas en cada caso. Los situacionistas, además, se consideraban vagabundos de la noche* », Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, *op. cit.*, p. 19.

⁴³⁰ Sur les flâneries d'Auxilio Lacouture, cf. Celina Manzoni, « *Recorridos urbanos, fantasmagoría y espejismo en Amuleto* ». Manzoni affirme sur les vagabondages d'Auxilio dans *Amuleto* que : « *Los espacios imaginarios que crean los recorridos urbanos que realiza el texto operan sobre cartografías reconocibles para crear finalmente cartografías culturales. Se conforman gracias a una cualidad o un atributo de la mirada estigmatizada por su condición periférica: una cualidad extraña o extrañada que caracteriza a la mirada del huésped en tierra hostil* », dans Roberto Bolaño: *una literatura infinita*, *op. cit.*, p. 181. Ce regard étranger se répète dans les flâneries des personnages de *Los detectives salvajes*.

como un duende » (LDS, 191). Pourtant, les flâneries de García Madero seul ou avec les réal-viscéralistes montrent la dynamique du mouvement à l'intérieur de la ville : marcher et écrire. Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler signalent la précision des itinéraires décrits : « *Al seguir la trayectoria de los personajes por el dedalo del D.F. llama la atención el sumo detalle de sus itinerarios, que no obedece, en ningún caso, al simple seguimiento de un plano de la ciudad, en frío, imparcialmente, sino a la asimilación de una cartografía íntima, vital, vivida, del D.F.* »⁴³¹. Plus que parcourue, la ville est *vécue* dans ce roman, comme le montrent parfaitement les promenades de chaque personnage.

Pour Élisabeth Pagnoux, être dans les rues de Mexico fait partie de la quête de la vie ; marcher est synonyme d'invention, marcher n'est pas visiter, c'est interroger, créer, dans ce corps à corps avec le monde et le monstre de Mexico : « *En marchant dans la ville, le personnage s'en rapproche, la fait sienne* »⁴³². Les personnages plongent dans le labyrinthe urbain et de la conscience, où la recherche et la découverte de la ville deviennent une recherche et une découverte de soi, dans l'attente hasardeuse de l'instant révélateur.

Ramón Centollo dans *El testigo* incarne le vagabond qui parcourt la ville à la recherche d'inspiration, qui vit la misère de Mexico, la célèbre et la rejette à travers ses poèmes. Sa rencontre avec Julio a lieu dans un bar où l'image de la rue reste présente : « *El rumor del tráfico en Álvaro Obregón entraba por la ventana [...]. Julio respiró un tufo industrial. El desconocido tenía un pelo ralo que dejaba ver costras. Sus uñas eran negras, sus dedos amarilleaban de nicotina* » (ELT, 180). Centollo apparaît comme un clochard qui a partagé avec lui les séances dans l'atelier de littérature de sa jeunesse.

Dans cette conversation, Centollo l'avertit des mauvaises intentions d'un ami commun, Félix Rovirosa : « *Tengo enlaces, apunto cosas, abro los ojos. Rovirosa te odia. Vine a prevenirte. ¿Te parece casual que recorriera diecisiete kilómetros del DF para tropezarme contigo? Respirame, cabrón. ¡Estoy aquí!* » (ELT, 186). Centollo se révèle un observateur de la ville et des gens, sa condition de vagabond le lui permet. Il parcourt à pied la ville pour parler avec Julio, sa présence bénéficie de la force du hasard provoqué. Cette rencontre a lieu parce que Centollo le veut : « *–No te pierdas* » (ELT, 187). Phrase à double tranchant : ne pas disparaître dans la ville, ne pas se tromper dans ses futures décisions. Il continue à avertir Julio du danger de Rovirosa, et

⁴³¹ Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, *op. cit.*, p. 30.

⁴³² Élisabeth Pagnoux, *op. cit.*, p. 63.

lui laisse des messages téléphoniques, en forme de poèmes, sur son répondeur. Dans ces messages, il évoque sa misère dans la rue : « *Ante la indiferencia de Julio, el poeta de Afta comenzó a dirigirse a su mujer: “Esto va para Paola la del Ponte Vecchio, de parte de Ramón, el del Paso a Desnivel. Vivo con mis perros en un puente del Viaducto”* » (ELT, 213-214).

Après son assassinat, Julio évoque la vie de Centollo dans la rue : « *Los accidentes de tráfico, provocados por sus borracheras se narraban como ritos que lo habían templado, muestras de su desbordada energía* » (ELT, 259). Centollo s'expose dans son ivresse aux dangers de la ville, il joue avec le hasard et la mort à travers cette énergie débordante qui le pousse à parcourir la ville : « *Una mañana se había derrumbado en la estación Hidalgo del metro. Se golpeó la cabeza en un zoclo de piedra, a unos metros de la capilla improvisada para la Virgen del Metro* » (ELT, 260). Sa mort comme résultat de sa vie n'étonne pas sa famille ; même mort, Centello disparaît dans l'anonymat de la ville et se perd dans les morgues : « *La familia tardó una semana en encontrarlo. Visitaron hospitales y separos policíacos. Esta era la tragedia que todos comentaban. No la muerte de Ramón sino los días que pasó perdido* » (ELT, 259).

Une des caractéristiques des romans de Fadanelli est le rôle de Mexico dans le récit. La ville est idéale pour la flânerie ; le vagabondage s'avère être la meilleure manière de découvrir la ville. Dans le cas de Benito Torrentera, les exemples d'enracinement au sein de la ville sont plausibles au début du roman. Il ne sort de son appartement que pour aller au supermarché. Il fait peu de promenades et le hasard ne marque pas le rythme du mouvement, car même l'hôtel qu'il prend lorsqu'il prépare sa fuite, a été repéré lors d'une promenade : « *Alguna vez paseando por Motolinía me atrajo su fachada colonial* » (LOD, 108). Pourtant, il manifeste sa propension au vagabondage : « *En cuanto fui capaz de tomar decisiones [...], pude dedicar más tiempo a la vagancia o a la lectura* » (LOD, 18).

Si le flâneur est l'homme des foules, Benito se trouve plutôt dans la vision de Poe, cité par Benjamin, qu'il considèrerait comme un homme qui n'était pas à l'aise dans sa propre société : « *Le spectacle que présente le public des rues d'une grande ville n'avait pas sur tout le monde cet effet enivrant* »⁴³³. Benito manifeste ce malaise : « [...] *entre más libros lee uno peor se siente entre sus vecinos* » (LOD, 16). Cependant, lorsqu'il

⁴³³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 85.

est dans la rue, il observe les gens : « *El paso indiscriminado de la clientela, las suelas enlodadas de sus zapatos* » (LOD, 29). Loin de l'enthousiasmer, les gens le dégoutent ; pourtant, la rue le stimule et il peut réfléchir à ses essais philosophiques : « *En el súper encontré refrescos en lata, cervezas, [...]. Mi mente vagabundeaba por los parajes de mi ensayo* » (LOD, 38). Isolé dans son monde intérieur, dès qu'il marche, Benito réfléchit à l'écriture :

[...] enfilamos nuestros pasos en la misma dirección. La escritura como una extensa llanura de signos y de relaciones se vale de géneros y límites para evadirse de su infinitud. [...] Avancé lerdo, como si buscara una tumba extraviada en el cementerio. Ella, a mis espaldas, seguía mis pasos. Podía escuchar claramente sus pisadas en el pavimento, como golpes de tecla en una máquina de escribir. (LOD, 40)

La dernière image relie les deux mouvements (marcher et écrire) car il compare les pas d'Eduarda aux cliquetis d'une machine à écrire. Le philosophe est un solitaire, comme dirait Benjamin de Beaudelaire⁴³⁴. Benito se sent en sécurité enfermé dans son appartement. Même au moment de partir avec Eduarda, il exprime des doutes sur le voyage :

Volví al hotel a paso lento. Qué fácil me habría resultado volver a la calle Veracruz, denunciar el crimen de Eduarda y seguir viviendo normalmente. Estaba atrincherado en un hotel de tercera clase con una mujer a la que no tenía más de dos semanas de conocer cuando podía estar en el sillón de mi casa esperando mi jubilación. (LOD, 199)

L'expectative du voyage perturbe Benito, car elle bouleverse sa logique de vie sédentaire. Le seul fait de quitter la ville l'horripile car il est attaché à Mexico, même s'il est heureux de partir : « *-Debemos aprovechar el mínimo pretexto, por insignificante que sea, para abandonar este inmundo estercolero* » (LOD, 147).

La flânerie dans la ville est différente selon le personnage. Les poètes sortent dans la rue pour s'initier à la vie, à l'amour et à la poésie : Centollo reflète dans ses vagabondages la misère de la ville, tandis que le professeur Torrentera ne quitte son appartement que pour se ravitailler. Sortir dans la rue l'aide à réfléchir, mais il reste enfermé dans son monde intérieur, tout comme les réal-viscéralistes, lorsqu'ils parcourent la ville toute entière sans faire attention au décor urbain, concentrés sur le seul sujet qui les intéresse : la littérature. Pourtant, aucun personnage ne semble renoncer à la recherche (directe ou indirecte, hasardeuse ou attendue) de l'instant au

⁴³⁴ « Baudelaire aimait la solitude ; mais il la voulait dans la foule », *Idem*, p. 75.

sein de la foule d'une des villes les plus peuplées du monde où l'anonymat et la solitude sont constants. Parcourir Mexico, selon Élisabeth Pagnoux, est un risque car la ville ne se termine jamais : « *Personnage, écrivain et lecteur risquent d'être phagocytés dans Mexico [...]. Mexico s'éparpille en une kyrielle de voix qui s'ignorent, elle se perd avant de devenir le contrepoint d'une expression aboutie* »⁴³⁵.

II.2.2 Se promener dans le monde

Après les déambulations dans Mexico, dans *Los detectives salvajes*, les voyages se poursuivent dans plusieurs villes du monde. Nous voulons établir une nuance dans l'analyse lorsque nous parlons de promenades. Les exemples de déambulation urbaine se restreignent aux grandes villes : Barcelone ou Paris, qui facilitent la flânerie, mais aussi Vienne ou Tel-Aviv. Nous ne parlerons pas de l'errance de Belano en Afrique ni de la recherche de Lima à la frontière franco-espagnole, car le cadre du mouvement ne s'y inscrit pas dans une grande ville, même si le mouvement des deux poètes est comparable à une sorte de déambulation qui ne connaît pas de frontières, ni de limites entre la ville et la campagne. Nous n'évoquerons pas le voyage de Julio Valdivieso, chez Villoro, en Europe, car il est clair que son séjour est une errance d'expiation. Par ailleurs, il n'y pas ce contact entre le personnage et la rue, spécifique du flâneur. De ce point de vue, *Lodo*, qui reste dans l'espace mexicain, ne sera pas non plus abordé ici.

Un exemple de déambulation dans les rues de Paris est celui de la rencontre nocturne entre le poète français Michel Bulteau et Ulises Lima. La ville est montrée par le poète qui donne rendez-vous à Lima à l'entrée du métro Miromesnil : « *¿Desde dónde me llamas? ¿Desde tu hotel? Él dijo: no, desde la calle. Yo dije: ¿sabes cómo llegar a la estación de metro de Miromesnil? Él dijo: sí* » (LDS, 238). Lorsqu'il se dirige vers le point de rencontre, Bulteau offre un portrait de la ville qui se construit à partir de son déplacement. Il faut noter que Lima appelle le poète depuis la rue, comme si la ville même attirait l'attention là où l'action littéraire se déploie dans toute sa force. Après cet appel téléphonique, le lecteur accompagne Bulteau à travers les rues de Paris :

De la rue Teherán hasta la estación de metro de Miromesnil hay sólo unos minutos, caminando a buen paso, pero hay que cruzar el Boulevard Haussmann y luego recorrer la Avenue Percier y parte de la rue La Boetie, calles que a esas horas son más bien exánimes [...], hubiera sido mejor citarme con el desconocido en el metro Monceau, lo que me habría hecho recorrer el camino inverso, de la rue Teherán a la rue de Monceau,

⁴³⁵ Élisabeth Pagnoux, *op. cit.*, p. 79.

luego la Avenue Ruysdael y luego la Avenue Ferdousi que cruza el Parque Monceau, lleno, aquella hora, de yonquis y camellos y policías. (LDS, 239)

Ce double parcours évoqué par Bulteau montre les possibilités des rues de Paris, comme si chaque promenade cachait un mystère particulier. Dans son article « Huit remarques sur l'écrivain déambulateur », André Charpentier considère que chaque lieu dans la déambulation parle la langue personnelle de l'écrivain : « *Marcher dans le réseau des ruelles, dans son aspect d'espace semi clos et normé, c'est jouer à dedans/dehors : il faut périodiquement en sortir, traverser une rue et aborder un nouveau segment et ses fragments fugitifs de réalité* »⁴³⁶. Pour Lima, les rues de Paris représentent la possibilité de rencontrer des poètes et d'autres Latino-américains, comme Roberto Rosas : « *Nos hicimos amigos. Amigos de correrías por París* » (LDS, 232). Mais Lima passe des moments difficiles à Paris et la rue devient une sorte de soutien⁴³⁷. Simone Darrieux parle de la manière dont il se meut : « *Una vez me contó que se había encontrado un billete de cinco mil francos en la calle. A partir de ese hallazgo, dijo, siempre caminaba mirando al suelo* » (LDS, 234). Cette manière de marcher, le regard vers le sol, pourrait manifester une forme de rejet. Lima ne semble pas s'émerveiller devant la ville, il s'agit pour lui de survivre.

Dans le cas de Barcelone, les déambulations d'Andrés Ramírez sont singulières dans le rapport qui se construit entre la ville et le hasard. À la différence de Lima, qui cherche de l'argent sur le trottoir, Ramírez marche à la recherche de numéros. Dans son témoignage, il raconte son arrivée à Barcelone et son pèlerinage dans les différentes pensions autour de la Rambla : « *En los días sucesivos conocí otras pensiones, en la calle Hospital, en la calle Pintor Fortuny, en la calle Boquería, hasta que di con una en Junta de Comercio* » (LDS, 386). Plus tard, par un coup de chance, il devient riche. Le lecteur le suit dans ses promenades à la recherche des numéros gagnants de la loterie :

Entré en un bar de la Rambla Santa Mónica y pedí un cortado y un lápiz.
Pero entonces los números pararon. ¡Tenía la mente en blanco! Cuando
salí volvieron a empezar: veía un quiosco abierto, 0, veía un árbol, 1,

⁴³⁶ André Charpentier, dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature, op. cit.*, p. 200.

⁴³⁷ Charpentier considère que la découverte de la rue par le déambulateur est constante : « *Le déambulateur de ruelle se précipite donc sans cesse dans la petite épreuve d'un nouveau segment, d'un nouveau paysage et ses valeurs de face cachée, et ses analogies de structures avec les occupants, à peu près toujours le même paysage, mais finalement tout à fait autre* », *Ibid.* Dans cette optique, les rues de villes comme Paris ou Mexico comportent quelque chose de frénétique et même d'initiatique. Dans le cas de Lima (son propre nom évoquant un nom de ville), être dans la rue représente sa manière de survivre au voyage.

veía a dos borrachitos, 2, y así hasta completar los catorce resultados. ¡Pero yo en la calle carecía de bolígrafo para anotarlos, así que en vez de dirigirme a mi pensión bajé hasta el final de la Rambla y luego volví a subir [...]. Cuando me detuve a comprarlo los números cesaron y me sentí al borde del precipicio. Luego volví a caminar Rambla arriba [...]. Cuando llegué al metro de plaza Cataluña ya tenía mi quiniela terminada. (LDS, 387)

Ramírez parcourt Barcelone et les numéros viennent à son esprit. Ce lien entre le hasard et la promenade met en évidence le jeu de possibilités et la disposition au hasard dans cette ouverture au monde qu'est la rue. Il faut marcher pour trouver la fortune. Ramírez gagne sa vie tandis qu'il connaît la ville⁴³⁸ : « [...] *me dedicaba a vagabundear por Barcelona, desde la Plaza Cataluña hasta el Paseo Colón, desde el Paralelo hasta la Vía Layetana* » (LDS, 388-389). Ces vagabondages lient la réceptivité du personnage à son entourage ; lui, comme les surréalistes, cherche et attend les signaux du monde :

Comencé a vagabundear por el Ensanche, barrio curioso al que hasta entonces sólo había sapeado desde la Plaza Cataluña, sin atreverme a cruzar la frontera que marca la Ronda Universidad, al menos sin atreverme a cruzar esa frontera de forma *consciente*, es decir abriendo mis sentidos a la magia del barrio, que es lo mismo que decir: caminando sin defensas, todo ojos, vulnerable; en resumen, el hombre antena. (LDS, 390)

Il se voit lui-même comme une antenne réceptrice du monde. Lorsqu'il s'éloigne dans un quartier inconnu, Ramírez s'ouvre et reste en alerte. Le passage montre la disponibilité « consciente » d'ouverture du personnage dans ses flâneries.

Les vagabondages à Barcelone de Belano sont décrits par d'autres personnages, comme par exemple Mary Watson : « [...] *desayunábamos en bares del barrio, yo una taza de té y el vigilante un café con leche o un carajillo, y luego nos dedicábamos a vagabundear por la ciudad hasta que el cansancio nos hacía volver a casa* » (LDS, 252). Un autre exemple se trouve dans le récit d'Edith Oster, lors d'une dispute entre Belano et elle qui a lieu durant la célébration dans la rue de la victoire de l'équipe locale :

Al final me calmé y salimos a la calle, necesitaba aire para respirar, pero esa noche había millones de personas en las calles, las Ramblas estaban tomadas, en algunas esquinas vimos grandes contenedores de basura tapando el paso y en otras unos muchachos se afanaban tratando de volcar coches. [...]. Gente que se reía a gritos y que me miraban con

⁴³⁸ Il faut signaler que, dans ce témoignage, lorsqu'il raconte son histoire, Ramírez s'adresse directement à Belano : « *Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye* » (LDS, 383). Il s'agit du seul récit où l'un des témoins parle comme s'il s'adressait à l'un des deux poètes.

extrañeza porque yo caminaba muy seria [...], buscando el aire que ansiaba, el aire que me hacía falta y que desaparecía como si toda Barcelona se hubiera transformado en un gigantesco incendio [...]. Después oímos el ulular de las sirenas de policía. Más gritos. Ruidos de vidrios que se rompían. Empezamos a correr. Creo que ahí se acabó todo entre Arturo y yo. (LDS, 411)

Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est le contraste entre la vision de la rue et les autres promenades, celles de Paris, par exemple, où les noms des rues traversées sont plus importants que l'espace de la ville ou son atmosphère. Edith et Belano se trouvent au milieu d'une célébration qui dégénère, aucun nom de rue n'apparaît dans ce passage, pourtant le chaos, les cris, l'euphorie de la victoire se mêlent et s'opposent aux sentiments d'Edith. La liberté de la rue dans les autres exemples est différente de cette oppression de la foule dont l'état d'esprit différent de celui des personnages⁴³⁹. Les vagabondages paisibles et amoureux avec Mary deviennent avec Edith une sorte de course sans direction au milieu du chaos qui représente la fin d'une relation.

Tel-Aviv est l'une des grandes villes du roman dans laquelle Lima se promène. Cette ville est mesurée et comparée à Mexico dans les distances parcourues par le poète :

[Claudia] le indicaba a Ulises adónde había que ir, qué autobús tomar o por qué calles meterse para acortar camino, porque no siempre Ulises tenía dinero para el autobús y Claudia decía que no era necesario darle porque a él le gustaba caminar, y cuando Daniel y yo decíamos pero cómo va a ir caminando hasta Ha'Argazim, por ejemplo, hasta la calle Yoreh, o hasta Petah Tikva o Rosh Ha'ayin, en donde necesitaban albañiles, ella nos contaba [...], sus andanzas por el DF, en donde solía ir caminando, y además de noche, desde la UNAM hasta Ciudad Satélite, que casi casi era como decir de una punta a otra de Israel. (LDS, 290)

Les noms des rues à Tel-Aviv ne sont que des repères spatiaux pour donner une impression de distance. La ville est construite quand Lima est dans la rue : « *Isabel Gorkin había visto a Ulises durmiendo en Tel-Aviv Norte, la estación de trenes o mendigando por la avenida Hamelech George o por el Gan Meir* » (LDS, 290). Les déambulations de Lima offrent une vision plus concrète de la ville qui va au-delà d'un itinéraire.

⁴³⁹ Dans son article « Franz Hessel ou l'Art difficile de la promenade », Robert Dion parle du flâneur comme de quelqu'un qui célèbre l'espace ouvert de la ville moderne. La rue est la demeure collective où il faut détruire, effacer les traces, colorer la surface : « *Le flâneur perd ici toute épaisseur et se réduit à une pure pulsion scopique* », Robert Dion, dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, op. cit., p. 211. Cette pulsion « scopique » est ressentie par Edith lorsqu'elle regarde la foule excitée et est à la fois regardée par la foule qui ne partage pas la même émotion. Ce contraste que la rue lui offre l'aide à réaliser la fin de sa relation avec Belano.

Il en va de même à Vienne avec Heimito. La sensation de mouvement est constante : « *Salíamos a diario [...]. Tomábamos el metro en Neubaugasse, cambiábamos en Stephansplatz, y salíamos en Vorgartenstrasseo [...]. En ocasiones nos bajábamos en Praterstern y dábamos vueltas por la estación* » (LDS, 309). La déambulation est obsessionnelle pour Heimito ; Lima et lui parcourent la ville et vivent du vol, cependant Lima se donne le temps d'admirer la ville : « [...] *pasábamos enfrente del teatro Rembrandt y el buen Ulises se podía estar cinco minutos contemplándolo* » (LDS, 310).

Plus tard ils doivent se cacher des amis néonazis d'Heimito qui veulent tuer Ulises : « [...] *marchamos caminando a casa. Gunther y Peter nos acompañaron durante un rato. Pero el buen Ulises y yo íbamos en silencio. Astutos. Caminamos y caminamos. Gunther y Peter se metieron en el metro y el buen Ulises y yo caminamos y caminamos* » (LDS, 111). Ils vont affronter les néo-nazis dans un parc et Lima et Heimito réussissent à sauver leur vie : « [...] *corrí y luego caminé e incluso silbé hasta que por fin salimos del parque. Por Jacquingasse hasta Rennweg. Y luego por la Marokkanergasse hasta el Konzerthaus. Y luego por Lisztstrasse hasta Lothringerstrasse. Los días siguientes estuvimos solos. Pero salimos a la calle* » (LDS, 314). Après leur arrestation, Lima se fait extraditer vers la France.

Chez Bolaño, les destins des personnages défilent comme les pages d'un livre, dans les rues de ces villes où ils ont rêvé d'être ou sont contraints de rester. Ils s'y égarent, ou s'y abandonnent avec insouciance. Robert Dion considère la ville comme un texte qu'il faut lire et transmettre, à travers l'énumération des rues, ou dans les balades frénétiques ou paisibles : « *La flânerie représente une transgression de la fonctionnalité et du pragmatisme de la ville moderne* »⁴⁴⁰. Dans cette optique, tout personnage qui sort dans la rue sans objectif particulier transgresse cette fonctionnalité rythmée par le temps et les obligations. Être flâneur, c'est aussi être étranger au monde, montrer ses variations et suivre la ville dans ses mouvements.

II.3 Errance, exil

L'errance est l'aspiration permanente de l'ailleurs. À défaut d'un point d'attache, l'errance construit un rapport différent au monde, celui de la non-appartenance à un

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 215.

lieu⁴⁴¹. L'errance se caractérise par une liberté totale de mouvement dans l'absence d'un itinéraire prédéterminé et d'une destination fixe. Tout comme le flâneur, la direction de l'errant se décide au moment même de la marche et le sens est déterminé par le hasard ; mais l'errance ne se circonscrit pas à la ville, elle n'est pas non plus déterminée par une durée de temps.

Rachel Bouvet fait la distinction entre le nomade et l'errant. Pour elle, le premier suit une trace dans un itinéraire qui se reproduit dans la mémoire d'un peuple ou d'une communauté, spécialement dans les grands espaces ouverts. Il connaît l'environnement et les repères spatiaux pour ne pas se perdre, les déplacements du nomade sont gouvernés par un temps cyclique qui obéit aux mouvements de la nature. De son côté, l'errant :

[...] ignore encore où ses pas le mèneront ; soit il est en fuite, et dans ce cas le moment marquant de son parcours est le point de départ, ce lieu qui reviendra hanter la mémoire de manière lancinante, chargé des peines, des souffrances, des rancœurs liées aux motifs de la rupture ; soit il est en quête d'autre chose, et dans ce cas il se laisse facilement distraire de la route par le paysage, par une idée, par des mots ; son regard s'oriente vers l'avant, vers l'inconnu, il est tendu vers l'horizon.⁴⁴²

L'errant se distingue du nomade par cette absence d'itinéraire car il s'abandonne à une trajectoire qui se construit dans le présent. Ce désir d'errance, cet abandon, Michel Maffesoli l'appelle la « soif de l'infini » : « *L'errance est du nombre qui, outre son aspect fondateur de tout ensemble social, traduit bien la pluralité de la personne, et la duplicité de l'existence. Elle exprime, également, la révolte, violente ou discrète, contre l'ordre établi* »⁴⁴³. Face à une société se voulant parfaite et ordonnée, le désir d'errance exprime la nécessité du « creux », de la perte, de l'immatériel. Le dynamisme de l'exil est pour lui une démarche initiatique de réintégration au monde.

Errer, c'est créer un nouveau rapport au monde, ludique ou tragique, dans un présent éternel, dans le mouvement permanent. Rachel Bouvet établit une différence

⁴⁴¹ Lorsqu'il prend l'exemple de Kafka dans l'*Espace littéraire*, Maurice Blanchot parle des décisions de la vie comme du chemin des actes. L'errance dans la littérature est la possibilité, pour lui, de s'approcher de la terre promise ou de l'enfer personnel, de la solitude du désert. Cette lutte dans la littérature et la vie est une « espérance désespérée » : « [...] comme si, jeté hors du monde, dans l'erreur de la migration infinie, il lui fallait lutter sans cesse pour faire de ce dehors un autre monde et de cette erreur le principe, l'origine d'une liberté nouvelle. Lutte sans issue et sans certitude, où ce qu'il lui faut conquérir, c'est sa propre perte, la vérité de l'exil et le retour au sein même de la dispersion », Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 82. Il évoque l'acte créateur qui requiert le silence, l'exil et le renoncement au monde pour revenir au monde.

⁴⁴² Rachel Bouvet, « Du parcours nomade à l'errance : une figure de l'entre-deux », dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, *art. cit.*, p. 35.

⁴⁴³ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 13.

dans le mouvement erratique en accord avec ce double rapport au monde. Pour elle, ce mouvement a ses motivations dans la fuite ou la quête. Dans la fuite, le personnage est penché sur le passé où un moment troublant justifie la pulsion de l'errance. Dans la quête, le personnage est à la recherche de quelque chose, sans le souci d'une destination précise. Sa disposition à la rencontre le rend particulièrement ouvert à l'aventure, ce qui ne semble pas être le cas de l'errant en fuite, pour qui tout contact avec l'autre peut entraîner le risque de la perte ; pour lui le silence et l'isolement semblent faire partie de sa pénitence⁴⁴⁴.

Pour Maffesoli, le regard de l'errant se tend vers l'horizon et tout territoire est flottant : « [...] *un territoire ne prédisposant pas à l'établissement, avec son cortège de certitudes et d'habitudes sclérosantes, mais un territoire comme point de départ* »⁴⁴⁵. L'errant, affirme-t-il, ébranle les certitudes de l'espace, les acquis du temps, les apparences du corps, les ordres et les discours. L'errant est toujours en passage, toujours en transition. Le désert serait, dans ce mouvement, l'image paroxystique de la rupture et de la désolation, mais aussi la possibilité de la révélation⁴⁴⁶.

La distinction de Bouvet nous aide à établir quelques différences entre les types de fuite et de quête du corpus. Les motivations de l'errance se trouvent, l'une enracinée dans le passé, tandis que l'autre s'ouvre au futur. Dans la première se trouve l'exil amoureux en Europe de Julio Valdivieso, dans *El testigo*, ainsi que l'errance dans le désert d'Ulises Lima suite à sa désillusion amoureuse à Tel-Aviv.

Le deuxième mouvement erratique est celui de Belano et Lima dans *Los detectives salvajes*, qui tout au long du roman sont à la recherche de la vie et de la poésie. Il s'agit d'une quête qui n'a pas d'itinéraire préétabli malgré les quelques destinations qui servent de repère ou d'étape, tels que le désert de Sonora, Paris, Barcelone ou Tel-Aviv. Le mouvement des deux poètes est à destination multiple et leur seul but est d'aller à la rencontre de la vie, chaque fois plus loin dans cette quête sans

⁴⁴⁴ Dans la nouvelle de Borges « El inmortal » l'errance du personnage principal est une recherche et non une fuite, pourtant, le personnage s'abandonne au destin et laisse son cheval continuer dans le labyrinthe du désert : « *Varios días erré sin encontrar agua, o un solo enorme día multiplicado por el sol, por la sed y por el temor de la sed. Dejé el camino al arbitrio de mi caballo* », Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁴⁵ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 168.

⁴⁴⁶ Maurice Blanchot estime que la littérature condamne au désert. L'art est pour lui la conscience de la douleur. Il faut perdre le monde, la vérité dans l'exil : « *La migration a pour but le désert, et c'est l'approche du désert qui est maintenant la vraie Terre Promise* », Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 91.

fin. Belano et Lima se mettent constamment en route vers l'inconnu, leur regard toujours porté vers l'horizon⁴⁴⁷.

Après Tiripetío, le voyage de Benito et Eduarda dans *Lodo* devient une sorte d'errance criminelle. Lorsque Benito réalise qu'il ne peut pas retenir Eduarda dans ce village insipide, ils n'ont plus de destination et commencent alors leur errance et leur désespoir. Parler d'errance, c'est parler d'un mouvement généralement solitaire qui, pourtant, est favorable à la rencontre. L'errance s'invente et prend forme en même temps que l'écriture, elle détermine un rapport entre l'espace et la parole, l'espace et la quête ou la douleur. L'errance, dit Rachel Bouvet, est un parcours qui se définit avant tout par la rupture avec un groupe ou avec un lieu :

[...] par l'absence d'itinéraire fixe, par le caractère imprévisible du trajet, fluctuant au gré des objets rencontrés en cours de route. L'errance peut concerner un peuple, contraint à quitter son territoire, voire sa cité, ou encore un individu isolé, quittant un univers sédentaire ou nomade⁴⁴⁸.

Cette rupture est temporelle, mais aussi spatiale. L'errant se constitue comme une figure frontalière entre nomade et sédentaire⁴⁴⁹. Le début de l'errance est marqué par un épisode bouleversant (mauvais ou bénéfique) et peut d'abord se diriger vers les espaces que Bouvet considère comme idéaux pour l'errance, à savoir, le désert, l'océan ou la neige. Après le moment déclencheur, l'errance peut être « voyageuse » ou « contrainte », ces deux formes étant associées aux mouvements de la fuite et de la quête.

Dans la première, le personnage est dans le désir constant de l'ailleurs : « [...] *de ne pas savoir ce que l'on cherche, mais de le chercher tout de même, de se laisser aller au plaisir du vagabondage, le long des routes et des chemins, en quête de paysages [...], de jouir du contact privilégié qui se noue avec certains lieux* »⁴⁵⁰. L'errance de

⁴⁴⁷ L'élan d'abandon dans le voyage se justifie dans le fait même de chercher. Dans « El inmortal », le personnage de Borges cherche la Ville des Immortels, mais le fait même de chercher lui suffit : « *Ignoro si creí alguna vez en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla* », Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 9-10.

⁴⁴⁸ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁴⁹ L'errance d'Eleno avec les *cristeros* dans *El testigo* est bien l'exemple de ce mouvement mi-nomade, mi-sédentaire. Dans une conversation avec Julio, il avoue son enfance errante liée aux mouvements de la guerre de la foi : « *-Crecimos de prestado -continuó Eleno-. Cuando mataban a un niño en la guerra, le quitaban los zapatos para mí* » (ELT, 461). Eleno s'habille avec les vêtements des morts, sa famille ne gardait jamais beaucoup d'effets car ils étaient toujours contraints de se mouvoir à cause des affrontements. Ils devaient toujours être prêts à fuir et c'est pour cette raison qu'Eleno semble ne pas s'attacher aux choses de la même manière que Donasiano : « *Haz tus casas en el viento porque si las haces en el suelo te las van a quemar* » (ELT, 461). Eleno vit dans ce territoire flottant dont parle Maffesoli, qui est celui du nomadisme.

⁴⁵⁰ Rachel Bouvet, *op. cit.* p. 48.

Julio Valdivieso est « contraint », il fuit l'espace qui bouleverse son destin, mais il réussit à arrêter son mouvement erratique pour revenir à cet espace. De leur côté, Belano et Lima disparaissent dans leur élan poétique, qui, comme l'affirme Bouvet dans ce passage, les renvoie toujours au plaisir de la route et de l'inconnu.

Le sédentaire conçoit l'espace comme une propriété, il fixe des limites qui déterminent une zone de sécurité. Dans cette perspective, l'espace se modifie par le mouvement temporel qui influe sur le personnage (son expérience) et sur l'espace (son évolution temporelle). Un nomade revisite un même espace avec un regard toujours différent, sa vision est cyclique et déterminée par le voyage, cela multiplie la perspective d'un espace parmi d'autres qui font partie d'un même itinéraire. De son côté, l'errant découvre un nouvel espace avec des yeux toujours différents. Le point de vue de l'errant change constamment dans l'expérience permanente de la route. La modification spatiale fait partie de l'évolution de son regard.

Dans le roman, la richesse de perspectives et de nuances va de pair avec le mouvement aléatoire et continu du personnage en voyage perpétuel. Sans foyer, il est également sans repères et se meut dans une cartographie dépourvue de sens. Il est absent de lui-même.

II.3.1 Errance voyageuse : la quête de l'expérience dans *Los detectives salvajes*

L'errance voyageuse fonde le désir d'ailleurs dans la quête. Chercher sans l'intention de trouver, mais trouver partout, favoriser les rencontres et l'expérience. À partir de quelques exemples ponctuels du mouvement de Belano et Lima, nous montrerons comment, dans cette errance créatrice, les poètes s'abandonnent à la route dans cette quête permanente qui les mène à frôler la frontière du monde et les limites du voyage et du récit⁴⁵¹.

L'errance commence dans le désir de trouver Cesárea Tinajero. La promesse faite à Amadeo Salvatierra représente l'un des premiers moments décisifs du voyage : « [...] *no se me preocupe, Amadeo, nosotros le vamos a encontrar a Cesárea aunque*

⁴⁵¹ Sur l'errance dans *Los detectives salvajes*, voir aussi l'article de Milène Hostettler-Sarmiento, « Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes* ». Elle établit un lien entre le voyage d'Ulysse dans *L'Odyssée* et les personnages du roman de Bolaño, mais l'errance, affirme-t-elle, se trouve aussi dans « *el discurso mismo. Los lectores nos movemos de un narrador a otro, de una historia a otra, buscando el sentido de la historia e intentando descubrir los enigmas que se esconden tras ella* », dans Augusta López Bernasocchi et José Manuel López de Abiada (eds.), *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, op. cit., p. 145.

*tengamos que levantar todas las piedras del norte*⁴⁵² » (LDS, 553). Dans le récit, ils vont vivre d'autres moments de vérité qui vont à chaque fois les renvoyer vers de nouveaux voyages.

Cette promesse entraîne la recherche de la poésie et de l'expérience, le tout dans la figure de Cesárea et de son œuvre. Belano et Lima partent vers le désert de Sonora avec García Madero et Lupe à la recherche de Cesárea, mais ils ne savent pas où elle se trouve, alors ils vont errer : « [...] *nos dedicamos a vagar por el pueblo, Lupe y yo sin abrir la boca y Belano y Lima hablando hasta por los codos [...], de chismes del DF o de libros o de revistas latinoamericanas que habían leído poco antes de emprender este viaje errático* » (LDS, 578). Ce passage montre la double vision de l'errance, Belano et Lima cherchent, parlent de poésie, de Mexico, du voyage ; de leur côté, Lupe et García Madero restent silencieux, leur errance est motivée par la fuite du proxénète, la peur de l'avenir.

Tous les quatre vont errer dans le désert⁴⁵³ avant de trouver Cesárea : « [...], *vagamos por sendas que ni a camino de terracería llegaban, maltratando el coche y maltratándonos a nosotros mismos* » (LDS, 578). Ce passage montre à la fois l'errance et l'épreuve que représente la traversée du désert ; ils sont maltraités dans le voyage, ils vont souffrir avant de trouver. Cesárea devient par moments un mirage trompeur, mais Belano et Lima insistent pour continuer leur route et poussent le mouvement toujours plus loin.

L'expérience du désert représente une étape indispensable du parcours initiatique et de l'errance voyageuse des personnages. Dunia Gras et Leonie Meyer Krentler considèrent que « [...] *en la tensión entre el nacimiento y la muerte, entre el vacío completo y el encuentro consigo mismo se produce la especial mezcla entre miedo y*

⁴⁵² Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler remarquent l'importance du « Norte » dans les textes de Bolaño : « *La fuerza de atracción del norte también determina a los personajes de Bolaño en sus textos posteriores. El norte es un lugar mítico, irresistible, de fascinación, donde se satisface el espíritu aventurero de los jóvenes viajeros y que es, al mismo tiempo, hostil y se asocia con la muerte. El norte es el lugar donde los sueños se convierten en pesadillas* », Dunia Gras et Leonie Meyer-Krentler, *op. cit.*, p. 64. Le nord représente l'apprentissage dans la zone limite. La frontière exerce donc cette force d'attraction qui anéantit ou permet en revanche aux personnages de renaître.

⁴⁵³ Le choix du désert comme première destination n'est pas anodin. Le symbolisme du désert dans le voyage d'apprentissage, mais aussi dans l'errance, suit, selon Michel Maffesoli, une éthique du dépouillement. Il faut se dépouiller des choses secondaires, sentir ce « *parfum du désert. Quelque chose de rude et d'abrupt, mais quelque chose, également, qui ne manque pas de suavité. La pureté de la raréfaction* », Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 167. Par ailleurs, l'errance dans le désert fatigue les personnages à l'exception de Lupe, qui sera la seule du groupe à se sentir mieux dans le désert du fait de sa nouvelle liberté.

atracción que irradia el norte, el secreto de este destino incierto y forzoso a la vez »⁴⁵⁴.

Cette première errance est symbolique de l'apprentissage. Belano et Lima se préparent pour leur ouverture au monde. Dans le désert, l'errance se manifeste dans la succession de noms de villes et de villages sans ordre, ni importance apparente :

Para ir de Nogales a El Cubo hay que bajar por la federal hasta Santa Ana, y de allí hacia el oeste, de Santa Ana a Pueblo Nuevo, de Pueblo Nuevo a Altar, de Altar a Caborca, de Caborca a San Isidro, de San Isidro hay que seguir por la carretera que va a Sonoyta, en la frontera con Arizona, pero hay que desviarse antes, por una carretera de tierra. (LDS, 588)

Gras et Meyer Krentler signalent, dans *El viaje imposible*, que Bolaño décrit davantage le trajet, le chemin lui-même, que les villes et villages au bord de la route, qui ne font qu'une succession de noms indiquant le mouvement dans le récit : « *Al parar, sus protagonistas clavan los ojos cada vez más distraídamente en el horizonte, que se hace una referencia indispensable en el espacio, porque el destino original del desierto de Sonora se ha transformado en nada más que el marco de la odisea y no sirve ya de orientación* »⁴⁵⁵.

De ce point de vue, le désert ne serait qu'une étape de l'ensemble de voyages de Belano et Lima. La destination s'efface et ce qui détermine le mouvement, c'est la recherche de pistes de Cesárea. Mais les pistes s'avèrent parfois incertaines (une vague information dans un journal, un souvenir), alors il faut errer. Cette première errance se termine avec la rencontre de Cesárea et l'affrontement postérieur avec Alberto. Désormais, Lima et Belano vont errer pour fuir la justice, mais aussi pour continuer leur quête de ce quelque chose qui s'est révélé durant la rencontre, fugace, avec Cesárea.

Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot se sert de l'exemple d'Orphée à qui il est interdit de regarder le visage d'Eurydice avant de sortir de l'enfer. Ne pouvant pas résister à la tentation, Orphée regarde ce visage merveilleux et, à l'instant même, Eurydice s'en va. Blanchot considère qu'Orphée est le symbole du poète et ce visage évanescent et fuyant est celui de la poésie. C'est ce même visage que Belano et Lima vont continuer à chercher dans leur errance voyageuse autour du monde.

Belano et Lima partent et García Madero et Lupe restent. Leur errance va se prolonger pendant les vingt ans de la deuxième partie du roman. Même si, par moments, ils sont des objectifs précis : Barcelone, Paris, Israël ; ce sont les imprévus, les

⁴⁵⁴ Dunia Gras et Leonie Meyer Krentler, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 86.

impulsions ou les rencontres qui déterminent le voyage en intégrant au récit des espaces tels que Vienne, Managua, l’Afrique ou la frontière franco-espagnole.

Pour Belano, l’errance se termine dans la disparition définitive du récit. Il ne justifie pas son départ pour l’Afrique quand il parle avec Susana Puig : « *¿Y qué piensas hacer allí?, dije yo. Su respuesta, como siempre, fue vaga, creo que dijo: cosas, trabajos, lo de siempre, algo así. Cuando colgué no supe si me causaba más perplejidad su invitación o su anuncio de que se marchaba de España* » (LDS, 467). Il part en Afrique (qui est pour lui l’altérité absolue) et continue à partir jusqu’à sa disparition. Le désir d’absolu de Belano se manifeste dans le roman à travers l’épuisement de l’espace et l’annulation des frontières et des limites dans le voyage. Maffesoli affirme que :

En consommant l’espace, en relativisant la matière, l’accent est mis sur la dimension qualitative de l’existence, sur son aspect global aussi. C’est-à-dire sur la conjonction de ce que le rationalisme a pris pour habitude de séparer, de distinguer et de hiérarchiser. Il est d’ailleurs à noter que c’est, justement, cette mise en perspective globale qui donne un autre sens à la notion d’étranger.⁴⁵⁶

C’est lorsque le personnage est en voyage que l’espace, et son pouvoir de détermination de l’individu, est relativisé ; errer permet de mettre en perspective l’espace et l’existence, les concentrant, selon Maffesoli, sur leur dimension qualitative, c’est-à-dire, sur les expériences vécues en chemin. Revenons à l’énigme de Don Pancraccio sur le poète qui se perd, qui doit errer et survivre pour revenir au monde chargé de l’expérience poétique. Ce poète ne meurt pas, il sombre, comme Lima lors de son entretien avec Octavio Paz dans le parc *Hundido*.

Les deux poètes incarnent l’errance. À Port Vendres, lorsque Lima se prépare pour aller en Israël, Belano lui trouve un travail sur un bateau et le présente aux autres marins comme un marin mexicain : « [...] *si señor dijo Belano, el holandés errante*⁴⁵⁷ *del Lago de Pátzcuaro [...], y los pescadores saludaron a Lima y le dieron la mano [...], el pescador de almas de la Casa del Lago de Chapultepec, dijo Belano* » (LDS, 266). Le jeu de l’errance est double dans ce passage. Lima est présenté comme un marin errant et comme un poète pêcheur⁴⁵⁸. Plus tard, dans son errance créatrice, Lima écrit un

⁴⁵⁶ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁵⁷ En français : *Le vaisseau fantôme*. Cet opéra de Richard Wagner, créé en 1843, présente la thématique de l’errance. Bolaño ironise sur l’expérience de Lima dans la mer, qui est plutôt l’expérience de l’errance, en le faisant « marin » du lac mexicain de Pátzcuaro.

⁴⁵⁸ La Casa del Lago est un important centre culturel situé à Mexico, fondé en 1959, où ont lieu des lectures poétiques, des ateliers littéraires et d’autres activités artistiques. Bolaño joue avec le sens du

poème à Claudia pour lui avouer son amour : « *El poema era más bien un conjunto de fragmentos sobre una ciudad mediterránea, Tel-Aviv, supongo, y sobre un vagabundo o poeta mendicante*⁴⁵⁹ » (LDS, 286). Le lien entre poésie et voyage est évident. Ce qui aurait pu être la fin du voyage dans la célébration de l'amour devient un nouveau départ à cause du rejet de celle-ci.

L'autre figure de l'errance dans le roman est García Madero. Lorsqu'il intègre les réal-viscéralistes, il devient un apprenti poète qui renonce à l'université et à sa famille pour se lancer à la recherche de la vie. Il commence à errer, d'abord à Mexico : « [...] *tomé el camión con destino a la UNAM, pero me bajé antes y dediqué gran parte de la mañana a vagar por el centro* » (LDS, 20). Dès qu'il s'assume en tant que poète, le mouvement et la littérature vont pénétrer son esprit. La quête de l'expérience se manifeste dans son apprentissage poétique et sexuel : « *Tenía el resto de la mañana y el resto del día a mi disposición [...], y en esa medida se me antojaban distintos de otras mañanas y de otros días (en donde yo era un alma en pena, errando por la universidad o por mi virginidad)* » (LDS, 67). Avant d'être poète, il errait dans l'incertitude ; désormais, en tant que poète, il cherche une réponse et tente de satisfaire son désir d'ailleurs.

Le désir de voyage s'installe progressivement chez le jeune narrateur, ce qui s'entrevoit dans un poème qu'il écrit à Rosario : « *Le he escrito unos versitos. Hablo de sus ojos y del interminable horizonte mexicano, de las iglesias abandonadas y de los espejismos de los caminos que conducen a la frontera* » (LDS, 22). Ce passage, comme bien d'autres références, anticipe son désir de partir qui se cristallisera avec les deux poètes.

Pour Michel Maffesoli, l'esprit errant traduit bien la pluralité de la personne et la duplicité de l'existence. Cet esprit qui se trouve dans les personnages de Bolaño exprime « *la révolte, violente ou discrète, contre l'ordre établi* »⁴⁶⁰. Maffesoli voit dans cette errance volontaire la manifestation de l'esprit rebelle. García Madero renonce à

poète errant et la figure du *pescador de almas* (ce qui lui donne une dimension évangélique ou christique), le poète qui convainc les membres de la Casa del Lago de la valeur de sa poésie. L'image du marin errant nous fait penser aussi au poème de Rimbaud, « Le bateau ivre ». Sur La casa del Lago, cf. Armando Pereira (coord.), *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*, México, UNAM, Ed. Coyoacán, 2004, p. 68-73.

⁴⁵⁹ Nous trouvons cette image du « poeta mendicante » dans la célèbre nouvelle de Rubén Darío : « El rey burgués », où le poète abandonne son destin dans les mains du roi. Le poète mendie la charité du roi bourgeois qui le condamne à ne pas écrire : « *Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca [...]. Nada de jerigonzas, ni de ideales* », Rubén Darío, *Azul... / Cantos de vida y esperanza* [1888], Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 73. Malgré sa punition, le poète de Darío reste fidèle à sa conception de l'art.

⁴⁶⁰ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 13.

l'université et à sa famille, Belano et Lima veulent changer la poésie latino-américaine, ils quittent tout pour se lancer après le désir inexprimable du chemin. Ce dynamisme d'exil et de réintégration au monde représente une série de démarches initiatives constantes qui poussent à rester dans l'éternel présent, et malgré tout, dans le voyage permanent.

II.3.2 Errances amoureuses : voyager pour oublier

Dans l'avant-dernier chapitre d'*El testigo*, Donasiano fait une brève référence au roman de l'écrivain polonais Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis ?*, lorsqu'il évoque la beauté du personnage principal, Lygie. Ce livre a été important durant la guerre des *cristeros*, et López Velarde, entre autres, reprend la fragilité et la pureté de Lygie dans un poème : « *Me asfixia, en una dualidad funesta, / Ligia, la mártir de pestaña enhiesta*⁴⁶¹ » (ELT, 458).

L'amour de Lygie pour Vinicius a pour cadre les persécutions des chrétiens à Rome par l'empereur Néron. Dans le roman de Sienkiewicz se trouve un passage dans lequel l'écrivain romain et homme politique, Pétrone, interroge Vinicius, un jeune guerrier et patricien romain, à qui a été enlevé son amour : « *–Es-tu capable d'oublier Lygie. –Non. –Alors, voyage* »⁴⁶². Cette réponse de Vinitius résume toute la dynamique du roman et justifie aussi le voyage comme moyen d'oubli dans *El testigo*.

Julio Valdivieso passe la moitié de sa vie en exil volontaire comme conséquence d'un rendez-vous manqué dans sa jeunesse. Il avait prévu de partir avec sa cousine Nieves en Europe, qu'ils voyaient comme l'espace de l'aventure romantique qui leur permettrait d'affirmer leur amour et de calmer le scandale auprès de leur famille. À ce moment-là, l'Europe n'est pas une destination définitive, il s'agit plutôt d'un refuge dans l'attente du pardon : « [...] *preparar poco a poco la normalidad, la aceptación, el regreso* » (ELT, 75).

Cependant, Nieves ne vient pas au rendez-vous. Julio passera vingt-quatre ans en Europe sans que son séjour n'ait pour lui un caractère définitif : « *Durante su primera década en Europa recibió pocas noticias de Nieves, hasta que ella murió en la carretera. La noticia lo devastó en Lovaina [...], su estancia, por más larga que fuera, mantenía su aire provisional* » (ELT, 42). Cet « air provisoire » du séjour est le résultat

⁴⁶¹ Ces vers, font partie du poème « Treinta y tres », de Ramón López Velarde. Dans *El testigo*, Donasiano évoque le tercet complet (p. 458). Le vers qui complète ce tercet est : « */ y de Zoraida la grupa bisiesta* », René Michel Padilla, *op. cit.*, p. 122.

⁴⁶² Henryk Sienkiewicz, *Quo vadis ?* [1896], Paris, Flammarion, 2005, p. 254.

du processus de négation qui commence après le rendez-vous. Julio s'exile, voyage comme le personnage de *Quo Vadis ?* pour oublier ; mais aucun des deux personnages n'en sera capable.

Dans son article sur l'exil et le retour, Francois Warin voit ces deux moments comme la conséquence d'un même mouvement : « *L'exil témoigne de ce dynamisme, il signifie d'abord séparation, division, malheur et tourment, maux que seul le retour peut annuler, avant de signifier, au sens étroit, l'expulsion de quelqu'un hors de sa patrie* »⁴⁶³. L'exil de Julio est une préparation pour le retour car, après son départ, Nieves reste dans ses pensées : « *Algo lejano lo afectaba, ardía dentro de él [...], aunque Julio ya llevara veinticuatro años fuera, tenía que aceptar que no, la estancia nunca había tenido la contundencia de una decisión tomada sino el aire incierto de quien avanza sin rumbo* » (ELT, 42). Il devait aller en Europe avec Nieves « [...], *pero ella faltó a la cita y lo convirtió en la persona que se definiría por esa cancelación* » (ELT, 39).

Michel Maffesoli considère que la fuite d'un espace concret est nécessaire quand elle explique une nostalgie ou rappelle une fondation. Mais pour que la fuite ait un sens, dit-il, « [...] *il faut qu'elle s'opère à partir de quelque chose qui soit stable. Pour outrepasser la limite, il faut bien que celle-ci existe* »⁴⁶⁴. Pour rompre les limites, il faut bien que les limites existent. Julio quitte sa famille et son pays. Le fait que Nieves ne vienne pas avec lui représente la raison de son errance postérieure. Pourtant, Julio porte sa douleur en lui. L'Europe n'est pour lui que l'espace où il habite, mais ses pensées et son esprit restent attachés au Mexique et à Nieves. L'exil amoureux de Julio représente ce que Maffesoli considère comme un paradoxe de l'existence en exil :

On est d'un lieu, on crée, à partir de ce lieu, des liens, mais pour que celui-là et ceux-ci prennent toute leur signification, il faut qu'ils soient, réellement ou fantasmatiquement, niés, dépassés, transgressés. Il s'agit là d'une marque du sentiment tragique de l'existence : rien ne se résout dans un dépassement synthétique, mais tout se vit dans la tension, dans l'incomplétude permanente.⁴⁶⁵

L'exil de Julio représente sa douleur, qui l'empêche de rentrer au Mexique car le souvenir de Nieves est insupportable. Il rompt avec le passé mais en allant en Europe il ne résout rien, il recommence sa vie, se marie et construit une carrière mais Nieves et le

⁴⁶³ Francois Warin, « L'exil et le retour, schèmes mortifères ? Le cas d'Aimé Césaire et Hölderlin », dans Augustin Giovannoni (coord.), *Écritures d'exil*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 196.

⁴⁶⁴ Michel Maffesoli, *op. cit.*, p. 72-73.

⁴⁶⁵ *Idem*, p. 73.

Mexique restent présents. Julio vit dans cette tension entre le passé et l'incomplétude du présent. Il est asphyxié dans la « dualité funeste » qu'évoque le poème de López Velarde.

Nostalgique, le personnage ne vit pas le présent. Le changement, dit Maffesoli, est toujours douloureux, mais quitter le pays permet à Julio de vivre sans affronter la vérité. Même s'il habite dans quatre villes européennes, son séjour n'a pas la consistance d'un choix voulu, mais d'une décision contrainte par dépit. Julio construit sa vie dans la négation et reste en Europe *provisoirement*. Il fonde une famille et construit une carrière, mais il doit revenir en arrière pour trouver des réponses. Par ailleurs, son ami Pierre Leiris se moquera de lui et du cliché du Mexicain à l'étranger lorsqu'il dit que les Mexicains ne savent pas émigrer : « [...] *todos quieren regresar el próximo jueves a ver a su abuelita* » (ELT, 42).

Pour François Warin, la fin de l'exil dans le retour implique souvent une nouvelle rupture : « *La notion d'exil fait en effet couple avec celle de retour, mais tous les retours [...], les reconquêtes et les restaurations, toutes les recherches de racines, toutes les volontés d'annuler l'exil et de retrouver la patrie, ne sont-ils pas soldés par autant d'échecs ou de désastres ?* »⁴⁶⁶. Le retour au Mexique implique aussi la rupture du présent, la séparation de sa famille et le renoncement à sa carrière universitaire en Europe.

Nous parlons d'errance car Julio ne finit jamais de s'installer en Europe : « *Vivió en Florencia, La Haya, Lovaina y París (más en centros de estudio que en ciudades), con una sola constancia: estaba ahí sin ella* » (ELT, 39). Sa carrière lui permet de changer de lieu : « [...] *del doctorado en Italia al Centro de Estudios Latinoamericanos en La Haya* » (ELT, 42). De plus, il s'enferme dans ses études, ce qui justifie le manque de consistance de l'espace européen lors des descriptions des villes, et même trouver un autre amour ne l'aide pas à oublier Nieves : « *De poco servía saber que encontró pronto a Paola* » (ELT, 39). Ces certitudes reviennent malgré lui car cette absence détermine son destin : « *Comenzar la vida con el pie izquierdo [...], seguir, a partir del dolor* » (ELT, 75). Julio commence du pied gauche et passe la moitié de sa vie à se préparer à affronter le passé.

Michel Maffesoli voit dans l'exil la possibilité du profit du négatif, la rédemption comme conséquence de l'expiation. Le voyage s'avère nécessaire pour guérir : « *C'est*

⁴⁶⁶ François Warin, dans *Écritures d'exil, op. cit.*, p. 205.

cela la “fonction” de l’errance : rendre attentif à une perfection à venir »⁴⁶⁷. L’exil, de ce point de vue, possède un caractère rédempteur, il faut se retirer pour ajuster les pensées. Mais le personnage en expiation peut être aussi son propre bourreau, la torture des remords (ne pas avoir demandé d’explications), la poursuite d’un crime (la thèse qu’il a volée), tout cela torture Julio en Europe et le retour devient nécessaire.

Une fois au Mexique, il retrouve une ville différente, mais il se confronte également au passé ; les souvenirs reviennent et il réfléchit désormais au temps passé en Europe, où il n’attendait que le retour : « *En Florencia, La Haya, Lovaina y París carecía de ausencia, sitios en los que estuvo, [...] donde nada adquiriría la atronadora urgencia del regreso* » (ELT, 435). Ce passage montre combien sa vie en Europe est vide. Sa dérive ancrée dans le passé se terminera dans le dernier mouvement du roman, quand Julio va vers le désert et vers Ignacia.

L’autre exemple d’errance amoureuse est celui d’Ulises Lima, dans *Los detectives salvajes*. À plusieurs reprises, nous avons évoqué le désir de Lima d’aller en Israël pour retrouver Claudia. Une fois à Tel-Aviv, il ne perd pas de temps pour déclarer son amour, mais elle se montre froide et (plus tard) tyrannique. Lima est rejeté et souffre en silence, seul Norman est témoin de cette douleur : « [...] *cada noche, cuando salía a orinar, encontraba a Ulises llorando en la oscuridad* » (LDS, 287).

Après le rejet de Claudia, Lima quitte la ville pour aller vers le désert de Beersheba. Ce voyage peut-être considéré l’un des premiers indices de son envie de disparaître. Le trajet erratique est marqué par les lettres qu’il envoie : « [...] *nos llegó una postal desde Hebrón. Y luego otra desde las orillas del Mar Muerto. Y luego una tercera desde Elat* » (LDS, 292). Seul Norman s’intéresse au sort et à la douleur de Lima : « *¡Hemos condenado a Ulises al Desierto!* » (LDS, 293). De son côté, Claudia ne prend pas au sérieux ce qu’elle considère comme « *las aventuras de Ulises Lima* » (LDS, 293). Après l’errance et le séjour en prison à Beersheba, Lima reviendra à Tel-Aviv seulement pour repartir, cette fois à Vienne. Il ne montre aucun sentiment, il part en silence⁴⁶⁸.

L’errance de Lima réapparaît durant une conversation où Norman parle d’Israël comme d’une Terre Promise et fait une analogie avec Lima, pour qui cette Terre Promise est Claudia : « *El lugar donde vive Claudia es Israel, dijo Norman, cualquier*

⁴⁶⁷ Michel Maffesoli, *op. cit.* p. 170.

⁴⁶⁸ Dans le poème en prose « La corde », Charles Baudelaire dit que : « *Les douleurs les plus terribles sont les douleurs muettes* », Charles Baudelaire, *Le spleen de Paris, op. cit.*, p. 87.

pinche lugar, ponle el nombre que quieras. México, Israel, Francia, Estados Unidos » (LDS, 456). Mais, l'errance de Lima dans le désert le change : « [...] *cuando Ulises volvió a Tel-Aviv ya no era el mismo [...], ya no sollozaba por las noches, ya no lloraba* » (LDS, 455). Le changement réside dans l'acceptation de sa condition d'errant, le chemin d'Ulises est tracé par Claudia, sa Terre Promise, mais il lui est impossible d'être avec elle. Il ne la poursuit plus dans le récit et ne pleure plus : « *Ulises lloraba porque sabía que nada se había acabado, porque sabía que tendría que volver a Israel* » (LDS, 456). Pour Norman, Lima continue le voyage, ailleurs, mais en ayant toujours Claudia comme nord de son chemin.

Ces exemples montrent deux formes d'errance amoureuse. Julio part dans la négation et le silence pour vivre en Europe sans laisser de traces. Il ne revient au Mexique que quand il est prêt à affronter le passé ; renonçant au passage à sa vie sur le Vieux Continent. Il revient au point de départ, au moment où il s'abandonne à sa pénitence. Lima, de son côté, a besoin d'errer pour accepter l'importance de Claudia dans son chemin de vie. Il la suit en Israël car elle est sa Terre Promise. Après le rejet et l'errance, il quitte Tel-Aviv et continue le voyage, tout en sachant que la destination finale se trouve là où Claudia demeure.

Accepter ou non l'errance... Ces personnages apprennent de cette période de douleur et de silence qui les empêche de continuer leur vie et de prendre une nouvelle voie. Julio peut continuer car Nieves meurt et il ne lui reste qu'à aller vers l'avenir. Lima n'a pas d'avenir avec Claudia, l'affection qu'elle lui porte n'est pas l'amour tant désiré ; ainsi, il continue à errer jusqu'à sa disparition. L'errance est plus une épreuve que le renoncement définitif, mais ce frôlement du désespoir par l'amour à sens unique peut déboucher sur l'anéantissement. Julio attend vingt-quatre ans pour rompre avec le silence. Même s'il est loin, ses pensées se dirigent toujours vers le passé et vers Nieves. Ainsi, l'errant, affirme Albéric d'Hardivilliers, est « *condamné à ne jamais rentrer en étant partout chez lui* »⁴⁶⁹.

II.4 Voyage dans la pensée

Un autre type de voyage dans notre corpus n'a nul besoin du déplacement physique du personnage, mais de la pensée. Ce mouvement s'alimente de la mémoire, de l'imagination ou du rêve. Le voyage dans la pensée récupère les voyages passés,

⁴⁶⁹ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 58.

anticipe les voyages à venir ou crée des destinations réelles ou imaginaires. L'intangibilité et le symbolisme caractérisent ce voyage et le voyageur détermine la charge symbolique d'un espace quelconque, il le mythifie ou le désacralise.

Un exemple classique de voyage dans la pensée est *Voyage autour de ma chambre* [1794] de Xavier de Maistre, qui raconte le périple de 42 jours du personnage principal autour de sa chambre : « *Le plaisir qu'on trouve à voyager dans sa chambre est à l'abri de la jalousie inquiète des hommes ; il est indépendant de la fortune* »⁴⁷⁰. Ce texte représente l'exaltation de l'imaginaire, de la pensée, de la mémoire, mais aussi de la lecture, car c'est à travers la lecture que de Maistre peut toujours s'évader : « *Lorsque j'ai assez pleuré et fait l'amour, je cherche quelque poète, et je pars de nouveau pour un autre monde* »⁴⁷¹.

Voyager à travers les livres est une manière d'inciter la pensée, l'imagination et la réflexion sur le monde, l'homme et les rapports qui se construisent entre eux – le Quichotte en est l'un des meilleurs exemples. C'est à travers la lecture que le lecteur et futur voyageur peut construire son imaginaire littéraire et choisir des destinations futures pour les visiter physiquement ou se contenter de les parcourir dans la pensée. De ce point de vue, l'âme voyage la première et ensuite le voyageur la suit, mais c'est dans la pensée que les possibilités du voyage se multiplient et le plaisir, selon de Maistre, est infini :

Est-il une jouissance plus flatteuse que celle d'étendre ainsi son existence, d'occuper à la fois la terre et les cieux, et de doubler, pour ainsi dire, son être ? –Le désir éternel et jamais satisfait de l'homme n'est-il pas d'augmenter sa puissance et ses facultés, de vouloir être où il n'est pas, de rappeler le passé et de vivre dans l'avenir ?⁴⁷²

De Maistre montre bien les chemins de la pensée et la flexibilité du temps. La mémoire et l'imagination se placent au centre du mouvement dans la pensée. L'idéalisation joue dans la reconstruction ou l'anticipation d'un espace connu ou nouveau. Mais il ne faut pas négliger le rêve, qui ouvre la porte à une nouvelle optique du voyage intérieur. Le symbolisme contribue à la construction spatiale du souvenir et à l'imaginaire qui anticipe la visite d'un espace. Le voyage dans la pensée doit aussi être compris comme un parcours intérieur de l'âme qui ressent l'intensité de l'autre. Le

⁴⁷⁰ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* [1794], Paris, Flammarion, 2003, p. 41.

⁴⁷¹ *Idem*, p. 113.

⁴⁷² *Idem*, p. 58.

voyage devient une invitation lorsque celui qui pense, a vu ou a vécu, met le voyage en paroles. Le lecteur est le nouveau voyageur et il se laisse conduire dans la parole.

Les romans du corpus se caractérisent par un mouvement lié au moment de l'écriture du voyage, où la mémoire joue un rôle essentiel pour la mise en parole du parcours. Nous allons signaler des exemples précis du mouvement de la mémoire dans la récupération du passé de Julio Valdivieso, chez Villoro ; mais aussi de la manière de revenir sur le voyage à travers l'écriture. La chronique de Torrentera, chez Fadanelli et le journal de García Madero, chez Bolaño, permettent de montrer cette dynamique.

Du côté du symbolisme du voyage, nous passons à l'idéalisation et à l'imaginaire qui contribuent à créer des espaces exceptionnels à partir d'espaces qui ne le sont point, comme Tiripetío ou Villaviciosa. L'illusion et le désenchantement du voyage réel s'opposent à la conception imaginaire et idéalisée du voyage. Pourtant, l'idéalisation peut avoir lieu aussi dans le passé. C'est là que la mémoire, affirme Sergio Pitol, s'apparente au rêve :

La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurga en los pozos ocultos y de ellos extrae visiones que, a diferencia de las de los sueños, son casi siempre placenteras. La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia sólo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos.⁴⁷³

Le travail de la mémoire est aussi le mouvement de la pensée. Ce mécanisme inconnu où le passé que nous croyons nous rappeler n'est qu'une élucubration *a posteriori* de choses que nous n'avons jamais vécues. Le temps n'existe plus, tous les temps convergent dans le présent infini de la pensée, ce présent qui est l'instant et en même temps l'éternité.

Le rêve est aussi ce chaos où le voyage perd tout sens pour se reconstruire à nouveau. Le voyage dans le rêve est l'extrapolation de mondes, de consciences et de sens qui revisite la signification du voyage l'apparentant à la poésie. La plupart des personnages du corpus rêvent du voyage. Nous faisons appel au double sens du rêve : la sortie du monde et de la conscience ; le désir profond de l'ailleurs. Dans les deux cas, le rêve ou la rêverie sont liés à la poésie et, celle-ci, au voyage. Ce lien est tel que le conçoit le personnage de Novalis, Henri d'Offterdingen : « *La poésie est la démarche*

⁴⁷³ Sergio Pitol, *El arte de la fuga*, op. cit., p. 54.

même de l'esprit humain. Sa façon propre d'agir. Est-il un homme qui ne soit pas, à tout instant, en train de se rêver ? Tout homme n'est-il pas, à chaque minute, en train d'imaginer et d'inventer son existence ? »⁴⁷⁴ Rêver et voyager, se créer à chaque instant dans la poésie.

II.4.1 Voyage dans la mémoire

Trois dynamiques du voyage dans la mémoire sont explorées dans le corpus. Dans *El testigo* la mémoire fonctionne selon le moment du voyage du personnage. En Europe, la nostalgie nourrit la mémoire. Julio vit entre la douleur et le besoin de récupérer Nieves et le Mexique dans la pensée. La mémoire est comme un puits noir dans lequel Julio plonge à chaque fois qu'il songe au passé : « “¿Te fuiste al pozo?”, le preguntaba Paola cuando tenía la mente en blanco » (ELT, 41). Ce temps irréel lui permet non seulement de revenir au pays, mais aussi à ses souvenirs : « “¿Te fuiste al pozo?” Julio no había regresado a México sino a sus recuerdos » (ELT, 237). Au Mexique, le moteur de la mémoire s'activera, à la manière de la madeleine de Proust, à travers les odeurs :

Curiosa la forma en que viajaban los olores. Julio carecía de la nariz de presa de Paola o de las niñas para detectar pestes contemporáneas, pero le llegaban con facilidad aromas de otros tiempos [...]. Por desgracia esto jamás dependía de su voluntad. Una ráfaga de viento le traía a Nieves o a Paola, su deliciosa mezcla de secreciones y perfumes, pero no podía convocar la sensación adrede. (ELT, 18)

Le mécanisme de la mémoire est arbitraire, Julio n'intervient pas au moment de se rappeler un événement particulier. Ce sont les odeurs qui le guident dans le labyrinthe du passé. Dans sa première conversation avec le *Viking*, les odeurs et les couleurs du restaurant lui donnent l'impression de ne pas avoir quitté le pays : « [...] le hicieron sentir que no había salido de México ni había dormido en los últimos veinticuatro años » (ELT, 20). La redécouverte du pays éveille en Julio des sensations qui marquent le rythme de la mémoire et du souvenir. Il s'approprie l'espace depuis sa propre expérience⁴⁷⁵.

⁴⁷⁴ Novalis, *Henri d'Ofterdingen. Un roman*, op.cit., p. 149-150.

⁴⁷⁵ Farid Zahi considère que le regard du voyageur interprète le monde extérieur : « ce qui exprime sans aucun doute une appropriation esthétique et mystique de la nature [ce qui introduit] une confrontation de la perception et de la médiation, une transfiguration du sensible qui donne naissance à l'image, à la nature comme métaphore en mouvement de la création », Farid Zahi, « Voyage, pèlerinage : la mort, le double et l'image dans *Pèlerinage d'un artiste amoureux* d'Abdelkébir Khatibi », dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, op. cit., p. 84.

Pour se rappeler Nieves, il préfère le plaisir des sens : « *Entre las muchas formas de recordarla, Julio prefería el absolutismo de los sentidos* » (ELT, 45). L'acte même de se promener dans la ville lui envoie des images à travers les couleurs jusqu'au point de lui donner une impression d'étrangeté dans son propre pays : « *Caminó un rato por la Zona Rosa. El antiguo bastión de la bohemia, las joyerías y los restaurantes de moda había sido invadido por vendedores ambulantes [...]. ¿Había algo más extraño para un mexicano que estar en México?* » (ELT, 253-254). Le retour de Julio trouve l'écho du passé, qui résonne dans cette confusion sensorielle : la commotion existentielle de l'être⁴⁷⁶.

Nostalgie et odeurs jouent avec la mémoire du personnage. Lorsque le *Viking* lui rappelle la nouvelle, mauvaise, qu'il a écrite quand ils étaient jeunes, il se souvient aussi du soutien de son ami : « *¡Qué asesina podía ser la memoria!* » (ELT, 30). La mémoire est sélective et les souvenirs arbitraires : « *Odiaba el oportunismo de su memoria [...]. Regresaba al pasado como a un dolor elegido, como si lo peor de esa tristeza fuera la posibilidad de perder su recuerdo* » (ELT, 46). Sur cette activité arbitraire de la mémoire, Albéric d'Hardivilliers considère qu'« *avec le temps, la mémoire agglomère tous ces détails, elle les condense, rend les souvenirs confus et comme perméables les uns aux autres* »⁴⁷⁷. Les souvenirs se superposent et Julio ne se rappelle que ceux qui sont importants ; le reste lui revient à travers les odeurs et les conversations avec ses amis. Le retour permet à Julio d'éclaircir les espaces obscurs de sa mémoire⁴⁷⁸.

Sur le rôle de la mémoire et de l'oubli, Remo Bodei affirme dans son article, « *Exilés dans le temps (les deux exils)* » :

Dans notre *navigatio vitae*, le passé apparaît comme notre patrie perdue, et la mémoire comme un véhicule pour voyager métaphoriquement en arrière et comme moyen de conserver les traces de cet endroit, pour le vouloir encore nôtre. Chaque instant sert de pont, et en même temps de césure, par rapport à l'instant qui suit. Nous avons besoin de la mémoire du passé comme expérience, mais aussi, et indissolublement, de l'oubli, de l'ouverture pour penser le nouveau et le possible, auxquels on accède à partir de la rupture par rapport à ce que nous étions, à ce que nous

⁴⁷⁶ Pour Albéric d'Hardivilliers les lieux, « [...] dans le souvenir elliptique que l'on a d'un voyage, se transforment souvent, selon l'expression consacrée, en paysage intérieur. À la réalité géographique traversée s'ajoute un assortiment plus ou moins heureux d'influences extérieures qui viendront fixer ce paysage en une image inaltérable malgré le flou de ses contours », *op. cit.*, p. 70. L'espace que Valdivieso retrouve est celui du passé mais certains souvenirs s'activent seulement à travers les odeurs une fois qu'il est de retour.

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 62.

⁴⁷⁸ L'effet de l'oubli nous fait penser à « El Aleph », de Borges, quand le narrateur, après la frustration d'avoir tout vu à travers l'Aleph, se voit soulagé par le travail de l'oubli. Oublier aide à surmonter la lucidité. Valdivieso oublie des fragments du passé qu'il doit se rappeler pour pouvoir aller vers l'avenir.

pensions. Nous avons donc autant besoin de la mémoire que de l'oubli.⁴⁷⁹

Le travail de la mémoire, selon Bodei, est un voyage vital qui, dans le cas de Julio, lui permet de revenir au passé dans l'activation des souvenirs à travers les odeurs, les images, les sensations et les paroles. Les paroles du *Viking* vont l'envoyer, inévitablement, vers Nieves : « [...] *al respirar sus palabras cargadas de tequila, le vino a la mente el nombre que tantas veces se decía y que durante años representó el dolor de estar lejos de México* » (ELT, 26). Pour cette raison, il essaie de rester dans le présent : « *Se puso más loción para quedarse en el presente* » (ELT, 18). Il essaie de masquer les odeurs du passé, mais cela ne sert à rien car chaque odeur lui renvoie une nouvelle image du passé.

La mémoire se manifeste à distance par la force de la nostalgie ; une fois au Mexique, les odeurs et les sensations aident Julio à retrouver les images qui le font voyager d'un souvenir à l'autre : « *Julio recordó otra tarde en que los árboles se llenaron de pájaros. Nieves había sido castigada [...]. Había pensado en esa escena muchas veces, pero sobre todo una noche en Roma* » (ELT, 106). Il oscille entre passé et présent. L'odeur apparaît comme un antidote efficace contre l'oubli ; se rappeler le passé et le comprendre lui permet de refermer ses blessures. Il peut désormais échapper au piège de la mémoire et de la nostalgie et ne pas rester ancré dans l'illusion du passé.

Le voyage dans la mémoire de Benito Torrentera, chez Fadanelli, et de García Madero, chez Bolaño, suit le chemin de l'écriture de deux manières différentes. Dans *Lodo*, Benito Torrentera rédige une chronique depuis la prison : « *Sin Eduarda a mi lado me sobra una infinidad de horas para recordar y transcribir sin apresuramiento los mensajes de mi memoria* » (LOD, 151). Son acte d'écriture est un exercice de mémoire. Il veut se rappeler ses actions pour ensuite les transcrire et les comprendre.

Néanmoins, tout son récit tourne autour d'Eduarda. Il se rappelle le voyage et, en même temps, comprend ses sentiments. Son écriture, comme sa mémoire, est chaotique car il écrit ses souvenirs et en même temps les explique : « *Antes de continuar aumentando digresiones a esta historia sería sensato recapitular [...], han transcurrido tres meses desde la reunión con Artemio en el café y nuestro encuentro además de lejano comienza a parecerme absurdo* » (LOD, 151). Lorsqu'il écrit, le voyage lui semble absurde. Il cherche dans sa mémoire et réfléchit aux situations vécues pour ensuite en tirer des conclusions.

⁴⁷⁹ Remo Bodei, « Exilés dans le temps (les deux exils) », dans *Écritures d'exil*, op. cit., p. 20.

Pour Albéric d'Hardivilliers, l'écriture est le moment « où l'anticipation [dans le voyage] cède la place au souvenir »⁴⁸⁰. Le souvenir se constitue à partir de l'ensemble de moments vécus. Il faut choisir et ne garder que ceux qui serviront de repère, positif ou négatif, pour la conscience. Benito écrit toujours en considérant la distance (quelques mois) des événements par rapport au moment de l'écriture : « *Aunque escriba en tiempo presente no debe olvidarse que los hechos narrados han tenido lugar en el pasado* » (LOD, 151).

Plus le voyage avance, plus l'image idéalisée d'Eduarda disparaît. À la moitié du voyage, il affirme : « *A esas alturas la imagen o el recuerdo de la Eduarda refugiada en mi casa se había difuminado: adiós a la amorosa remembranza. Mi cabeza estaba atestada sólo de recuerdos mal trazados, abolidos, pulverizados por la rudeza de los hechos presentes* » (LOD, 194). Le voyage continue, mais l'histoire est complétée par la réflexion des sentiments qui le marquent, comme le souvenir de la trahison d'Eduarda. La mémoire de Benito apparaît comme un sac de rancunes qui se vide à mesure qu'il écrit : « *Reconozco, no sin cierto esfuerzo, que en la actualidad me encuentro convertido en un saco de rencoras* » (LOD, 107).

Benito se plaint dans l'écriture, mais il se soulage aussi. Il essaie de comprendre les raisons qui l'ont poussé à entreprendre un voyage absurde. Sa mémoire garde la trahison d'Eduarda, l'idéalisation initiale se transforme en amertume car Benito reconnaît qu'il est incapable de la garder. Le ton de sa chronique est amer, il s'interroge sur ses actes : « *¿Qué hacíamos reunidas cuatro personas en un café alrededor de una criminal?* » (LOD, 151). Ce voyage dans la mémoire lui sert à mettre ses sentiments à distance pour ainsi trouver une justification à ses actes et donner de la consistance à ses souvenirs.

L'écriture dans *Los detectives salvajes* implique un changement par rapport à la distance entre l'événement vécu et sa mise sur papier ; mais aussi par le ton sur lequel le souvenir est exprimé. Le journal de García Madero lui permet de revivre et de mieux comprendre chaque événement : « *Lo que ocurrió después es brumoso (aunque yo tengo buena memoria): recuerdo la risa de Álamo* » (LDS, 14). Il exprime constamment des doutes sur les choses racontées car il a toujours l'impression de ne pas avoir tout compris ou que l'événement lui-même n'était pas clair⁴⁸¹. Le souvenir ou l'absence du

⁴⁸⁰ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁸¹ Cette dynamique d'écriture, entre l'étonnement et l'incompréhension des choses vécues, est caractéristique du journal de García Madero, mais aussi de la mécanique de l'ironie. Nous y reviendrons.

souvenir lui semble malheureux : « [...] *pese a mis infaustos recuerdos (o a la ausencia de recuerdos, para el caso tan infausta o más que la retención mnemotécnica de éstos)* » (LDS, 14-15).

La distance de l'écriture est celle du quotidien, cependant, García Madero a du mal à comprendre ce qui se passe autour de lui. Il confond les choses et sa mémoire s'avère incapable de suivre les événements : « [...] *de pronto mi memoria hizo plop, como una pared blanda que se derrumba [...], carajo, ni que hubiera tomado LSD* » (LDS, 570). Ce passage montre comment l'importance des choses échappe à García Madero. Il ne se rend pas compte, ou ne comprend pas. Il gardera le silence dans le désert mais continuera son journal pour rendre tangible l'expression du souvenir.

García Madero évoque un passé récent et ses impressions, imprécises la plupart du temps, sont encore vives : « *Mucho más tarde, lo recuerdo vagamente (aunque no por el efecto de la mota, que apenas sentí)* » (LDS, 60). Il laisse dans ses souvenirs beaucoup de choses muettes car il les oublie : « *Nunca había escuchado a una mujer contar chistes tan buenos (desgraciadamente no recuerdo ni uno)* » (LDS, 91). À travers l'écriture, García Madero revit les émotions dans l'immédiat, même celles du passé : « [...] *me puse a pensar en Rosario y en nuestro cuarto de vecindad y en las noches maravillosas que había vivido allí* » (LDS, 123). Dans ce passage, ce n'est pas le souvenir de la veille, mais l'évocation du temps avec Rosario. Sa mémoire se construit au fur et à mesure qu'il voyage et qu'il écrit.

Dans les cas des deux personnages, la rédaction des événements leur sert à donner de la consistance à la mémoire. À travers l'écriture, ils peuvent cristalliser les souvenirs, les revivre pour mieux les comprendre. Ce travail de mémoire actualise dans l'écriture le souvenir. Le voyage, récent ou quotidien, prend une nouvelle impulsion dans la mémoire.

À la différence du travail écrit, la mémoire dans la deuxième partie de *Los detectives salvajes* travaille et voyage différemment. Le passé est évoqué en tant que témoignage d'un moment précis. Tous les personnages de la deuxième partie du roman mènent un travail de mémoire lorsqu'ils font leur témoignage. Le récit se construit à mesure que la mémoire agit et il est contraint par le temps et la recherche d'un souvenir précis.

Perla Aviles parle, en 1976, du temps qu'elle a partagé avec Belano : « *Yo hablo de 1970, de cuando los dos estudiábamos en la Prepa Porvenir. Muy poco tiempo, realmente, lo que demuestra la relatividad de nuestra memoria que magnífica o*

empequeñece a discreción, un lenguaje que creemos conocer y que en verdad no conocemos » (LDS, 163). Le travail de la mémoire est évident. Le lien avec le souvenir dépend de son importance pour le personnage en question. En 1977, Simone Darrieux se rappelle ses jours à Mexico avec Belano, évoquant des détails particuliers : « *yo tengo pésima memoria, la de él, en cambio, era buenísima* » (LDS, 225). Elle signale la capacité de Belano à se souvenir des arguments littéraires et pourtant, il n'écrit pas dans le roman, ne se rappelle pas le passé et ne voyage pas dans la mémoire mais dans le présent.

Précis ou incertain, l'acte de mémoire est différent pour chaque personnage, mais il est clair que la mémoire n'est pas infaillible. Amadeo Salvatierra le reconnaît lors de la longue soirée avec Belano et Lima : « *Mi memoria ya no es lo que era. Hay cosas que olvido, lo reconozco* » (LDS, 356). Il oublie des choses, mais la conversation lui permet de se rappeler des choses précises, comme sa jeunesse et le temps partagé avec Cesárea.

Chaque voyage de la mémoire dépend du personnage et de l'importance du souvenir en question pour le développement du récit. Se rappeler quelque chose ou ne pas se rappeler a une influence différente sur l'histoire. Les amis de Julio lui permettent de compléter son passé et ainsi de le dépasser. Rendre tangibles les souvenirs à travers l'écriture permet à Benito et García Madero de mieux comprendre leurs actions. La mémoire collective des personnages dans *Los detectives salvajes* construit une image de Belano et Lima qui évolue dans le temps, dans l'espace et dans les rapports avec chaque personnage. La multiplicité de détails définit mieux le caractère des deux poètes.

Le travail de réorganisation de la mémoire est différent selon chaque exemple abordé. La mémoire, nous l'avons vu, est flexible et sélective. Le voyage et l'expérience pour Albéric d'Hardivilliers se conservent dans la mémoire : « *Les voyages déposent au fond de la mémoire de ceux qui les ont faits une impression aux couches multiples* »⁴⁸². Les sens, les impressions, la réflexion du voyage aident au travail de la mémoire. Chaque personnage du corpus voyage différemment dans sa mémoire et cherche dans ses souvenirs avant que l'oubli n'agisse, car il est impossible de garder l'expérience exacte du voyage.

⁴⁸² Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 54.

II.4.2 Voyage dans le rêve, idéalisation du voyage

Le rêve est une autre manière de sortir du monde, d'entrer dans le symbolisme du territoire onirique et de se mouvoir dans l'espace flottant que Blanchot et Foucault appellent le « dehors ». Parmi les voyages du corpus, certains possèdent une charge symbolique fruit du mélange entre l'espace référentiel et l'espace poétique, imaginaire ou onirique. Le voyage, dans ces romans, tend vers l'idéalisation, avant le départ, comme un rêve prémonitoire, ou à la fin, à travers la modification du souvenir.

Michel Maffesoli parle de l'errance comme d'un mouvement de rébellion dans lequel partir serait la seule manière de ne pas renoncer aux rêves et de rester rebelle : « [...] *celui qui ne veut pas trahir ses rêves, celui qui reste imperméable aux divers "principes de réalité", politiques, religieux, économiques, fondant une vie sociale normale, celui-là est toujours un rebelle* »⁴⁸³. Le rêve est une manière de charger la réalité et l'espace référentiel avec l'imaginaire personnel⁴⁸⁴. À travers le rêve, le voyage devient vraiment personnel et renvoie à des espaces symboliques dont nous verrons quelques exemples.

Le principal voyage symbolique dans *Los detectives salvajes* est celui du désert. Plusieurs facteurs contribuent à créer tout un imaginaire autour du désert, de Cesárea et de Villaviciosa. Le moment décisif du voyage se définit de façon complémentaire dans un état de semi-conscience de Belano et Lima chez Amadeo Salvatierra : « [...] *uno con los ojos abiertos y el otro con los ojos cerrados [...], y el que estaba dormido dijo simonel* » (LDS, 554). Lorsqu'il leur demande si le voyage en vaut la peine, il obtient une réponse ambiguë pour un voyage qui serait désespéré aux yeux d'Amadeo.

Ce voyage apparaît en principe comme l'expression de la liberté sur la route. Par moments, Lima a l'impression de le continuer même dans le rêve : « *Dice que al principio se cansaba de tanto conducir pero que ahora le ha cogido gusto al volante. Incluso hasta cuando está dormido se sueña manejando el Impala de Quim por estos caminos* » (LDS, 592). Dans son article « La pénétration du rêve », J. B. Pontalis affirme que le déplacement dans le rêve possède une valeur particulière : « [...] *il offre en effet à l'analyse la possibilité de ne jamais se maintenir à un point fixe mais de s'indiquer comme point de fuite insaisissable, variant avec la perspective adoptée,*

⁴⁸³ Michel Maffesoli, *op. cit.*, 155.

⁴⁸⁴ Dans son *Voyage autour de ma chambre*, Xavier de Maistre fait un éloge du lit comme le lieu par excellence où l'on rêve : « *C'est là que les plaisirs fantastiques, fruits de l'imagination et de l'espérance, viennent nous agiter. – Enfin, c'est dans ce meuble délicieux que nous oublions, pendant une moitié de la vie, les chagrins de l'autre moitié* », Xavier de Maistre, *op. cit.*, p. 51.

toujours à une autre place »⁴⁸⁵. Le rêve serait pour Lima une prolongation du voyage. Dans le rêve le personnage peut se déplacer partout et enrichir le sens du voyage jusqu'au point de le rendre mythique.

Les rêves de García Madero accompagnent les différents moments du voyage. Au moment de la fuite, dans la note du 2 janvier, Lupe est certaine qu'Alberto va les rattraper. García Madero ne veut pas l'entendre et s'endort : « *Vi en sueños el carcamán negro, imparable, en donde viajaba la nariz*⁴⁸⁶ *de Alberto y uno o dos policías* » (LDS, 563). Son rêve magnifie le danger d'Alberto, qui apparaît comme un grand nez derrière leur trace. Plus tard, ils conversent sur la poésie et l'honneur sur le champ de bataille : « [...] *me quedé medio dormido [...], Belano y Lima hablaban de un poeta que escapaba del campo de batalla, sin importarle la vergüenza y el deshonor [...]. Y entonces yo empecé a soñar con un tipo que atravesaba un campo de huesos y el tipo en cuestión no tenía rostro* » (LDS, 561). Le sens de la fuite se construit avec la conversation des personnages, qui citent un poème du poète grec Archiloque⁴⁸⁷ où la fuite n'est pas considérée comme un déshonneur.

Le voyage dans le désert est raconté de manière confuse dans le journal, García Madero semble se perdre entre les conversations, la poursuite, la recherche de Césarea, les mirages du désert et le sommeil : « *En lo que a mí respecta no sé qué pensar, puede que sienta cosas extrañas, puede que sólo tenga ganas de dormir, incluso puede que esté soñando* » (LDS, 568). Le rêve lui permet de s'éloigner du chaos du voyage, mais en même temps devient une partie essentielle dans sa compréhension.

Le climax du voyage, l'affrontement d'Alberto, lui semblera un rêve : « *A veces pienso en la pelea como si fuera un sueño. Vuelvo a ver la espalda de Césarea Tinajero como la popa de un buque que emerge de un naufragio de hace cientos de años* » (LDS, 607). Le rêve devient un moyen de diminuer l'impact de la violence et de la mort. L'incohérence ou l'excès dans le récit gagnent en symbolisme à travers les métaphores employées. Ainsi, Césarea revient au monde comme un navire après un naufrage, juste

⁴⁸⁵ J. B. Pontalis, dans *Espace du rêve*, op. cit., p. 431-432.

⁴⁸⁶ Pour l'origine de cette vision fantastique du nez, voir la nouvelle « Le nez », dans le recueil *Nouvelles de Petersbourg* de Nicolas Gogol (1843).

⁴⁸⁷ Sur lui, Belano explique : « *Arquíloco de Paros, poeta y mercenario, que vivió en Grecia alrededor del 650 antes de Cristo* » (LDS, 561). Il faut signaler qu'Archiloque est considéré comme « *le plus ancien des grands poètes lyriques européens [...]* sa poésie exprime directement ses émotions, elle est une réponse aux événements de sa vie, elle est personnelle », dans Archiloque, *Fragments*, Paris, Les belles lettres, 1958, p. V. Belano et Lima admirent l'œuvre d'Archiloque, leur poésie comme la sienne est une réponse aux événements de leur vie. Par ailleurs, le passage sur la fuite a lieu précisément au moment où ils fuient Alberto.

pour sombrer à nouveau. Après la séparation des personnages, García Madero rêve du destin :

Es una noche soñé que Belano y Lima dejaban el Camaro de Alberto abandonado en una playa de Bahía Kino y luego se internaban en el mar y nadaban hasta Baja California. Yo les preguntaba para qué querían ir a Baja California y ellos me contestaban: para escapar, y entonces una gran ola los ocultaba de mi vista. Cuando le conté el sueño, Lupe dijo que era una tontería, que no me preocupara. (LDS, 606)

Ce rêve est une prémonition du voyage de Belano et Lima. À nouveau, le rêve renvoie à une image marine comme le symbole de la liberté totale et de l'abandon (le bateau de Rimbaud)⁴⁸⁸. Dans son rêve, les deux poètes disparaissent sous une grande vague, dans le récit, ils continueront à s'échapper dans la deuxième partie du roman.

À Santa Teresa, García Madero dit à deux vieilles femmes qu'il est marié avec Lupe : « [...] *contesté que estábamos de viaje de novios, de luna de miel, señora, dije, y luego [...], nos fuimos a su habitación en donde nos dedicamos a coger como locos o como si nos fuéramos a morir mañana* » (LDS, 570). Cette réponse, qui semblerait banale, fait penser au destin des deux personnages qui vont rester dans le désert. Ce voyage serait leur voyage de noces, car la mort d'Alberto libère Lupe et elle est désormais sans attaches. L'impression de poursuite et le danger sont leur manière à eux de sceller le « mariage ».

Un autre exemple de voyage symbolique est celui de Lima après sa disparition à Managua. Son voyage en Amérique centrale s'efface pour laisser place à une allégorie de la violence. Il parcourt un long fleuve et son flux est le flux de l'expérience, la vie même, une nouvelle épreuve pour le poète qui doit se ressourcer dans la mort : « *Un flujo constante de gente sin trabajo, de pobres y muertos de hambre, de droga y de dolor. Un río de nubes en el que había navegado durante doce meses y en cuyo curso encontré innumerables islas [...], donde a veces creyó que se quedaría a vivir para siempre o se moriría* » (LDS, 366). Ces îles sont les vestiges de l'expérience. Le voyage n'est significatif que pour Lima, mais il est représentatif de la formation du poète. Une deuxième allégorie serait celle du temps :

⁴⁸⁸ Sur le symbolisme du désert, de l'océan ou de la neige, Rachel Bouvet parle d'espaces qui appellent au parcours, où les limites et les signes sont de l'ordre « [...] *de l'éphémère, ce sont des signes destinés à s'effacer, à disparaître* », Rachel Bouvet, dans *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*, op. cit., p. 37. Le désert et l'océan ne sont pas des images antagoniques, mais un même symbole de l'immensité du monde et de la solitude de l'épreuve initiatique.

De todas las islas visitadas, dos eran portentosas. La isla del pasado, dijo, en donde sólo existía el tiempo pasado y en la cual sus moradores se aburrían y eran razonablemente felices, pero en donde el peso de lo ilusorio era tal que la isla se iba hundiendo cada día un poco más en el río. Y la isla del futuro, en donde el único tiempo que existía era el futuro, y cuyos habitantes eran soñadores y agresivos, tan agresivos, dijo Ulises, que probablemente acabarían comiéndose los unos a los otros⁴⁸⁹. (LDS, 367)

Parmi les îles que visite Ulises, comme Ulysse dans *L'Odyssée*, il garde un souvenir particulier de celles du passé et du futur. Le poids du passé fait sombrer cette île, dont les habitants vivent relativement heureux. Les habitants de l'île du futur vivent, quant à eux, dans l'attente et sont agressifs, comme si l'incertitude de l'avenir les rongait. Le présent semble le seul temps adéquat, car ni l'illusion du passé ni l'espoir du futur ne sont des espaces sûrs. Son récit se termine et Jacinto et lui vont s'éloigner, comme s'ils n'avaient plus rien à se dire.

Sur l'importance du symbolisme en voyage, Albéric d'Hardivilliers affirme qu'à travers un parcours ou une destination symbolique « [...] *le voyageur cherche à atteindre l'illumination, la sagesse, la sainteté, ou, plus simplement, l'épanouissement, la liberté, voire la gloire* »⁴⁹⁰. Dans ce voyage, Lima n'atteint pas la gloire ou l'illumination, mais la certitude de la désillusion, ce qui, pourtant, ne l'empêche pas de continuer à voyager. La plupart des voyages dans ce roman sont voués à la démythification et à la désacralisation. Le symbolisme est conservé, mais il n'y a pas d'illumination, seule reste la désillusion.

Dans la deuxième partie du roman, le rêve accompagne les voyages de plusieurs personnages, en forme de prophétie ou d'avertissement. Nous prenons ici les exemples d'Andrés Ramírez, Edith Oster, Ortiz Pacheco et Michel Bulteau pour montrer comment le rêve modifie la valeur du voyage selon le personnage. Les rêves d'Andrés Ramírez ont à voir avec le hasard. Il voit des numéros quand il marche et, grâce à ces visions, il gagne à la loterie et change sa vie. Son rêve de succès à Barcelone est lié à ses visions et ses flâneries :

El sueño fue muy simple. En realidad más que un sueño fueron unas palabras, unas palabras que yo escuchaba en el sueño y que no era mi voz quien las dictaba. Las palabras eran éstas: *ella pone miles de huevos*. ¿Qué le parece? Igual estaba soñando con hormigas o con abejas. [...] ¿Quién, entonces, ponía miles de huevos? No lo sé [...]. Y entonces

⁴⁸⁹ Le récit allégorique d'Ulises renvoie aussi aux récits sur les indigènes antropophages et à l'imaginaire du voyage de découverte des Amériques.

⁴⁹⁰ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 79.

comprendí que allí estaba mi suerte, el dinero que me había llovido del cielo. (LDS, 394)

Cette phrase fait bien sûr penser à la poule aux œufs d'or. Les œufs sont les possibilités de la fortune et du hasard qu'il retrouve lors de ses promenades. Même si les œufs semblent être infinis, Andrés décide de travailler, de lire et fait fructifier sa chance, même si le rêve lui rappelle que la poule aux œufs d'or continue toujours à pondre.

Vers la fin de son récit, il rêve du moment où il était à l'intérieur d'un cargo, avant d'arriver en Europe, dans lequel il a eu l'impression de mourir :

Yo pensé que estaba muriéndome en el bajo vientre del *Napoli*, olvidado por los marineros que sabían de mi presencia allí, olvidado por todos, y que en mi delirio final soñaba que llegaba a Barcelona y que cabalgaba en los lomos de los guarismos relucientes, y que hacía dinero, el suficiente como para traer a mi familia y darme algunos lujos, y mi sueño comprendía a mi mujer, Rosa, y a mis hijos y mis bares, y luego pensé que si estaba soñando con tanta intensidad seguramente era porque me iba a morir. (LDS, 395)

Son rêve représente l'espoir d'un avenir meilleur. Il chevauche les numéros qui lui viendront dans ses promenades et gagnera l'argent nécessaire pour accomplir son rêve.

Les rêves d'Edith Oster confèrent une spontanéité à ses voyages : « *Entonces soñé que viajaba a Barcelona y que el viaje, de una manera misteriosa y enérgica, era como recomenzar mi vida desde cero. Cuando desperté pagué la cuenta y tomé el primer tren con destino a España* » (LDS, 403). Après l'absence de son amoureux, Abraham, à l'aéroport de Paris, le rêve vient donner à Edith une nouvelle motivation pour repartir à zéro, avoir une deuxième opportunité dans une nouvelle ville. Elle trouvera Belano à Barcelone, il représente une illusion de joie qui se manifeste également dans son sommeil : « [...] *un sueño largo y placido, sin sobresaltos* » (LDS, 407). Cependant, elle décide de partir ; plus tard elle lui demandera de la retrouver au Guatemala : « *Le dije que volara a Guatemala, que nos reuniríamos en Guatemala [...]. Algunas noches soñé con Guatemala* » (LDS, 407).

Dans le désert de Sonora, Ortiz Pacheco raconte aux poètes détectives un rêve qui n'a rien à voir avec leur recherche du torero Avellaneda ou de Cesárea : « [...] *he soñado que tenía diez años y mi familia se trasladaba de Monterrey a Hermosillo. En aquella época ése debía ser un viaje larguísimo, dijo Lima. Larguísimo, sí, dijo Ortiz Pacheco, pero feliz* » (LDS, 581). Le rêve a une toute autre signification. Le distance

parcourue est le chemin de vie, un chemin long (comme le fleuve de Lima), mais heureux. Ortiz Pacheco semble avoir bien vécu sa vie et le rêve du voyage dans son enfance en serait la preuve.

La rencontre entre le poète Michel Bulteau et Ulises Lima dans la nuit de Paris présente, dans la déambulation nocturne, un caractère onirique :

Confieso que nunca como entonces las escaleras del metro me parecieron tan sugestivas y al mismo tiempo tan impenetrables. Su aspecto, sin embargo, era el mismo de siempre. El punto de inflexión, lo descubrí enseguida, lo ponía yo y mi aquiescencia a encontrarme con un desconocido en horas intempestivas, algo que por lo común no suelo hacer. Tampoco, por cierto, tengo por costumbre esquivar las invitaciones del azar [...]. De pronto pareció despertar y clavó su vista en mí. Era él, sin duda. (LDS, 239)

Le poète reconnaît que c'est lui qui influe sur la perception de l'espace, qui devient intéressant dans la possibilité du hasard et de la rencontre. Lorsqu'il voit Lima, il semblerait qu'il dorme. La présence de Bulteau le ramène à la réalité. Ensuite, ils marchent :

No soy una persona a la que le guste caminar. Sin embargo esa noche caminamos sin detenernos [...], mientras el mexicano iba desgranando en un inglés por momentos incomprensible una historia que me costaba entender, una historia de poetas perdidos y de revistas perdidas [...], en medio de un paisaje que acaso fuera el de California o el de Arizona o el de alguna región mexicana limítrofe con esos estados, una región imaginaria o real, pero desleída por el sol y en un tiempo pasado. (LDS, 240)

Leur conversation donne à la balade le caractère d'un rêve ou d'une hallucination. Lima raconte son histoire, incompréhensible à cause de la situation et de l'histoire même. La région frontalière (le désert) où l'histoire se développe est pour Bulteau une région imaginaire ou réelle, mais affaiblie par le temps.

Le symbolisme du voyage dans *Lodo* se construit principalement par le regard d'Eduarda, la fugitive qui prend l'intention de Benito de fuir comme une aventure plus que comme une manière d'échapper à la justice. Cependant, le récit est raconté par Benito, qui ajoute aussi des éléments oniriques qui déterminent bien les deux moments importants du symbolisme du voyage. L'illusion avant le départ et la disparition progressive de l'illusion jusqu'à l'arrivée à Tiripetío.

Les préparatifs du voyage montrent un contraste entre l'attitude d'Eduarda et celle de Benito : « *Ella se mostró tan animada que especuló acerca de viajes futuros, de encuentros con ciudades desconocidas* » (LOD, 96). Elle change d'identité, ce qui

donne au voyage une touche d'aventure qui la rend heureuse : « *Atribuí su felicidad a la esperanza del viaje* » (LOD, 148). De son côté, Benito hésite, réfléchit⁴⁹¹. Depuis la prison, il voit les préparatifs du voyage comme le seul moment de paix avec Eduarda : « *La guerra contra el mundo aún no comenzaba. Mientras tanto gozábamos de nuestra humilde Westfalia*⁴⁹² » (LOD, 81). Pour lui, le voyage sera synonyme de la guerre et de la dégradation du couple. Pourtant, il ne pense qu'à la manière de la retenir, même dans ses rêves :

Mis sueños tampoco hablan de otra cosa. En la madrugada me despierto con una cuerda en mis manos o con la imagen de una Eduarda desvanecida sepultada por un montón de billetes de cien pesos. Mientras ella duerme a mi lado, aprovecho mis repentinos insomnios para urdir un plan que a simple vista podría parecer una barbaridad. (LOD, 104)

Il se sent attaché à Eduarda, il prépare alors son voyage et choisit une destination dérisoire. Il se projette en avant vers le futur : « *Nunca antes me había visto lanzado hacia el futuro con tanto ímpetu, ni siquiera en mi juventud, cuando los hombres son poseídos por un deseo de ser a toda costa* » (LOD, 107). Malgré ses hésitations, Benito reconnaît que l'illusion du voyage lui donne une énergie qu'il n'avait pas quand il était jeune.

Même son ami Artemio se sent touché par cette énergie d'Eduarda et se joint au voyage avec sa femme : « *Todo ha sido planeado por Dios [...] –Traemos también morteruelo, suficientes espárragos, y medio metro de salami –dijo la escuálida mujer, ilusionada* » (LOD, 147). Artemio pense au voyage comme à un plan de Dieu ; une manière pour sa femme de prendre des vacances. L'illusion du voyage contamine les personnages, sauf Benito, qui restera sceptique car c'est lui qui raconte l'histoire⁴⁹³.

⁴⁹¹ L'attitude de Benito nous fait penser à ce que Xavier de Maistre appelle le « sentimentalisme sternien », qui renvoie : « [...] *au mouvement réflexif par lequel le sujet observe et décrit ses propres mouvements* », Xavier de Maistre, *op. cit.*, p. 59. N'oublions pas que le voyage est raconté *a posteriori* et que Benito essaie de comprendre les sentiments qui l'ont poussé à partir.

⁴⁹² « *24 octobre 1648. Münster et Osnabrück, Westphalie. Les diplomates de presque toute l'Europe assistent cérémonieusement à la signature des traités qui mettent fin à l'un des conflits les plus sanglants de l'histoire. La guerre de Trente Ans, dont le foyer initial s'embrase de manière improbable en 1618 en Bohême* », Arnaud Blin, *1648, La Paix de Westphalie ou la naissance de l'Europe politique moderne*, Bruxelles, Complexe, 2006, p. 5. Benito compare la trêve qu'il a avec Eduarda dans la chambre d'hôtel à la paix de Westphalie. La chambre serait donc ce terrain d'entente où l'on agit avec « diplomatie ».

⁴⁹³ Garder l'illusion du voyage, c'est la manière dont Humbert Humbert contrôle Lolita : « *Tous les matins pendant l'année que dura notre périple, il me fallut imaginer quelque objectif, quelque point particulier dans l'espace et le temps pour la maintenir en haleine, pour qu'elle survive jusqu'à l'heure du coucher. Sinon, le squelette de sa journée, privé de toute finalité susceptible de lui donner forme et soutien, s'affaissait et s'effondrait* », Vladimir Nabokov, *Lolita, op. cit.*, p. 230. Sans l'enthousiasme de ce quelque chose à découvrir, l'esprit de Lolita s'effondre, ce qui arrivera à Eduarda au moment de voir Tiripetío.

L'impulsion initiale du voyage se voit dans l'attitude d'Eduarda : « *Su visible emoción, su sonrisa franca correspondían a las de una joven ávida de comenzar a dar vueltas en el carrusel de la feria* » (LOD, 152). Pourtant, à mesure qu'avance le voyage, les problèmes du couple vont rompre l'illusion. Benito n'est plus dans le présent mais dans l'importance historique des villages visités : « *Me habría gustado detenerme en Charo, pero el viaje estaba dejando de ser placentero [...]. Cuánto daría por interesarme sólo en el pasado de los pueblos de Michoacán* » (LOD, 195). Le voyage devient ce qu'il a été au départ, une fuite. À Tiripetío, l'illusion disparaît définitivement : « *–Esto es Tiripetío, ¿verdad, Benito? –Hoy me río sólo de recordar el tono con el que me hizo esta pregunta* » (LOD, 250). Le village tant recherché devient pire que la prison pour Eduarda.

Dans *Le souci de soi*, Michel Foucault évoque la force de l'âme sur le corps et comment le désir de l'âme peut traîner le corps vers l'excès. Le sujet risque « [...] *d'être emporté au-delà des nécessités actuelles de l'organisme : le mouvement du désir, la présence des images, l'attachement au plaisir* »⁴⁹⁴. Ce mouvement établit une coordination du désir du corps et de l'âme. Après la désillusion, Benito et Eduarda décident de quitter Tiripetío. Il dit à la femme qui leur loue la chambre qu'ils sont amants : « *Amantes. De hecho estamos huyendo de mi mujer. Ya sabe cómo es la vida en la ciudad, nadie está contento con lo que tiene* » (LOD, 262). Cette phrase présente le voyage comme une manière de se laisser emporter par le désir. Personne n'est satisfait de la vie. Eduarda vole pour avoir de l'argent, pour échapper à la pauvreté, le voyage, ces « vacances » lui donnent cette illusion et elle aussi se laisse emporter.

Dans *El testigo*, le rêve et l'idéalisation accompagnent différemment le voyage. D'abord c'est l'idéalisation du voyage avec Nieves. L'Europe apparaît comme l'espace d'aventure et de romance dont ils rêvent : « [...] *no podía perder las caricias de Nieves, su lengua lamiéndole las pestañas, las frases sucias y deliciosas que le decía al oído, el viaje ya fotografiado por su recuerdo como las películas que tanto le gustaban, con el filtro azul de la melancolía* » (ELT, 69). Le voyage est vu à travers l'amour qu'il ressent pour elle, l'Europe ressemble aux films qu'il regarde et aux livres qu'il a lus, avec des départs amoureux dans les gares et des nuits pluvieuses⁴⁹⁵. Il arrive la même chose à

⁴⁹⁴ Michel Foucault, *Le souci de soi*, op. cit., p. 158.

⁴⁹⁵ Sur cette idéalisation d'un espace avant le voyage, Albéric d'Hardivilliers signale qu' « à un éloignement réel et physique vient s'ajouter une confirmation proche de l'imaginaire, comme si, même en pleine nuit, la lecture et le voyage se poursuivaient, sans repos possible. La réalité et les décors se fondent alors pour ne plus fournir qu'une image confuse et envoûtante », op. cit., p. 49-50.

Belano et Lima dans *Los detectives salvajes*, l'idéalisation permanente à travers la lecture qui enrichit un espace et le rend familier même avant d'y être.

Avant le départ, Julio et Nieves se font des amis qui partiront aussi en Italie, avec lesquels ils partagent quelques moments pour créer des souvenirs : « [...] *hicieron excursiones absurdas en otro contexto pero apropiadas para quienes ya se veían en el extranjero y necesitaban una cuota de pueblitos y paisajes recién visitados para avivar recuerdos y cultivar futuras nostalgias* » (ELT, 205). Le voyage est préparé pour, une fois en Europe, cultiver des nostalgies⁴⁹⁶ ; cependant, la nostalgie de Valdivieso viendra de l'absence de Nieves. Sans elle, ce voyage idéalisé n'a plus de sens.

Au moment du retour au Mexique, il rêve d'un pont où une voix l'invite à traverser : « *–Ver, ven –dijo ella. “El puente”, pensó Julio* » (ELT, 129). Nous avons souligné que ce rêve serait une invitation à revenir au passé tout en sachant que le risque de traverser ce pont implique la perte du présent de Julio : la dissolution de sa famille et de sa carrière.

Plus tard, à Los Cominos, son oncle Donasiano lui raconte un rêve récurrent : « *Tendía una vía de ferrocarril en una planicie bajo el sol. Al llegar al final, los rieles se habían derretido. Toda su vida entraba en esa angustia, la de esforzarse en hacer algo a fin de cuentas innecesario* » (ELT, 411). Ce rêve, comme certains chez Bolaño, montre la désillusion devant la vie et le temps ; pourtant, Donasiano comprend qu'il faut vivre. L'angoisse de l'illusion du temps et en même temps la satisfaction du travail accompli dans le chemin de vie sont, dans ce rêve, un chemin de fer. Les métaphores sont infinies, le chemin de fer s'accorde bien à l'environnement de Donasiano, au milieu du désert :

Ahora podía ver los rieles hacia atrás, largos, bruñidos, maravillosamente paralelos. Aunque se derritieran en la siguiente escena, los rieles habían llegado ahí. Donasiano había hecho lo posible, lo que un hombre puede arrastrar. Tal vez eso no significara tener destino sino tener esfuerzo, pero le bastaba. (ELT, 411)

Les rêves accompagnent le voyage, l'idéalisent ou contribuent à le voir différemment. La rivière, le chemin de fer, le pont, la route, la mer, sont des images qui symbolisent le voyage et la vie. La richesse du rêve et l'imaginaire donnent une autre dimension au voyage et semblent le renouveler à chaque fois qu'il est revisité ou vécu.

⁴⁹⁶ Pour Giorgio Agamben, c'est l'image intérieure, construite à partir du référent réel, qui provoque l'effet nostalgique : « *Ce n'est pas un corps extérieur, mais une image intérieure, c'est-à-dire le fantasme imprimé par l'intermédiaire du regard [...], qui est l'origine et l'objet de l'amour* », Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 55.

Dans *Henri d'Ofterdingen*, Novalis affirme que l'univers est une articulation de mondes qui se rattachent toujours à un monde plus grand : « *Les sens ne sont tous, en définitive, qu'un seul sens ; et un sens suffit, comme un monde suffit, pour conduire de proche en proche, à tous les mondes. Mais tout a son temps propre et sa guise personnelle* »⁴⁹⁷. Ces sens sont les différents sens donnés à chaque voyage, selon le voyageur et selon la manière de le raconter.

Conclusion

Lorsque le personnage se met en mouvement, le risque constant de la dérive remplit le voyage, le rend vrai. Le personnage, dans l'espace littéraire, s'habitue à ne pas avoir de direction, à regarder le monde qui s'ouvre et se déploie devant lui, le personnage est là, il déambule, il n'est qu'un passant.

L'analyse des différentes expressions du mouvement présentes dans le corpus révèle la multiplicité de plans qu'offre le texte littéraire : le jeu de la temporalité et du mouvement ne sont qu'une illusion⁴⁹⁸. L'espace littéraire permet de jouer avec les personnages, la mémoire modifie l'expérience vécue et racontée dans le discours. Qu'il s'agisse d'un témoignage rendu plusieurs années après ou d'un journal écrit au jour le jour, le mouvement temporel du récit joue de cette dynamique de la flexibilité qui est pour Borges un labyrinthe de désespoir⁴⁹⁹.

Pour Albéric d'Hardivilliers, les livres et les voyages préparent les livres et les voyages à venir « [...] *mais la destination, géographique du moins, apparaît de moins en moins comme une motivation. D'une certaine manière, l'intériorité est devenue elle-même le lieu d'un voyage que la littérature saurait rendre visible* »⁵⁰⁰. Ce lieu du voyage se construit dans le mouvement et la préparation permanente au nouveau voyage qui permet de prolonger l'élan de la littérature.

⁴⁹⁷ Novalis, *op. cit.*, p. 215.

⁴⁹⁸ Dans sa nouvelle « El inmortal », le personnage de Borges réalise, vers la fin du récit, que : « [...] *en un plazo infinito le ocurren a todo hombre todas las cosas. Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir* », Jorge Luis Borges, dans *El Aleph*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁹⁹ Le moment dramatique de la nouvelle « El inmortal » se révèle quand l'un des personnages immortels affirme être Homère : « *Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto* », *Idem*, p. 30. Le personnage se dilue dans la littérature, le réel se confond avec la fiction, il ne reste que le mouvement éternel du langage.

⁵⁰⁰ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 88.

Aller d'un point à un autre relève moins de l'expérience historique ou géographique, que de l'expérience propre du personnage. Les romans du corpus ne peuvent pas se résumer seulement aux allers-retours de Julio Valdivieso entre Los Cominos, Mexico et l'Europe, chez Villoro ; non plus qu'à la multiplication des voyages et des personnages chez Bolaño ; ni à l'espoir de Benito Torrentera de rentrer à Mexico après son voyage initiatique. Les allers-retours dans la pensée montrent aussi que le mouvement et le temps dans le voyage et dans l'espace littéraire sont discontinus et obéissent au rythme de chaque œuvre.

La tension dramatique de l'au revoir s'ajoute au hasard de la rencontre qui se nourrit de la richesse des échanges qui deviennent possibles dans le mouvement et donnent vie au roman⁵⁰¹. Les personnages apparaissent et disparaissent de la scène littéraire, ils se croisent ou s'ignorent et mènent des vies parallèles dont l'importance dépend du récit. Un personnage peut partager une destination ou un objectif avec un autre, ils peuvent faire un bout de chemin ensemble, mais la dynamique de la rencontre et de la séparation marque le récit et son évolution dépend du récit lui-même, qui continue dans un sens unique, en sachant toujours que ses possibilités sont infinies, comme le jardin de Borges⁵⁰².

Désir de l'absolu et de l'ailleurs. Écrire implique un retour sain et sauf, c'est pour cette raison que Belano et Lima n'écrivent rien. Il est impossible de suivre leurs traces. Pourtant, il ne faut pas oublier une autre forme de voyage, celle du nomadisme sans limites qui se transforme en errance permanente, en vagabondage. Ceux qui reviennent, comme Julio Valdivieso, ont l'opportunité de s'éloigner à nouveau. Ceux qui attendent le retour, comme Benito Torrentera, songent à la ville haïe et désirée, à renouveler le contact avec un espace, toujours avec d'autres yeux.

Maurice Blanchot rappelle, dans ses notes sur Kafka, que pour lui les hommes n'ont pas d'autre choix que celui-ci : « [...] *ou chercher la Terre Promise du côté de Chanaan ou la chercher du côté de cet autre monde qu'est le désert* »⁵⁰³. Pour lui, il n'y a pas de troisième monde pour les hommes. Choisir le paradis ou l'enfer dépend du sens que prend le voyage, dans son double mouvement de recherche et de fuite. Certes, dit

⁵⁰¹ Dans *Los detectives salvajes*, après la mort de Norman Bolzman, Daniel Grossman se met à chercher Ulises Lima, mais toutes les informations sont vagues. Un jour, dans une fête, il rencontre une femme avec qui Lima avait vécu quelque temps. Ils parlent de Lima, mais la femme ne sait plus où le trouver, Daniel veut s'éloigner de cette femme mais il reste auprès d'elle jusqu'à la fin de la soirée. Ils prennent ensemble le métro et à la fin : « *Ella se fue en una dirección y yo en otra* » (LDS, 458).

⁵⁰² Cf. Jorge Luis Borges, « El jardín de los senderos que se bifurcan », dans *Ficciones*, *op. cit.*

⁵⁰³ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 101.

Blanchot, mais il faut dire que l'artiste, le « poète » que Kafka voulait être aussi, en souci de son art et à la recherche de son origine « *est celui pour qui il n'existe pas même un seul monde, car il n'existe pour lui que le dehors, le ruissellement du dehors éternel* »⁵⁰⁴. C'est l'image des jeunes *poètes* qui partent à l'aventure littéraire chez Bolaño ; c'est l'image du *chercheur* Valdivieso, qui veut des réponses au passé ; c'est l'image du vieux philosophe qui veut se ressourcer et retrouver un sens à la vie, toujours en profitant du présent.

La condensation de l'expérience dans l'œuvre est à l'image d'un tourbillon en mouvement qui condense l'univers personnel de l'auteur et donne vie à l'espace littéraire et au personnage⁵⁰⁵. Le mouvement, selon son évolution, peut être l'agréable chemin de la promenade ou la surface grise de l'errance. Dans les deux situations, mouvement et voyage apparaissent dans la littérature comme la carte d'un immense labyrinthe où la seule question est le moment du départ du prochain voyage, question qu'Albéric d'Hardivilliers résume en ces termes : « *Mais qu'est-ce que le voyage sinon partir sans cesse ?* »⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ *Ibid*, p. 101.

⁵⁰⁵ Felipe Müller, chez Bolaño, raconte une histoire, racontée par Belano, sur le destin de deux écrivains latino-américains nés dans les années 50, une histoire qui, grâce à son imprécision, peut être modifiée selon le narrateur : « *Es la historia de dos escritores. En el fondo, una nebulosa [...]. Uno de ellos es peruano y el otro cubano, aunque no sería capaz de asegurarlo* » (LDS, 496).

⁵⁰⁶ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 39.

Chapitre troisième : Discours et Ironie

I. Discours

« *Sitôt prononcé, un mot s'envole irrévocablement* »⁵⁰⁷. Avec ce vers antique attribué à Horace, Kierkegaard révèle l'éphémère vérité que l'on peut attribuer au langage, mais aussi la relativité du mot et son sens fugitif, que l'écrivain et le lecteur doivent chasser dans l'œuvre. Dans ce troisième chapitre nous allons aborder la présence de l'ironie dans les romans du corpus, qui se développe à des niveaux différents dans le texte. Avant de proposer une définition de l'ironie, nous considérons pertinent d'établir une différence entre le sens et la signification du mot, ce qui peut être essentiel pour la construction du langage littéraire et, nous le verrons plus tard, pour la structuration de l'ironie.

Pour Pierre Fontanier : « *Le sens est, relativement à un mot, ce que ce mot nous fait entendre, penser, sentir par sa signification ; et sa signification est ce qu'il signifie, c'est-à-dire, ce dont il est signe, dont il fait signe* »⁵⁰⁸. La signification est inhérente au mot, elle est attribuée par ses propres caractéristiques et par convention ; le sens est l'effet qu'un mot provoque dans l'esprit, la manière dont il est compris. Fontanier distingue un sens littéral du mot (objectif, direct) et un sens « spirituel » ou détourné du mot ou d'un assemblage de mots. Pour lui, ce sens naît dans l'esprit « [...] *par les circonstances du discours, par le ton de la voix, ou par la liaison des idées exprimées avec celles qui ne le sont pas* »⁵⁰⁹. Cette différence du sens n'existe pas, selon Fontanier, pour celui qui prend tout à la lettre ; le sens dans le texte littéraire se cache derrière les mots et peut être : « [...] *excité, produit par fiction, par réflexion, ou par opposition* »⁵¹⁰.

Ce sens est essentiel pour tout discours littéraire⁵¹¹ car l'espace où la littérature se développe représente une prise de distance par rapport au monde. Le texte doit être interprété par le lecteur, qui reconstruit à son tour, le monde qui est proposé dans l'œuvre. Mais le discours littéraire joue aussi de la différenciation entre un discours sérieux – qui doit être pris à la lettre – et un discours multiple et fuyant, qui se construit

⁵⁰⁷ Søren Kierkegaard, « Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate », *Œuvres Complètes II*, Paris, L'orante, 1975, p. 223.

⁵⁰⁸ Pierre Fontanier, *Les figures du discours* [1968]. Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1997, p. 55. Son œuvre *Manuel classique pour l'étude des tropes* a paru en 1821.

⁵⁰⁹ *Idem.*, p. 59.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Nous comprenons le discours tel qu'il est exprimé par Paul Ricœur pour qui : « *Le discours est l'événement de langage* », Paul Ricœur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 206. Le texte est la base du discours écrit qui fixe le discours parlé dans un présent intemporel ; l'instance du discours est autoréférentielle, le discours est au sujet de quelque chose et c'est dans le discours que les messages sont échangés.

dans le rapport dialectique entre le lecteur et l'œuvre. Sur la différence entre ironie et sérieux, Kierkegaard affirme : « *On dit aussi, en parlant de ces tournures ironiques, qu'il ne faut pas prendre au sérieux ce sérieux-là. Et l'on s'exprime avec un sérieux [celui de l'ironie] à frémir* »⁵¹².

Dans la littérature, le langage est toujours créé, affirme Michel Foucault, pour qui la littérature n'est pas le langage qui se rapproche de soi au point de sa « brûlante manifestation » mais « [...] le langage se mettant au plus loin de lui-même ; et si, en cette mise "hors de soi", il dévoile son être propre, cette clarté soudaine révèle un écart plutôt qu'un repli, une dispersion plutôt qu'un retour des signes sur eux-mêmes »⁵¹³. Ce langage se disperse, son sens se répand dans chaque nouvelle lecture qui reconstruit un monde au cœur de l'espace littéraire. La littérature est cet espace où le discours se multiplie, le sens explose et retourne la pensée vers le dehors qui est, selon Foucault, « [...] d'un seul tenant : récit méticuleux d'expériences, de rencontres, de signes improbables, – langages sur le dehors de tout langage, paroles sur le versant invisible des mots »⁵¹⁴. Le mot devient invisible, toujours prêt à se renouveler, à faire partie du rapport unique et individuel de la lecture. Corps et langage se complètent et se nourrissent au sein de l'espace littéraire.

Parmi les diverses manifestations littéraires, Mikhaïl Bakhtine remarque la capacité du roman à intégrer et assimiler d'autres manifestations ou genres⁵¹⁵ : « *L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du "tout" : le style du roman, c'est un assemblage de styles* »⁵¹⁶. Un système de langues s'intègre, selon Bakhtine, dans le discours romanesque, qui permet de

⁵¹² Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 223. Kierkegaard considère que le « sérieux » de l'ironie – nous en verrons quelques exemples dans le corpus – cache derrière son visage naïf une vérité déstabilisatrice tendant à tout remettre en question.

⁵¹³ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 12-13.

⁵¹⁴ *Idem*, p. 26.

⁵¹⁵ Pour Gérard Genette le genre est une forme d'élan littéraire lié à son contexte et aux multiples constantes thématiques, modales et formelles de la littérature qui rendent le discours multiple. Genette propose d'effacer la distinction du genre, car ils sont tous en rapport permanent : « *On le voit bien entre autres chez Hegel, pour qui il existe un monde épique, défini par un type déterminé d'agrégation sociale et de rapports humains, un contenu lyrique (le "sujet individuel"), un milieu dramatique "fait de conflits et de collisions"* », Gérard Genette, *Fiction et diction, précédé de : Introduction à l'architexte*, op. cit., p. 62. De son côté, Philippe Lejeune remarque l'instabilité du genre et l'impossibilité d'établir des règles précises pour son analyse : « *Pour étudier un genre, il faut lutter contre l'illusion de la permanence, contre la tentation normative, et contre les dangers de l'idéalisation : à vrai dire, il n'est peut-être pas possible d'étudier un genre, à moins d'accepter d'en sortir* », Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, [1975], 1996, p. 8.

⁵¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 87-88.

manifester la diversité des langages littéraires et des styles ainsi que la divergence des voix individuelles qu'il peut produire.

Le roman est en devenir, dans son évolution il intègre en son sein d'autres manifestations littéraires auxquelles il donne un nouvel élan tout en respectant leurs particularités⁵¹⁷. Le sens du roman se multiplie dans cette diversité de discours qui propose plusieurs niveaux de lecture. L'essentiel dans le roman pour García Ponce, c'est le langage : « [...] *porque sólo él puede establecer la comunicación entre la vida del cuerpo y la conciencia de esa vida, porque nacido del cuerpo le permite contemplarse a sí mismo* »⁵¹⁸. Le langage dans le roman donne une identité et crée une distance, qui est nécessaire pour mieux délimiter la frontière avec l'autre et avec le monde et crée une place idéale pour l'ironie⁵¹⁹.

Bakhtine affirme que dans l'œuvre littéraire, la parole de l'auteur se perd dans les discours du roman ; seul son style demeure dans le jeu des langages et dans leur réfraction : « *Le sens réel du discours est défini par celui qui parle, par les circonstances qui le font parler. Toute signification directe, toute expressivité directe sont mensongères, surtout quand il s'agit du pathétique* »⁵²⁰.

Tout est en corrélation dans l'œuvre littéraire, le discours n'est pas direct mais détourné, il ne peut pas être pris au sérieux. Le lecteur est mis en situation de doute par le sens des mots de l'œuvre qui est entre ses mains. Dans son essai sur *L'ironie littéraire*, Philippe Hamon signale l'importance de distinguer le discours sérieux d'un discours ironique – qui pour lui serait un sérieux plus compliqué :

Le discours sérieux croit à l'adéquation des mots aux choses, sa première caractéristique est la pertinence (comme l'impertinence est la caractéristique de l'ironie) [...], discours idéal de l'autorité efficiente, de transparence et d'univocité efficace (quand le dire coïncide avec le faire d'une autorité transformant le réel)⁵²¹.

Pour Hamon, tout discours sérieux est inflexible et se méfie de l'ironie, qui nécessite la complicité du lecteur pour prendre son essor. De là la différence qu'établit

⁵¹⁷ Bakhtine affirme que « *Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)* », Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 141.

⁵¹⁸ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, *op. cit.*, p. 259.

⁵¹⁹ Pour Philippe Hamon, cette place se trouve plutôt dans le théâtre : « [...] *art social par excellence et par excellence art de l'espace double, d'un espace à coulisses, à décors et à masques, qui semble privilégié dans le discours sur l'ironie* », Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 111.

⁵²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 213.

⁵²¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 60.

Søren Kierkegaard – lorsqu’il essaie de définir son concept d’ironie, qui se fonde sur la maïeutique socratique – entre le sophiste, qui ne sait que transmettre son discours, et le discours socratique, qui sait converser⁵²². Dans l’ironie, dit Kierkegaard, il faut toujours garder à l’esprit la chose en question, et y revenir plusieurs fois pour percer son sens. L’ironie pour Hamon est diabolique, car « [...] *un discours ironique est toujours susceptible de “mauvaise interprétation”*. *C’est bien d’herméneutique qu’il s’agit* »⁵²³. Or, l’ironie représente un défi supplémentaire par rapport au discours sérieux, où tout est clair et où il n’y a rien à interpréter⁵²⁴.

Les deux discours présentent leur vérité, mais dans le discours ironique il faut chercher cette vérité dans chaque mot, dans l’intention de l’auteur et le sens ultime de l’œuvre. Ce discours fuyant est essentiel pour le langage littéraire dans ses différentes modalités et registres. Il est clair que l’ironie est particulièrement présente dans le roman, car il n’a pas une position immanente ; Bakhtine rappelle qu’il est possible de qualifier de roman un journal intime, ou de roman épistolaire un paquet de lettres : « *Le romancier a besoin d’un masque consistant, formel, lié à un genre qui définirait tant sa position vis-à-vis de son existence, que sa position vis-à-vis de l’exposé de cette existence* »⁵²⁵.

Le masque aide l’auteur à établir son dialogue avec le monde et le lecteur. Il participe de la vie sans y prendre position, en éternel espion, témoin et miroir du monde, de lui-même et de l’autre. Le discours dans la littérature donne toujours une image allégorique de l’homme et du monde, leur sens est à appréhender⁵²⁶. Pour cette raison, le rôle du lecteur est fondamental pour la compréhension. L’auteur prend sa distance par rapport au monde, elle peut se manifester dans les possibilités de lecture, de discours, de positions... C’est la difficulté du discours littéraire, difficulté majeure si le discours est

⁵²² Kierkegaard parle de l’art socratique d’interroger : « *ou, pour rappeler la nécessité du dialogue [...], l’art de converser. C’est pourquoi Socrate fait remarquer si souvent aux sophistes avec une ironie profonde, qu’ils savent bien parler mais non tenir une conversation. Ce qu’il blâme par ce terme de “parler” opposé à celui de “converser”, c’est cet égoïsme de l’éloquence* », Søren Kierkegaard, *op. cit.*, p. 31-32.

⁵²³ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 61-62.

⁵²⁴ C’est précisément sur ce plan que Gadamer parle de jeu du langage et de l’art, de l’interprétation et de la compréhension de sens dans le texte littéraire, comme du « *lieu par excellence de l’herméneutique* », Hans-Georg Gadamer, *L’Art de comprendre. Écrits II. Herméneutique et Champ de l’expérience humaine*, Paris Aubier, 1991, p. 14.

⁵²⁵ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 307.

⁵²⁶ Paul Ricœur considère que dans l’interprétation le lecteur doit s’approprier l’œuvre, la comprendre à distance et, à travers elle, se comprendre lui-même : « *Ce que finalement je m’approprie, c’est une proposition du monde, celle-ci n’est pas derrière le texte, comme le serait une intention cachée, mais devant lui, comme ce que l’œuvre déploie, découvre, révèle. Dès lors, comprendre, c’est se comprendre devant le texte* », Paul Ricœur, *Du texte à l’action, op. cit.*, p. 130.

ironique, car le lecteur doit être capable de saisir le sens correct parmi les possibilités proposées par le langage, pour dégager un sens de cet ensemble qui se multiplie dans l'ironie. Plus le lecteur est attentif, plus riche sera aussi sa lecture.

Nous nous intéresserons aux différents cas d'ironie présents dans notre corpus et à la manière dont ces œuvres deviennent un défi au sérieux à travers ce jeu entre tragique et comique qui est propre au double visage de l'ironie. Chacun dans son style, les auteurs du corpus pratiquent les différentes formes d'ironie pour critiquer les codes moraux de la société ou pour offrir une réflexion profonde sur la vie, mais en gardant toujours ce sourire déstabilisateur qui oblige le lecteur à chercher le sens caché derrière leur discours.

I.1. Mouvement et discours : prise de distance dans l'écriture

Dans la multiplicité de sens que peut proposer le discours littéraire, l'ironie implique une intention volontaire de l'auteur de transmettre un sens supplémentaire, un jugement critique ou humoristique qui n'est pas ouvertement exprimé. Il y a des discours spécifiques qui permettent de créer l'atmosphère adéquate pour l'ironie. Nous avons vu dans les romans du corpus que l'essentiel de l'histoire se construit autour du voyage. Cette expérience est racontée et réfléchi *a posteriori* par les différents personnages, ce qui permet de créer une distance ironique grâce à l'éloignement dans le temps, dans le mouvement même du voyage, mais aussi dans sa mise en page – ou en parole – à travers l'écriture. Dans ce cas, à la distance de l'auteur par rapport au monde, nous pouvons ajouter celle du personnage qui, lorsqu'il écrit ou témoigne du voyage et du passé, prend lui-même une distance avec la chose racontée.

Écrire ou raconter le vécu permet de transmettre la sensibilité de l'expérience du vécu, de le comprendre. Les personnages du corpus revisitent l'expérience du voyage et du passé à travers un discours oral (les témoignages de la deuxième partie de *Los detectives salvajes* ; ceux recueillis par Julio Valdivieso dans *El testigo*), ou écrit (le journal de García Madero, chez Bolaño ; la chronique de Benito Torrentera, dans *Lodo*). Raconter un voyage implique l'établissement de marques du mouvement temporel qui rythment l'écriture ou la parole et créent la distance entre l'instant où les choses se passent, et le moment de l'histoire, l'instant où l'on écrit ou parle et celui où l'on y réfléchit.

Comment raconter le passé ? Quel ton donner à cette prise de distance qu'est l'écriture ou le témoignage ? Les personnages du corpus sont confrontés à cette difficulté, ils se regardent eux-mêmes – même chez Villoro, où le narrateur est omniscient – ou à travers les autres. Leur activité dans ces romans devient double : ils sont acteurs et observateurs. Le personnage vit l'instant et il doit, par la suite, produire du sens, se souvenir de l'essentiel pour créer le monde et faire aboutir sa *réalité* dans le texte. Ce mécanisme permet de prendre une double distance et de proposer une lecture ironique, car, nous l'avons dit, c'est le personnage qui porte directement son regard sur lui-même.

Après le voyage vient l'écriture, qui implique un nouveau mouvement. Le voyageur, dit Albéric d'Hardivilliers, « [...] *se déplace sur un continent qui n'appartient qu'à lui, une région à la réalité indiscutable faite de souvenirs et de mots* »⁵²⁷. L'écriture donne une présence palpable à la réalité du voyage, qui prend un nouvel élan dans la mémoire et se développe de manière inexplicable et hasardeuse dans l'écriture⁵²⁸. Mêlée à l'expérience, au souvenir, l'écriture crée un ensemble d'images, de mots aux couches multiples. Les lieux, dans le souvenir du voyage, pour D'Hardivilliers, se transforment en paysage intérieur : « *À la réalité géographique traversée s'ajoute un assortiment plus ou moins heureux d'influences extérieures qui viendront fixer ce paysage en une image inaltérable malgré le flou de ses contours* »⁵²⁹. C'est cette image qui sera transmise sur le papier ou par la parole.

Les éléments donnés par les personnages qui racontent le récit, ouvrent ou ferment les possibilités du déroulement de l'histoire. Se pose le problème de la mémoire, qui rend les souvenirs confus et perméables les uns aux autres. Le personnage, acteur de l'histoire, devient aussi son auteur et doit cadrer sa réalité. Écrire, c'est un autre mouvement, le rebondissement du personnage dans le regard critique qui est propre à l'ironie. Le personnage-auteur risque de devenir, sous son propre regard ou celui du lecteur, victime de la dureté de son discours, ce qui arrive à Benito lorsqu'il parle de lui.

Le voyage est complété par l'expression des sensations, l'impression des expériences vécues et aussi son influence sur le personnage. À travers l'écriture ou le

⁵²⁷ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 39.

⁵²⁸ Pour Sergio Pitó le passage de la mémoire – après l'expérience – à l'écriture reste pour lui un mystère : « [...] *ese largo deambular desde unas cuantas imágenes perdidas en la memoria hasta su fijación en el papel sigue constituyendo para mí un misterio* », *El arte de la fuga, op. cit.*, p. 123.

⁵²⁹ Albéric d'Hardivilliers, *op. cit.*, p. 70.

témoignage, le personnage réinvente le voyage. García Madero raconte son voyage dans le désert aux côtés des réal-viscéralistes. Le journal qu'il tient accroche l'écriture au mouvement du voyage pour s'évader de la réalité. Maurice Blanchot affirme que celui qui écrit un journal n'appartient plus au temps : « *Il n'est déjà plus réellement historique, mais il ne veut pas non plus perdre le temps, et comme il ne sait plus qu'écrire, il écrit du moins à la demande de son histoire quotidienne et en accord avec la préoccupation des jours* »⁵³⁰.

À travers l'écriture, García Madero manifeste sa préoccupation pour l'avenir et son présent. Il est en train de devenir adulte, son voyage est un apprentissage qu'il fixe dans son journal intime pour s'observer lui-même et mieux comprendre, dans cette prise de distance qu'est l'écriture, ce qui lui arrive chaque jour : le temps devient flexible et s'ajuste au rythme de l'écriture⁵³¹. De cette manière, une note dans le journal peut prendre plusieurs pages ou à peine quelques lignes, selon l'intérêt ou la transcendance de l'événement raconté. Il écrit, par exemple, le 1^{er} décembre : « *No fui a casa de las Font. Estuve todo el día cogiendo con Rosario* » (LDS, 97). Un fait livré de manière brute, sans commentaire, laisse au lecteur un blanc qu'il est invité à remplir. García Madero écrit son histoire, mais c'est bien le lecteur qui décide de la sincérité du personnage (ou de l'auteur) ou choisit de chercher un sens caché derrière les mots du narrateur.

Il en va de même pour Benito Torrentera, qui, dans sa chronique, réfléchit à la suite d'événements qui l'ont amené en prison. Ces personnages écrivent pour essayer de comprendre le rôle qu'ils jouent dans leur histoire. Ils s'interrogent sur ce qui leur est arrivé et la manière dont ils regardent le passé détermine la forme par laquelle le sens est transmis. En essayant de comprendre les autres, Benito remarque les difficultés que pose le langage : « *El retruécano, las digresiones, el sinsentido, las contradicciones provocan un movimiento que traza complejas circunvoluciones en el desarrollo de una idea. ¿Qué quería decir exactamente esta mujer con nos tiramos a la boca del infierno?* » (LOD, 215). Il essaie de percer le sens des paroles d'un autre personnage, la

⁵³⁰ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 25.

⁵³¹ En parlant de Bolaño, Celina Manzoni résume bien l'image du tourbillon créateur et de la seule issue de secours pour l'écrivain – l'écriture – qui se voit plongé dans le temps : « *Repetición, ambigüedad, desplazamientos por la imaginación en un tiempo que contiene el presente, el pasado y el futuro, la paradoja de un tiempo y un espacio en movimiento en el encierro clausurado y degradado, un texto que en la obsesiva actividad de escritura y reescritura sobreesatura, de alguna manera, la ocupación del espacio en la página en blanco y realiza el progreso de la narración mediante el único amuleto con que cuenta el escritor: las palabras* », Celina Manzoni, « *Recorridos Urbanos, fantasmagoría y espejismos en Amuleto* », dans Fernando Moreno, *Roberto Bolaño: una literatura infinita, op. cit.*, p. 186.

manière dont leur sens l'affecte directement. Il écrit et réfléchit, cherche à comprendre les autres à travers l'écriture ; le lecteur, de son côté, prend une nouvelle distance par rapport au texte. Il ne lit pas seulement le voyage, mais l'impression du voyage, ce qui le fait participer activement à la création du sens et, si c'est le cas, à la compréhension de l'ironie.

Les témoignages oraux, dans la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, suivent la même dynamique réflexive que celle de l'écriture. Le personnage témoin évoque son passé et le voit avec les yeux du présent, au moment où il raconte son histoire. Il en va de même dans *El testigo*, mais c'est Julio Valdivieso qui écoute ses amis et sa famille lui parler de son passé. Lors d'une conversation à propos de Nieves, son oncle Donasiano lui dit : « [...] *los pecados también caducan. Son demasiados años, Julio, hay crímenes peores por los que no te dan un cuarto de siglo* » (ELT, 127). Les témoignages de ses proches, mêlés à ses propres souvenirs, lui permettent de prendre de la distance avec lui-même et avec le passé. Il se regarde à travers les autres, mais aussi à travers ses propres yeux, qui deviendront *autres* vingt-quatre ans plus tard, au moment du retour.

Une fois que le travail d'écriture est terminé, il revient au lecteur de revisiter l'œuvre, cette fois à partir de sa propre expérience. Dans notre corpus, le lecteur lit le voyage et les impressions du voyageur dans ces discours rapportés qui créent de la distance. Désormais, c'est au lecteur de juger l'expérience du personnage et le sens de ses paroles. Lire, c'est mettre le langage et le sens en mouvement. La lecture est l'espace créé entre le lecteur et l'œuvre, elle est multiple, comme le lecteur, et aucun livre ne se lit deux fois de la même manière. Le sens se construit à partir de la rencontre entre l'expérience du lecteur et celle qui est transmise par l'œuvre.

Pour l'écrivain Juan García Ponce : « [...] *del encuentro con la palabra aparece la palabra, en esas palabras se encuentra la realidad que ha desaparecido y esas palabras encierran al mundo y nos lo devuelven, vivo y con toda la actualidad de lo mirado* »⁵³². Le message de l'œuvre reste à déchiffrer, à comprendre, et seul le lecteur est capable de récupérer son sens et de décider s'il y a de l'ironie derrière le regard d'un personnage, du narrateur ou de l'auteur.

⁵³² Juan García Ponce, *Las huellas de la voz, op. cit.*, p. 161.

I.2 L'interprétation de l'ironie, le rôle du lecteur

L'ironie est un acte qui implique une intention – de transmission intentionnelle d'une information – et une interprétation. L'ironie, selon Linda Hutcheon, n'est pas seulement la reconstruction du sens de l'œuvre, elle se sert du dit et du non-dit pour créer une ambiguïté d'où naissent des rapports entre le sens et celui qui interprète et évalue l'information donnée, soit le lecteur. Dans son article « Politique de l'ironie », Hutcheon affirme que l'ironie « [...] implique toujours des relations dynamiques et plurielles entre le texte ou l'énoncé et son contexte, de même qu'une interaction constante entre celui qu'on nomme ironiste, l'interprète et les circonstances générales de la situation discursive »⁵³³. L'ironiste et l'interprète sont essentiels au bon fonctionnement du jeu ironique. Pourtant, dit Hutcheon, même si c'est l'ironiste qui propose l'ironie dans l'œuvre, c'est l'interprète qui décide si un énoncé est ironique ou non : « *Le processus se déroule indépendamment des intentions de l'ironiste [...]. L'ironie est, en fait, "créée" par un processus d'attribution et d'interprétation actif, productif, qui implique à ce moment-là un acte conscient de déduction* »⁵³⁴.

Cette nuance, par ailleurs, fait que Hutcheon se demande qui doit être désigné comme ironiste, si c'est l'auteur ou le lecteur. Une fois que l'œuvre est terminée, l'ironiste disparaît et il revient au lecteur de juger et de comprendre son sens. Pour Pierre Schoentjes, la participation du lecteur dans l'interprétation est fondamentale, car, seule, l'intention de l'auteur ne suffit pas pour transmettre l'ironie : « *L'intention en elle-même ne suffit pas à déterminer l'ironie. Le rôle de l'interprète est au moins aussi important : c'est en effet lui, et lui seul, qui décide du sens ultime de l'assertion* »⁵³⁵.

L'ironie peut alors passer inaperçue pour un lecteur qui n'est pas attentif, ce qui peut modifier le sens global du texte. Schoentjes considère qu'il est possible qu'aucun interprète ne soit en mesure de lever l'ambiguïté du texte et ne comprenne son sens ultime : « [...] *l'interprétation – ironique ou non – que chacun fera de la phrase conditionnera l'image qui naîtra de la personnalité et du système de valeurs de celui qui s'exprime* »⁵³⁶. Par ailleurs, c'est pour cette raison que Philippe Hamon considère que l'ironie est *cruelle* avec le lecteur, car tout trait d'ironie présent dans l'œuvre :

⁵³³ Linda Hutcheon, « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 291.

⁵³⁴ *Ibid.*

⁵³⁵ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, Genève, Droz, 2007, p. 15.

⁵³⁶ *Idem*, p. 27.

[...] déstabilise toujours globalement le système entier de l'œuvre en créant, chez le lecteur, un suspens de créance, une activité interprétante, un horizon d'attente brouillé, une alerte au sens implicite. Le lecteur est certes un lecteur "actif", mais c'est souvent un lecteur qui risque de rester "pensif" et dubitatif⁵³⁷.

Face à cette contrainte provoquée par l'ironie pour comprendre la vraie position de l'auteur et le sens d'une œuvre, Catherine Fromilhague se questionne sur la possibilité de percevoir l'ironie si l'on ignore l'idéologie de l'auteur. Elle propose d'établir des indices d'ironie : « [...] *une certaine manière de prononcer l'énoncé pour marquer la distance, un signe typographique – le point d'exclamation ou les points de suspension [...], la qualification hyperbolique "les yeux fermés" est un marqueur d'ironie* »⁵³⁸.

Un énoncé ironique est par nature ambigu et joue de l'inversion des vérités. L'antiphrase est d'ailleurs la plus classique des figures de l'ironie, et consiste à dire le contraire de ce que l'on pense. Parfois l'auteur se sert d'indices pour indiquer au lecteur qu'il faut faire attention à ce qu'il est en train de lire : remarquer les guillemets, les italiques, les points d'exclamation, spécifier que telle phrase, prononcée par tel personnage, est accompagnée d'un sourire ou même d'un sourire *ironique*. Pourtant, l'ironie se fonde sur un mécanisme d'argumentation qui défend une posture par rapport à une autre à travers une disqualification ou une moquerie. Or, c'est sur l'argumentation qu'il faut déceler le sens d'un énoncé ironique. Dans ce double langage, dit Fromilhague : « [...] *le jugement péjoratif n'est pas explicite, et l'énoncé a même parfois les apparences de l'éloge. Au récepteur de décider de l'interprétation qu'il choisit. La force persuasive de l'ironie est d'autant plus grande que la liberté du récepteur semble ménagée* »⁵³⁹.

Un texte ironique peut créer les conditions idéales de réception du message, mais il faut miser sur la complicité du lecteur qui doit, selon Pierre Schoentjes, juger sur l'intention de l'auteur, car l'ironie est avant tout : « [...] *l'expression d'un jugement de valeur* »⁵⁴⁰. Chaque lecteur a un système axiologique différent, ce qui peut déterminer sa lecture d'une œuvre ouvertement ironique : à multiples systèmes de valeurs, multiples lectures.

⁵³⁷ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.*, p. 153.

⁵³⁸ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 107.

⁵³⁹ *Idem*, p. 108. Nous soulignons la fin.

⁵⁴⁰ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie, op. cit.*, p. 15.

Linda Hutcheon signale la nature « transidéologique » de l'ironie, qui est au service de qui veut bien se servir d'elle. L'ironie, selon Hutcheon, a lieu grâce à l'appartenance du lecteur à des « communautés discursives » : « *Nous appartenons tous simultanément à un grand nombre de communautés discursives et chacune manie ses propres conventions de communications, certaines la restreignant, d'autres la facilitant* »⁵⁴¹. De cette manière, ce qui pourrait être considéré comme une blague pour un lecteur, pourrait être une offense pour un autre. Tout dépend de la nature du discours et de sa réception.

Le roman est ironique d'après la position de son sujet, dit Schoentjes. Il peut être ironique sans qu'une seule phrase prête à sourire :

[...] tout du long sans qu'une seule phrase prête au sourire. Cela dépend du point où l'auteur se place pour envisager la vie : cela dépend du ton qui lui est dicté par la nuance de sa contemplation pour analyser la vie. Cela dépend de la façon dont il pose ses personnages, et du degré de sérieux qu'il leur accorde en regard de la vie générale, universelle, qui les baigne tous, observateurs et observés⁵⁴².

Quelles que soient les pistes suivies pour interpréter l'ironie, il n'existe pas d'approche, dit Schoentjes, qui ne fasse référence à un système axiologique : « *Il est possible de circonscrire l'ironie sans faire référence à la notion de contraire, mais il est impossible d'écarter celle du jugement. Toute lecture de l'ironie conduit à mettre en avant une hiérarchie de valeurs* »⁵⁴³. Ainsi, l'ironie relève moins d'une rhétorique ou de sa forme discursive que d'une éthique – d'un système de valeurs – et d'une herméneutique⁵⁴⁴ : « *C'est toujours au lecteur, en définitive, qu'il incombe de décider du statut sérieux ou ironique d'une œuvre, d'un passage* »⁵⁴⁵. Pour ce faire, il est essentiel de comprendre la dynamique interne du texte et sa projection externe dans la construction du sens. Le processus herméneutique, selon Paul Ricœur, doit se produire dans ce double travail du texte. Comprendre l'œuvre et l'interpréter dans ce dialogue

⁵⁴¹ Linda Hutcheon, *art. cit.*, p. 297.

⁵⁴² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 258.

⁵⁴³ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁴⁴ Pour Paul Ricœur, la tâche de l'herméneutique est de « *chercher dans le texte lui-même, d'une part la dynamique interne qui préside à la structuration de l'œuvre, d'autre part la puissance de l'œuvre de se projeter hors d'elle-même et d'engendrer un monde qui serait véritablement la "chose" du texte* », Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁵ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, *op. cit.*, p. 111.

interne qui se produit dans la lecture, implique, selon lui, une expansion du sens qui enrichit sa portée : « *Le langage se célèbre lui-même dans le jeu du son et du sens* »⁵⁴⁶.

Comme l'ironie, le sens de l'œuvre est toujours inachevé, nous pouvons dire qu'il est en construction constante, et le lecteur, selon Schoentjes, doit y contribuer : « *Il s'agit ici d'une demande explicite d'engagement qui s'adresse au lecteur, car si l'ironie est un mode d'écriture, elle est aussi un mode de lecture. La dynamique de pensée de l'ironie n'existe [...] qu'à condition que le lecteur participe activement à la constitution d'un sens* »⁵⁴⁷. Mais il faut se demander quelle attitude doit avoir le lecteur d'un roman ironique. Comment se voit-il invité à reconstruire les personnages à partir de ce que l'œuvre propose ?

Pour Pierre Schoentjes, l'écrivain ironique cherche à instruire plutôt qu'à émouvoir le lecteur. En évoquant Schlegel, il affirme que l'auteur ne demande pas au lecteur d'adhérer aux principes exposés dans le texte, pas plus que de s'identifier avec tel personnage ou telle situation : « *La collaboration qu'il envisage doit incorporer au contraire une attitude de mise à distance. Le lecteur doit être un observateur critique de la narration et rester toujours conscient du caractère fictionnel de l'œuvre* »⁵⁴⁸.

De cette manière, le lecteur, tout comme l'auteur – dans le corpus sont également concernés les personnages-écrivains ou témoins –, doit aussi prendre ses distances, être critique de l'œuvre. Dans son travail sur l'humour et l'ironie, Gérard Genette remarque le rôle du lecteur ou du spectateur par rapport au jugement qu'il doit porter sur l'objet regardé pour que *l'effet comique* ait lieu : « *De même que rien n'est beau ou laid en soi, rien en soi n'est drôle ou triste. L'effet comique a toujours deux causes : l'une dans l'objet, l'autre dans le sujet* »⁵⁴⁹.

L'*effet* qu'évoque Genette nous rappelle la position du lecteur par rapport au texte. C'est à lui de décider ou au moins d'essayer de comprendre le sens ironique parmi les différentes lectures de l'œuvre. C'est à lui de décider s'il s'agit de rire, de pleurer ou de demeurer indifférent. Genette parle d'une disposition du récepteur du message, le lecteur, et de l'ambivalence des situations qui déterminent un contexte. Or, une lecture, même faite par le même lecteur, ne se répète jamais. L'ironie peut ne pas apparaître dans une première lecture et rester cachée en attendant un *autre* état d'esprit du lecteur.

⁵⁴⁶ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 27. Il parle en particulier du langage poétique, pourtant, cet élargissement du sens est valable pour tous les textes littéraires, en particulier ceux où l'ironie fait partie du jeu.

⁵⁴⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie, op. cit.*, p. 107.

⁵⁴⁸ *Idem*, p. 108.

⁵⁴⁹ Gérard Genette, *Figures V*, Paris, Seuil, 2002, p. 148.

Pensons au personnage-philosophe Benito Torrentera, dans *Lodo*, qui raconte sa vérité à propos du voyage avec Eduarda, ses motivations et les raisons pour lesquelles il finit en prison. Son travail d'écriture lui fait comprendre que tout événement, une fois passé, commence à perdre sa vérité. Un exemple nous est donné lorsqu'il se rappelle le moment où Eduarda le trahit et a des rapports sexuels avec un autre homme. Il lui suffit d'entrevoir deux corps dans sa chambre pour, aveuglé par la jalousie et la colère, commettre un assassinat. Il ne cherche pas à vérifier qu'il s'agit bien d'Eduarda, il le sait. Pourtant, en regardant son témoignage à la distance, il reconnaît : « *Si somos estrictos mi testimonio se reducía sólo a la imagen de dos medios cuerpos uno sobre el otro [...]. Aunque cualquier hecho una vez acontecido pierde varios gramos de verdad, en este caso no perdería mi tiempo especulando al respecto* » (LOD, 235). Dès qu'elle est regardée à distance, sa certitude commence à perdre de la force. L'image évoquée dans ses souvenirs n'est plus aussi nette que celle du moment vécu.

Julio Valdivieso, dans *El Testigo*, se trouve dans la même situation, lorsqu'il réalise l'effet du temps sur la mémoire : « *El tiempo había pasado con suficiente fuerza para reducir su nerviosa pasión de entonces al rango de las anécdotas curiosas, que envejecen mal y empiezan a parecer artificiales* » (ELT, 39). La distance du temps rend le passé artificiel, il devient douteux même pour celui qui l'a vécu.

Si Benito hésite sur sa propre vérité lorsqu'il l'écrit et Julio sur sa mémoire lorsqu'il évoque ses souvenirs, le lecteur doit être attentif aux vraies intentions du personnage. Rappelons que Benito prêche des règles de conduite qu'il ne suit pas à la lettre, il ne se repent pas de ses actions, il cherche juste à les comprendre, il n'y a pas de honte ou de regret dans son discours mais la reconnaissance du triomphe des pulsions sur la raison. Ce qui est absence de regret chez Benito, sera naïveté chez García Madero. Dans les témoignages oraux, le problème de la mémoire et la position des témoins par rapport à l'histoire, auront une influence sur les événements racontés.

Le discours ironique refuse de fixer des sens définitifs. Il faut toujours chercher le sens de l'œuvre. Néanmoins, il ne faut pas oublier qu'un autre risque auquel s'expose le lecteur face à l'ironie est de vouloir trouver un sens à chaque mot. Pousser au bout l'interprétation d'une œuvre est aussi une manière de tomber dans son piège, car l'ignorance dans l'ironie, que ce soit celle d'un personnage ou du lecteur, est la position de la victime.

II. Ironie

Il est difficile de proposer une définition de l'ironie qui puisse rendre compte de ses différentes formes et intentions. À travers le temps, l'ironie a su s'adapter aux besoins discursifs et aux manifestations littéraires de l'époque pour contester les vérités absolues et les discours autoritaires. Cette difficulté à trouver une définition est signalée par Pierre Schoentjes, pour qui l'ironie évolue avec la pensée de l'être humain. Dans sa *Poétique de l'ironie*, il propose de classifier l'ironie selon les époques, en partant de l'ironie socratique – il donne aussi une place prépondérante à l'ironie romantique⁵⁵⁰ – jusqu'à nos jours.

De son côté, Søren Kierkegaard relève de l'ironie socratique l'une de ses valeurs essentielles : la dialectique qui se construit dans la maïeutique, l'échange permanent d'idées, ce qui démontre leur relativité. En citant Hegel, Kierkegaard remarque qu'il n'existe pas une histoire uniforme du développement de l'ironie :

Le concept d'ironie ayant souvent revêtu des significations différentes, il importe de ne pas en faire, sciemment ou non, un usage tout à fait arbitraire ; il importe, tout en recourant au vocabulaire habituel, de voir que ces significations différentes acquises au cours du temps relèvent pourtant toutes du concept⁵⁵¹.

Malgré sa nature insaisissable, il est possible d'établir certaines caractéristiques inhérentes au discours ironique. L'un des points essentiels de l'ironie est la mise en question des vérités absolues. Le mouvement ironique représente une prise de distance avec le monde et la réalité, qui met tout en question. Même l'histoire, selon Kierkegaard, est susceptible d'être transformée à travers le temps et l'ironie, en mythe, poésie, légende ou conte. L'ironie ne se fixe pas sur une vérité ou une réalité, elle touche tous les domaines et construit un rapport idée ou idéalité / réalité, de sorte que l'ironie produit une réalité relative et toujours illusoire :

Si l'ironie a triomphé de la réalité historique en la rendant vague, elle finit, elle aussi, par rester en suspens. Sa réalité est une simple possibilité. En effet, pour que l'individu agissant soit en mesure de remplir sa tâche et de réaliser la réalité, il faut qu'il se sente incorporé dans un ensemble plus vaste, qu'il ressente le sérieux de la

⁵⁵⁰ « [C]onformément à sa réactualisation par le romantisme allemand, l'ironie est une manière pour l'art de s'auto-représenter par le biais des jeux de la parabase et de la rupture de l'illusion romanesque », Pierre Schoentjes, « L'ironie contemporaine de la fugue à la fantaisie. Chevillard au risque de l'ironie », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 244.

⁵⁵¹ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 221.

responsabilité, qu'il ressent et respecte toute conséquence raisonnable⁵⁵².

De même, Schoentjes considère que l'ironiste est idéaliste, car il croit à la perfectibilité de l'homme : « [...] *au moment même où il marque un rejet, l'ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie* »⁵⁵³. Si l'ironie part du jugement critique de la réalité, même si sa réalité reste une possibilité, sa nature possède un fondement éthique⁵⁵⁴, plus que rhétorique. Sa valeur comme figure de style concerne la forme – antiphrase, hyperbole, litote, pour mentionner les plus importantes – à travers laquelle l'ironie se manifeste dans le discours. Son intention est de transmettre un message critique qui vise à juger, signaler l'absurde d'une situation et le corriger. Néanmoins, il ne faut pas oublier sa nature contradictoire, l'ironie dissimule pour ne pas montrer ses vraies intentions, de là l'importance de l'herméneutique.

Le présent est indéterminé et propice à l'ironie, laquelle trouve dans le changement permanent l'espace idéal d'action. Pour Pierre Schoentjes : « [...] *l'ironie est le mode de la découverte d'un monde qui n'a pas encore été expliqué, raconté de manière définitive* »⁵⁵⁵. Le monde existe selon celui qui pense, et l'ironie, pour Vladimir Jankélévitch, est le sourire de l'esprit, la conscience : « [...] *de la révélation par laquelle l'absolu, dans un moment fugitif, se réalise et du même coup se détruit ; et l'art n'est rien d'autre que l'instant du passage, la belle et fragile apparence qui à la fois exprime et anéantit l'idée* »⁵⁵⁶.

Dans l'ironie, l'auteur n'a pas une seule position, il fait appel à la multiplicité. L'ironie, selon Schoentjes, participe du fragmentaire pour mettre en évidence que le discours sérieux ou totalisateur se construit sur la contradiction : « *Dire que l'ironie participe du fragmentaire, c'est rappeler que le sérieux est toujours global, totalisant. Une des manières les plus simples de faire surgir l'ironie consiste d'ailleurs à isoler des éléments et à les mettre dans un rapport auquel les circonstances normales*

⁵⁵² *Idem*, p. 253

⁵⁵³ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁵⁴ Ce fondement selon les théoriciens que nous avons abordés autour de l'ironie, remonte jusqu'à l'*Éthique* d'Aristote, qui dans son Livre deuxième évoque une citation d'origine inconnue sur le fondement essentiel de l'éthique et de la vertu : « *L'honnêteté n'a qu'une seule forme, mais le vice en a de nombreuses* », Aristote, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2012, p. 113. Malgré les nuances, la vertu n'est pas relative. L'ironie, souvent associée au vice, peut avoir des visages multiples, se cacher, dissimuler, mais sa valeur éthique renvoie toujours à cette forme idéale d'agir et d'être.

⁵⁵⁵ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁵⁶ Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p. 18-19.

n'invitent pas »⁵⁵⁷. Cette dynamique est celle de Socrate, lorsqu'il veut montrer le tort de son interlocuteur en le faisant exposer ses idées et en lui montrant les contradictions de ses arguments.

Nous considérons qu'une œuvre ironique peut être tout à fait sérieuse. Faire une lecture ironique d'un texte ne signifie pas le simplifier, mais, au contraire, remarquer les multiples lectures qu'elle propose. L'ironie joue avec le sérieux, affirme Jankélévitch, et vise à détruire ce qui se veut incontestable : « [...] elle l'imité, le provoque, le tourne en ridicule, elle l'entretient pour sa recreation »⁵⁵⁸.

L'essentiel de l'ironie est de masquer ses intentions. En cachant le sens de son œuvre, l'ironiste stimule le désir de le trouver, il invite à l'interprétation où le lecteur doit jouer le rôle essentiel. À cause de cette attitude fugitive, dit Jankélévitch, l'ironiste peut être confondu. Dans son effort pour ne pas montrer ses vraies intentions, il peut se montrer indifférent ou renfermé sur son propre égocentrisme et sa légèreté, ce qui lui vaut souvent le rejet de la société et l'isolement par son manque d'engagement apparent : « L'ironiste ne veut pas être profond ; l'ironiste ne veut pas adhérer, ni peser ; mais il touche le pathos d'une tangence infiniment légère, et quasi impondérable ; amoureux, il n'aime qu'avec une petite portion de son âme »⁵⁵⁹.

En tant que créateur et moraliste, l'ironiste peut se sentir, affirme Schoentjes, comme un dieu devant son œuvre : « Dans la mesure où il dispose de la même façon de ses personnages, le dieu dans l'œuvre, c'est l'auteur, certainement lorsqu'il choisit de ne pas apparaître mais de regarder sa création à distance, en observateur »⁵⁶⁰. Pourtant, cette attitude questionnable est sa manière à lui de regarder sans intervenir. L'ironie est une mise en question d'une vérité qui ne peut avoir lieu qu'en prenant ses distances avec elle. L'ironie apparaît comme une réponse, une réplique qui fonctionne toujours *a posteriori*.

Même s'il est possible d'établir certaines caractéristiques inhérentes au discours ironique – valeur éthique et forme rhétorique, essence dialectique dans la confrontation d'idées, discours double et parfois contradictoire, prise de distance, position d'observateur plus que d'acteur, remise en question des vérités –, il est intéressant de noter, et nous sommes d'accord avec ces auteurs, la nature flexible et indéfinissable de l'ironie. Dans sa liberté idéologique absolue, l'ironie peut adopter tous les masques et se

⁵⁵⁷ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 169.

⁵⁵⁸ Vladimir Jankélévitch, op. cit., p. 9.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 33-34.

⁵⁶⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 202.

présenter sous toutes les formes discursives et littéraires pour servir un large éventail de positions et légitimer ou miner un ensemble très varié d'intérêts. Elle peut avoir pour cible l'autre ou soi-même, avec des objectifs très différents, mais en ayant toujours pour objectif son jeu critique qui, selon Linda Hutcheon, nécessite un vrai travail herméneutique :

Ainsi, l'ironie n'est jamais simple affaire de décodage ou de reconstruction d'un quelconque sens ou sous-entendu [...], l'ironie implique toujours des relations dynamiques et plurielles entre le texte ou l'énoncé et son contexte, de même qu'une interaction constante entre celui qu'on nomme ironiste, l'interprète et les circonstances générales de la situation discursive⁵⁶¹.

Nous avons signalé que l'ironie peut avoir lieu à plusieurs niveaux à l'intérieur d'une phrase, du mot ou de l'ensemble de l'œuvre. Explorer ces niveaux et ces formes, ainsi que les mécaniques employées pour la construction de l'ironie, nous permet de montrer les différentes manifestations et les divers degrés d'ironie qui peuvent se déployer dans le récit.

L'ironie classique est à l'image de la litote, qui exprime le plus en disant le moins, c'est la dissimulation socratique⁵⁶² ; à l'extrême opposé se trouve celle qui dit trop, caractérisée par l'excès et l'hyperbole. Le philosophe et moraliste Benito Torrentera se situe dans ce deuxième cas de figure avec ses discours provocateurs. La parodie est présente chez Villoro ; le sarcasme et le cynisme sont présents chez Fadanelli qui, comme Diogène, cherche à provoquer et remuer les consciences à travers les excès de ses personnages⁵⁶³. Nous trouvons des exemples d'ironie dans les dédoublements de Roberto Bolaño, dans le jeu de correspondances qui se construit au-delà de *Los detectives salvajes*. Son œuvre est un labyrinthe de miroirs obligeant le lecteur à toujours repérer dans la voix narrative ou dans les personnages, voyageurs, poètes, chercheurs, l'ombre de l'auteur qui se reflète à distance.

Il ne faut pas essayer d'enfermer l'ironie dans un concept précis. Fixer l'ironie, c'est limiter sa force et sa liberté créatrice. Pour Pierre Schoentjes, il faut chercher

⁵⁶¹ Linda Hutcheon, *art. cit.*, p. 291.

⁵⁶² À ce propos, Schoentjes signale que « l'ironie se définissait par le biais de la litote, on s'accorde pour la reconnaître dans la maïeutique au travers de l'attitude de Socrate qui se fait modeste pour amener ses interlocuteurs à confesser leur propre ignorance », Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁶³ L'œuvre de Fadanelli se caractérise par la présence de personnages qui à travers leur cynisme provoquent et montrent les vices de la société, voir à ce sujet, Julio Zárate, « Fadanelli o el discurso del sarcasmo y los espacios alternativos de la Ciudad de México: *Clarisa ya tiene un muerto* », dans Marco Kunz, Cristina Mondragón, (eds.) *Nuevas Narrativas Mexicanas 2. Desde la diversidad*, Barcelona, Red Ediciones, 2014, p. 121-138.

l'ironie dans le texte, dans l'écriture des auteurs qui sont l'exemple d'une pensée dynamique née dans la dissimulation, cette dernière étant l'un des points essentiels du discours littéraire.

II.1 Formes de l'ironie

Nous avons parlé de la flexibilité de l'ironie et de son évolution à travers le temps. Au-delà d'une définition spécifique, il y a des manifestations pour lesquelles existe un consensus, telles que l'ironie du sort ou de situation⁵⁶⁴, et l'ironie verbale qui, nous le verrons plus tard, peuvent être complémentaires. Ce qui est important dans l'ironie, c'est le sens implicite du message, qui doit être découvert pour permettre d'interpréter le texte⁵⁶⁵.

Il existe aussi d'autres types d'ironie, selon la forme choisie pour transmettre le message⁵⁶⁶; l'un des plus courantes est la parodie. Le cynisme serait la forme la plus extrême et radicale du moralisme, qui consiste à prêcher le bon exemple en agissant de la mauvaise manière. Le sarcasme, ou ironie mordante, cherche l'agression directe du destinataire de cette ironie. Du point de vue sémantique, l'ironie se construit à travers l'antiphrase : dire A pour signifier le contraire de A (cette simple définition est par ailleurs la plus répandue). Mais il existe d'autres figures rhétoriques qui contribuent à sa mise en place. Deux des plus courantes, que Genette appelle de « quantité », sont l'hyperbole et la litote. Cependant, il voit ces figures en opposition à l'ironie, car il remarque d'abord leur valeur humoristique :

Ces deux figures, par lesquelles on accepte la réalité tout en la traitant de manière ludique, s'opposent ensemble à l'antiphrase, qui la nie (tout aussi ludiquement) – à propos d'un laideron : “Elle est vraiment canon !” ; à propos d'un prix exorbitant : “C'est donné !”. Et comme l'antiphrase est le procédé favori – et même fondamental – de l'ironie, on

⁵⁶⁴ Cette ironie est aussi considérée comme « du destin ». Jankélévitch utilise le terme ironie du sort, tandis que Pierre Schoentjes la considère ironie de situation, pourtant, il s'agit bien du même type d'ironie.

⁵⁶⁵ D'un point de vue linguistique, Sperber et Wilson réfléchissent à l'ironie verbale et rendent compte des faits d'ironie sans faire appel à la notion de sens figuré. Ils prennent en considération le contexte et non seulement le message, et conçoivent l'ironie comme « mention », ce qui « permet de prédire quelles ironies auront une cible déterminée, et, le cas échéant, quelle sera cette cible », Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », dans *Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires*, Paris, Seuil, 1978, n° 35-36, p. 411. L'ironie serait ainsi conçue dans un rapport de proximité du message et du contexte.

⁵⁶⁶ En classifiant l'ironie comme un trope, Catherine Kerbrat-Orecchioni analyse l'ironie d'un point de vue linguistique et se concentre sur le rapport antiphrastique entre un sens littéral et un sens dérivé. Pour Kerbrat-Orecchioni : « L'ironie est de tous les tropes celui qui nage le plus volontiers dans les eaux troubles de l'ambiguïté », *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 105.

pourrait, a contrario, voir dans la litote et l'hyperbole les figures ordinaires de l'humour – qui au reste se passe, lui, fort bien de figures⁵⁶⁷.

Dans son chapitre « Morts de rire », Genette identifie les rapports et différences entre l'ironie et l'humour. Nous considérons que l'humour est l'une des caractéristiques de l'ironie, que la litote et l'hyperbole participent à sa construction et, pourtant, qu'elles ne peuvent pas être toujours en opposition. La multiplicité de sens que l'ironie propose la fait participer aussi bien de la tristesse et du tragique, que de l'humour au sens où Genette le définit, même si nous acceptons que la plupart du temps l'ironie joue de l'humour noir⁵⁶⁸.

Pour mieux comprendre l'antiphrase, la litote et l'hyperbole, nous prenons les définitions de Catherine Fromilhague et celles de Pierre Fontanier à propos des figures de style et du discours. Fromilhague affirme qu'on utilise la litote par modestie ou par égard. La litote oriente le récepteur vers une interprétation signalée de manière implicite : « *On feint d'atténuer une vérité que l'on affirme implicitement avec force* »⁵⁶⁹. De son côté, Fontanier, qui classe la litote et l'hyperbole parmi les figures d'expression par réflexion, parle d'une figure de diminution de l'expression pour une pensée qu'on veut laisser dans toute sa force : « *On dit moins qu'on ne pense ; mais on sait bien qu'on ne sera pas pris à la lettre ; et qu'on fera entendre plus qu'on ne dit* »⁵⁷⁰.

Le discours de Benito Torrentera, dans *Lodo*, vise plutôt l'exagération, même quand il s'agit de mépriser sa personne. Pourtant, il se sert toujours de la dissimulation, et de la litote, pour cacher son intelligence : « *Y en esto quisiera ser muy claro: siempre he sido un hombre de mediana inteligencia [...], soy en general un hombre mediocre y no me da pena confesarlo* » (LOD, 23). Il se considère lui-même comme un homme médiocre qui passe inaperçu : « *[...] pasar inadvertido me pareció un acto apropiado a mi temperamento. No tenía necesidad de sufrir ni de esconder mi inteligencia, pues, como dije antes, ella se escondía por sí misma y sólo daba la cara en situaciones excepcionales* » (LOD, 25-26).

⁵⁶⁷ Gérard Genette, *Figures V*, op. cit., p. 201.

⁵⁶⁸ Genette souligne qu'on ne peut pas réduire l'ironie ou l'humour à leur valeur manifeste et il rappelle « *l'usage polémique de ces deux formes de plaisanterie, auxquelles ni l'une ni l'autre ne se réduit : l'ironie (qui est toujours polémique), parce qu'elle n'a parfois rien de "plaisant"* », Idem, p. 205.

⁵⁶⁹ Catherine Fromilhague, *Les figures de style*, sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Armand Colin, 2010, p. 111.

⁵⁷⁰ Pierre Fontanier, op. cit., p. 133.

Même si son intelligence n'est pas remarquable, il reconnaît qu'elle se manifeste dans des situations exceptionnelles, ce qui arrivera à plusieurs moments du voyage, mais aussi dans ses réflexions. Benito se considère lui-même comme un idéaliste, mais il cherche toujours à le cacher : « *El idealista lo es de nacimiento y su vida, como en mi caso, se gasta en ocultarlo* » (LOD, 20).

Nous considérons que Julio Valdivieso, dans *El testigo*, reçoit des messages du passé à la manière de la litote. En tant que chercheur, le travail de Julio à son retour est de reconstruire son passé à partir de pistes qui réactivent sa mémoire. Par exemple, au début du roman, Julio doit se rappeler qui est le *Viking*, avec qui il parle au téléphone : « [...] *luchó por otorgarle facciones al Vikingo. Se llamaba Juan Ruiz [...]. Disponer de un nombre era como entrar al vestidor de una compañía de teatro para reconstruir a un personaje por una prenda* » (ELT, 17). À partir d'une voix et d'un nom, Julio doit donner une forme à son ami, qui lui donnera à son tour d'autres pièces pour reconstruire le passé.

Un autre exemple de litote se trouve dans les messages – nous y reviendrons – que Nieves lui envoie : « *Dile a Julio que me acuerdo de él cada que leo Pasado en claro* » (ELT, 28). Le message ne veut rien dire pour le messenger, seul Julio est capable de le comprendre, car il s'adresse spécifiquement à lui ; seul lui comprend ce que Nieves veut lui dire à travers ce poème d'Octavio Paz. Le lecteur n'a qu'à chercher et y comprendre la tristesse, le sourire amer de l'échec d'un amour réciproque...

Un exemple de litote chez Bolaño se trouve lors d'une conversation entre Quim Font et García Madero, ils parlent de Lupe et de son amitié avec María. À un moment, Quim lui permet d'aller voir María : « *–Bueno, vaya a visitar a las muchachas, creo que tienen otro invitado, ese cuarto es más concurrido que... –no encontró el símil y se rió* » (LDS, 54). Il faut réfléchir au non-dit pour comprendre le rire de Quim. Plusieurs informations sont nécessaires. D'abord, Quim s'inquiète de l'amitié entre Lupe, une prostituée qui n'attire que des ennuis à la famille Font, et sa fille. La petite maison des sœurs Font, nous l'avons vu, est un repère des réal-viscéralistes et il y a toujours de la visite. Finalement, María est une femme qui cherche les limites de son corps. L'allusion de Quim va précisément dans ce sens-là, María a des mauvaises fréquentations, elle risque de devenir une prostituée, dans sa maison il y a toujours des « amis ». Sa maison serait aussi fréquentée qu'une *maison close* ou un *lupanar*. Il rit de cette image qui lui vient à propos de sa fille, mais il ne le dit pas, car il s'agit de sa fille.

En ce qui concerne l'hyperbole, nous gardons la définition de Fontanier qui affirme : « *L'Hyperbole augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire* »⁵⁷¹. L'hyperbole utilise les marques de quantité et d'intensité, l'amplification par énumération, mais il y a plus, selon Fontanier : « [...] *pour être une beauté d'expression et pour plaire, [l'Hyperbole] doit porter le caractère de la bonne foi et de la franchise, et ne paraître, de la part de celui qui parle, que le langage de la persuasion* »⁵⁷². Par ailleurs, Fontanier considère que celui qui écoute doit comprendre et partager l'allusion et bien réfléchir pour mieux comprendre les mots à leur juste valeur, démarche similaire à celle de l'ironie.

Un exemple d'hyperbole dans *Lodo* apparaît quand Benito parle des dégâts causés par l'âge sur son corps. Pourtant, il ne perd pas l'espoir d'avoir du succès avec les femmes : « [...] *siempre existirá una mujer capaz de reconocer esa masculinidad oculta bajo tantas arrugas, opacada por el centelleante manto de una calva obscena* » (LOD, 12). L'hyperbole se trouve dans la manière de décrire sa calvitie et sa vieillesse, qui cachent sa virilité. Lorsqu'il évoque l'infidélité des femmes, il affirme : « *Si en el momento de relacionarte con cualquier mujer aceptarás también a sus posibles amantes –es decir: ¡al resto de la humanidad!–, te harías inmune al desengaño* » (LOD, 16). Pour Benito, toute l'humanité est la maîtresse potentielle d'une femme. Cette phrase est hyperbolique dans le sens où il pousse à l'extrême l'idée qu'accepter une infidélité pourrait, selon lui, sauver plusieurs vies et empêcher des conflits entre les hommes.

Entre l'image hyperbolique des défauts du corps et le narcissisme féminin, nous trouvons un exemple d'hyperbole dans *El testigo*. L'amante du *Viking*, Vlady Vey, n'obtient que des rôles à la télévision où son corps est mis en valeur. Elle craint le jour où apparaîtra « [...] *la verruga de la mala suerte* » (ELT, 31). Abîmer la perfection de son corps est pour elle comme un « *avión suicida* » (ELT, 31), qui signerait la fin de sa carrière. Elle fait une tragédie d'une vétille, ce qui montre le caractère superficiel d'un certain type d'actrice.

Dans *Los detectives salvajes*, un cas d'hyperbole apparaît lors d'une conversation entre Quim et Lupe à propos d'une anecdote sur l'identité d'une personne muette : « ¿Y

⁵⁷¹ *Idem*, p. 123.

⁵⁷² *Idem*, p. 123-124.

por qué se iba a acercarse a nosotros fingiendo que era mudo? –dijo Quim [...]. –Pues porque eran estudiantes –dijo Lupe. Quim miró a Lupe como si la fuera a besar. –Qué inteligente eres, Lupita. –No te burles de mí –dijo ella –Lo digo en serio, carajo » (LDS, 96). Dans cet échange dialogique, il est évident que Quim se moque de Lupe. Elle dit quelque chose d'évident, car un peu plus tôt ils établissent que la personne muette était un mouchard. L'hyperbole vient précisément de l'exagération du compliment : Lupe se sent offensée au lieu d'être flattée. Quim remarque, à travers une phrase hyperbolique à l'allure sarcastique, quelque chose qui est évident pour tous.

La présence de ces figures dans le corpus permet de construire les ironies qui modifient la lecture et le sens du texte. Dans les points suivants, et avec des exemples ponctuels, nous allons identifier et analyser les formes d'ironie présentes dans le corpus.

II.1.1 Ironie du sort, ironie verbale

Qu'est-ce qui vient perturber l'ordre établi des choses ? Quelle est l'intention de ce hasard ? Le hasard est l'absurde de la vie, dit Albert Camus⁵⁷³. Vladimir Jankélévitch considère l'ironie du sort comme un cas d'exception : « *Le phénomène ment à la loi et l'individu à l'espèce et la fin s'accomplit à travers des moyens paradoxaux...* »⁵⁷⁴. Sa source se trouve dans l'erreur, dans la « *contradiction providentielle, et la téléologie de l'échec, et les coïncidences bizarres du destin* »⁵⁷⁵.

Pour Pierre Schoentjes, cette ironie s'exprime sans mots. Il considère l'ironie du sort comme la plus difficile et la plus remarquable par l'effet du jeu dramatique qui peut produire, car elle conjugue dans une scène les extrêmes de joie et de tristesse⁵⁷⁶. Elle interpelle directement le lecteur ou le spectateur, mais elle ne se révèle pas, elle doit être reconnue. Sur l'ironie du sort dans le texte littéraire, Schoentjes signale qu'il ne s'agit pas simplement de deux éléments contradictoires qui sont rapprochés dans une même vision :

Il est intéressant de noter que quand l'ironie de situation sert de principe structural à un récit, celui-ci joue volontiers sur les identités cachées et sur l'écart entre l'être et le paraître [...]. Dans le jeu sur l'apparence et la

⁵⁷³ Il voit l'absurde dans le sentiment tragique de la vie et le rapport irrationnel et arbitraire entre l'homme et le monde : « *L'absurde dépend autant de l'homme que du monde. Il est pour le moment leur seul lien* », Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942, p. 39.

⁵⁷⁴ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 161.

⁵⁷⁵ *Idem*, p. 162.

⁵⁷⁶ L'un des exemples caractéristiques dont la critique se sert pour illustrer l'ironie de situation serait l'image d'un petit taudis à côté d'un grand palais. Pierre Schoentjes évoque aussi la photographie d'un camion rempli de pneus qui est au bord de la route à cause d'un pneu endommagé.

réalité, il existe clairement un élément partagé avec l'ironie verbale où la signification apparente des mots ne recouvre pas le sens réel⁵⁷⁷.

Il signale également les éléments distinctifs entre l'ironie verbale et l'ironie du sort :

L'ironie verbale est cette ironie qui joue sur la langue au moyen de jugements de valeur dissimulés, et que les dictionnaires cherchent à définir lorsqu'ils posent que c'est une plaisanterie consistant à dire le contraire de ce qu'on veut faire comprendre. L'ironie de situation pour sa part renvoie à un agencement particulier des faits qui repose sur un jeu de symétrie et de renversement, défini dans les dictionnaires par le truchement de cette moquerie du destin qu'est l'ironie du sort⁵⁷⁸.

Un exemple d'ironie du sort dans *El testigo* est celui de la confusion à propos du rendez-vous sur la place de Mixcoac. Le départ en Europe devient un échec à cause de la confusion de Julio Valdivieso, qui attend sur une autre place que celle évoquée par le poème d'Octavio Paz. Nieves veut un départ romantique avec Julio, mais ce désir de romantisme provoque la confusion qui marquera leurs destins. Une erreur dans le souvenir d'un poème suffit pour tout changer. Le hasard⁵⁷⁹ contribue à cette ironie qui condamne les personnages à un destin autre que celui dont ils ont tant rêvé.

L'ironie du sort, affirme Schoentjes, représente ce coup de théâtre inattendu où le hasard intervient pour tout changer et imposer au personnage un destin tragique : « *L'homme qui fait de l'ironie est joyeux, comme est accablé l'homme victime d'un ironiste supérieur, quel que soit le nom – dieu, sort, hasard – qu'on lui donne* »⁵⁸⁰. Julio et Nieves deviennent victimes à cause d'une erreur dans le lieu du rendez-vous : « *Perdió la cita más importante de su vida. La culpa era suya y de la mamonería de Nieves, dispuesta a complicar el destino con azares innecesarios* » (ELT, 268-269).

Chez Fadanelli, c'est le hasard qui met Eduarda sur le chemin de Benito. Ce qui commence comme un duel verbal au supermarché, deviendra par la suite le détournement de Benito, mais il faut qu'ils se retrouvent par hasard dans la rue pour qu'ils passent leur première nuit ensemble. Eduarda lui demande de rester chez lui : « *Me quedo en algún rincón, o hasta en el pasillo de entrada, o donde tú me digas. Sólo debo esperar cinco horas a que abran de nuevo la estación* » (LOD, 43).

⁵⁷⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 53. Cette définition de l'ironie de situation nous rappelle le jeu de dédoublements et de miroirs qui s'opère chez Bolaño.

⁵⁷⁸ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 264.

⁵⁷⁹ Rappelons que c'est dans la prédisposition au hasard que Breton trouve l'intensité de la vie, l'ouverture et l'abandon complet au monde et à la possibilité.

⁵⁸⁰ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 265.

Il faut rappeler qu'une autre ironie du sort met Eduarda sur le chemin du policier Linares, son futur ravisseur. La police ne s'intéresse à eux que dès le moment où Eduarda s'assoit à la table du policier. Benito réfléchit alors à la force du hasard et à la manière dont ils deviennent ses victimes : « *Si Eduarda no hubiera aceptado la invitación para tomar una copa, el policía no se habría interesado en ella, mucho menos en mí. Pero ésta es una discusión inútil, el destino jamás pregunta porque no tiene necesidad de hacerlo* » (LOD, 292). Il est impossible pour Benito d'échapper au destin, il paie d'une peine de prison l'opportunité de jouir pour quelque temps du corps d'Eduarda.

Chez Bolaño, l'ironie du sort marque le rythme du voyage des réal-viscéralistes. Les rencontres et la disposition au hasard se font dans l'ironie, dans l'exception et la transgression constante, par exemple à l'instant où García Madero saute dans la voiture avec Belano, Lima et Lupe, pour aller dans le désert, ou en Afrique, au moment où Belano décide de continuer le voyage. Il peut se sauver et pourtant décide de tenter le hasard une nouvelle fois : « *Le pregunté por qué iba a acompañar a López Lobo. Para que no esté solo, respondió. Eso ya lo sabía, esperaba otra respuesta, algo que resultara decisivo* » (LDS, 548). L'explication de Belano à Jacabo Urenda sur cette décision est aussi ironique que sa situation est désespérée : il risquera sa vie pour accompagner un suicide.

Dans le cas de l'ironie verbale, chez Fadanelli, c'est souvent à travers le sarcasme que les personnages ironisent sur leur situation. Benito va acheter des bières au supermarché où Eduarda travaille et il lui offre une excellente occasion pour se moquer de sa misère : « *Eduarda tomó las cervezas para introducirlas en una bolsa de plástico [il achète trois bières]. –No me digas, tienes dos invitados para cenar –me espetó Eduarda, haciendo mofa de mi pobreza* » (LOD, 38). Benito ne se souvient plus d'elle et de leur dispute précédente (nous y reviendrons). À travers le sarcasme, Eduarda manie une ironie verbale visant à offenser Benito, car elle insiste sur le fait qu'il n'ait qu'une bière à offrir à chaque invité. Ce qui pourrait être un exemple d'une situation de pauvreté devient par les mots d'Eduarda une raison pour chercher le conflit et stigmatiser l'avarice de Benito.

Le cas de Ramón Centollo, chez Villoro, est différent car il ironise sur sa propre situation dans le poème qu'il récite sur le répondeur automatique de Julio : « *No le pidas un ejemplar a Julio porque a mí nadie me publica, o sólo me publican las*

*grabadoras [...] Perdóname, divago..., así me dicen a veces, el doctor Divago*⁵⁸¹. *No he dormido. Estuve inflando toda la noche. Antes comenzaba más temprano*⁵⁸² » (ELT, 214). Centollo donne un exemple d'ironie verbale qui cherche le côté risible du malheur : il fait une poésie de sa misère. Ignoré du monde littéraire, il n'est publié que sur l'éphémère répondeur de Julio.

Un exemple d'ironie verbale chez Bolaño se trouve dans la note du 15 décembre du journal de García Madero. Lors d'une des visites à la librairie de Crispín Zamora, García Madero demande pourquoi il a appelé sa librairie « La batalla del Ebro⁵⁸³ » : « *Confesó que no se lo puso él, sino el propietario anterior, un coronel de la República que se cubrió de gloria en dicha batalla. En las palabras de don Crispín descubro un deje de ironía* » (LDS, 113). Il ironise sur la gloire du colonel républicain dans cette bataille. Le sens du mot *gloire* nous faire penser soit à la mort du colonel, soit à la victoire initiale mais à l'inévitable victoire du Franquisme. García Madero ignore l'événement et passe à côté de l'ironie, pourtant le ton de Crispín lui indique que quelque chose lui échappe.

Ces exemples montrent la possibilité d'affronter avec un sourire la justice des dieux et le destin tragique – ou ironique – qui marque la plupart des personnages du corpus. Face au malheur de l'ironie du sort, l'ironie verbale devient nécessaire pour rire. Pierre Schoentjes rappelle la vision des romantiques, qui estimaient que face à un monde absurde, régi par l'ironie, il était nécessaire d'avoir une attitude ironique : « [...] *l'homme n'avait pas le droit de se laisser sombrer trop profondément dans la tristesse et [ils] soutenaient que même dans l'adversité il devait être capable de regarder le côté risible du malheur* »⁵⁸⁴.

II.1.2 Parodie : de l'allusion intertextuelle à la critique mordante

Dans sa *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes définit la parodie comme l'imitation plaisante d'une œuvre. La condition principale de la parodie est que l'œuvre

⁵⁸¹ Jeu de mots entre le mot *divagar* (*divaguer*) et la référence au film de David Lean, « *Docteur Jivago* » (1965). Il n'y a pas de deuxième sens caché dans la référence, il ne s'agit que d'un jeu de sonorités.

⁵⁸² Centollo ironise sur le temps qu'il passe à se droguer. Il passe la nuit à absorber des drogues, mais auparavant, il commençait à consommer des drogues plus tôt.

⁵⁸³ Il s'agit de l'une des batailles les plus importantes de la guerre d'Espagne. Elle a eu lieu en 1938. Malgré la victoire initiale de l'armée républicaine, il a été impossible d'éviter la défaite et la victoire du Franquisme.

⁵⁸⁴ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 290.

ou la personne parodiée soient suffisamment connues du lecteur ou du public pour que l'effet ne se perde pas. La parodie fait aussi appel à l'intertextualité :

[...] de l'allusion ponctuelle à la réécriture de longue haleine, en passant par les (pseudo-)citations d'ampleur variable. Penser la parodie à travers l'ironie offre l'avantage de mettre l'accent sur le fait qu'il ne s'agit pas d'une activité presque mécanique d'abaissement d'un modèle [...], mais bien d'un procédé dynamique qui, loin de réduire la portée d'un texte, enrichit l'interprétation⁵⁸⁵.

Le degré de la parodie est variable selon le rapport à la référence, mais aussi selon l'intention de l'écrivain. Pour Pierre Fontanier, l'allusion consiste à « *faire sentir le rapport d'une chose qu'on dit avec une autre qu'on ne dit pas, et dont ce rapport même réveille l'idée* »⁵⁸⁶. De son côté, Catherine Fromilhague parle d'une vérité approximative ou partielle dans l'allusion, qui « *transgresse la loi d'exhaustivité* »⁵⁸⁷. Le référent allusif qui joue dans la parodie peut être connu de tous ou seulement d'un groupe.

Un cas de parodie dans *Lodo* renvoie au roman de Nabokov, *Lolita* (1955), mais le dialogue intertextuel qui s'établit entre les deux romans est dépourvu de dérision. Les allusions parodiques de Fadanelli ne cherchent qu'à enrichir la portée du texte et le jeu interprétatif. Parmi les indices parodiques qui se trouvent entre les deux textes, nous signalerons ici ceux que nous considérons comme les plus importants.

Évoquons tout d'abord la manière dont le récit est présenté. Benito Torrentera écrit depuis la prison la chronique de son histoire avec Eduarda. C'est la même situation que celle de Humbert Humbert, qui pense que son travail d'écriture l'aidera dans son procès. Cependant, il réalise qu'il écrit pour raconter son amour pour Lolita et justifier ses actions et son crime : « [...] *je pensais que j'utiliserais ces notes en totalité lors de mon procès, pour sauver non pas ma tête, bien sûr, mais mon âme. À mi-parcours, cependant, je compris que je ne pourrais pas exhiber Lolita tant qu'elle serait en vie* »⁵⁸⁸. Benito, de son côté, veut juste réfléchir sur le voyage et lutter contre l'ennui : « *No creo volver a tomar la pluma ya que he cumplido mis dos propósitos esenciales: relatar para mí mismo los sucesos que marcaron mi vida después de la aparición de Eduarda, así como hacer menos pesados los días transcurridos en esta mazmorra* » (LOD, 303).

⁵⁸⁵ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 238-239.

⁵⁸⁶ Pierre Fontanier, op. cit., p. 125.

⁵⁸⁷ Catherine Fromilhague, op. cit., p. 114.

⁵⁸⁸ Vladimir Nabokov, op. cit., p. 455.

H. H. cherche la manière de garder Lolita près de lui et d'en faire sa complice, il la pousse ainsi au voyage pour lui donner l'illusion de l'aventure : « [...] *je fis de mon mieux pendant des heures et des heures pour lui donner l'impression de "voir du pays", de rouler vers quelque destination précise, vers quelque plaisir inhabituel* »⁵⁸⁹. Benito offre à Eduarda une aventure mais il se garde de révéler la destination : « *Evité mencionar el nombre de nuestro destino para no provocar de antemano en ella una decepción* » (LOD, 108). Eduarda accepte car elle veut vivre et voyager, le vol et la fuite de la justice lui semblent circonstanciels. De son côté, Lolita accepte car elle n'a plus le choix après la mort de sa mère :

Nous étions allés partout. En fait, nous n'avions rien vu. Et aujourd'hui je me surprends à penser que notre long voyage [...] se résumait pour nous désormais à une collection de cartes écornées, de guides touristiques disloqués [...], et à ses sanglots la nuit – chaque nuit, chaque nuit – dès l'instant où je feignais de dormir⁵⁹⁰.

Le voyage n'est facile pour aucune des deux filles. Lolita souffre car elle se sent prise au piège. Eduarda souffre parce que Benito rend sa vie misérable. H. H. sait que personne n'acceptera jamais son amour avec une fillette, Benito sait que le monde les ignore et il ne veut pas se faire repérer, ce qui arrivera à cause des imprudences d'Eduarda.

Benito et Humbert Humbert sont des hommes cultivés qui perdent la raison à cause de la jalousie et se laissent gouverner par leurs passions : « [...] *¿para qué estudiar filosofía y reflexionar acerca de temas ambiciosos si soy incapaz de protegerme de las argucias de una guarra de vecindad?* » (LOD, 178). H. H. est incapable de contrôler son désir pour les *nymphettes*⁵⁹¹ et se retrouve dans un monde qui n'accepte pas ce désir : « *Je mûris et me retrouvai plongé dans une civilisation qui permet à un homme de vingt-cinq ans de courtiser une fille de seize ans mais pas une fille de douze ans* »⁵⁹².

Eduarda n'est pas mineure comme Lolita, mais elles ont la même attitude par rapport aux hommes et au jeu du plaisir qu'elles suggèrent à tout moment. Pourtant,

⁵⁸⁹ *Idem*, p. 231.

⁵⁹⁰ *Idem*, p. 265.

⁵⁹¹ Humbert Humbert propose lui-même une définition : « *On trouve parfois des pucelles, âgées au minimum de neuf et au maximum de quatorze ans, qui révèlent à certains voyageurs ensorcelés, comptant le double de leur âge et même bien davantage, leur nature véritable, laquelle n'est pas humaine mais nymphique (c'est-à-dire démoniaque) ; et ces créatures élues, je me propose de les appeler "nymphettes"* », *Idem*, p. 40.

⁵⁹² *Idem*, p. 42. Humbert Humbert a plus de vingt-cinq ans quand il rencontre Lolita.

Eduarda et Lolita sont des filles conventionnelles : « [...] *je découvris qu'elle était une petite fille horriblement conventionnelle* »⁵⁹³. Lolita ne s'intéresse pas aux études, ce qui déçoit Humbert Humbert ; en revanche, les efforts d'Eduarda pour se cultiver excitent Benito : « *El escuchar en su boca la palabra filosofía me hacía eyacular* » (LOD, 285).

Elles sont naïves en matière d'argent. Eduarda surestime la valeur de ce qu'elle a volé : « *Eduarda me mostró el dinero robado. Dijo: "Con esto podremos desaparecer tres meses." No quise reírme en su cara [...]. Dos mil pesos nos servirían apenas para malpasar acaso quince o veinte días* » (LOD, 109). De même pour Lolita, lorsqu'elle veut s'échapper, Humbert Humbert commente : « *Je crois que la pauvre enfant, avec ses yeux farouches, s'était imaginé qu'il lui suffisait d'avoir une cinquantaine de dollars dans son sac pour pouvoir atteindre Broadway ou Hollywood* »⁵⁹⁴. La différence est que Benito est un humble professeur de philosophie qui dépense tout son argent dans ce voyage tandis que H. H. vit de sa modeste richesse qui lui permet de voyager plus d'un an tranquillement.

Finalement, aucun des deux personnages ne va en prison pour le crime qu'il craint mais pour un autre. Benito tue deux personnes mais va en prison pour une troisième tuée par la police. Humbert Humbert est en prison à cause de l'assassinat du ravisseur de Lolita, non pas pour pédérastie. Aucun personnage ne manifeste de regrets : « *Loin de moi l'intention de faire l'apologie de "H. H.". Il est, à n'en pas douter, un personnage abject et horrible, un exemple insigne de lèpre morale* »⁵⁹⁵. Pour sa part, Benito affirme : « *Siempre que cuestionen mi comportamiento responderé con las mismas palabras: acepto que fui un cretino, pero desistiré de justificar a través de ardidés retóricos mi crimen. No estoy arrepentido pero sé que hice mal* » (LOD, 213). Il reconnaît qu'il a mal agi, mais ne cherche pas à se justifier, comme le fait Humbert Humbert, qui tout au long du roman veut faire comprendre au lecteur que son amour n'est pas un crime.

Les parallélismes entre les deux romans sont évidents. Durant la poursuite d'Eduarda par les hommes qui veulent la séduire, Benito reconnaît que son histoire rassemble celle de Nabokov : « *Este acoso podría recordar algunos pasajes de Lolita* »⁵⁹⁶. *No hay que ser ingenuos: lleven a pasear a la más bella de sus hijas en*

⁵⁹³ *Idem.*, p. 225.

⁵⁹⁴ *Idem.*, p. 278.

⁵⁹⁵ *Idem.*, p. 24.

⁵⁹⁶ La poursuite à laquelle Benito fait allusion est celle du ravisseur de Lolita, qui s'approche d'eux à plusieurs reprises et n'attend que le moment idéal pour la kidnapper.

*minifalda a un pueblo michoacano y nueve de cada diez veces sucederá algo parecido. Hay que leer menos y vivir un poco más*⁵⁹⁷ » (LOD, 191). En rejetant le lien avec *Lolita*, la source parodiée, il établit directement ce lien qui enrichit l'œuvre.

Dans *El testigo*, la parodie change de ton. Villoro se moque du fanatisme du peuple mexicain ainsi que de la manière dont la société est manipulable à travers les médias. À son retour au pays, Julio Valdivieso est invité à participer à un projet autour de la *guerra cristera* : « *–Hace falta un melodrama que una a México [...]. Todo mundo es más o menos católico pero el PRI hizo hasta lo imposible por ocultar la verdad sobre los cristeros. Es una deuda moral que viene de los años veinte* » (ELT, 34). Le projet se justifie, pour le *Viking*, par la dette que le gouvernement a envers le peuple, même qui peut être payée grâce à l'alternance politique. Pour lui, un projet de ce type aurait été impensable avec le gouvernement du PRI⁵⁹⁸. Pierre Leiris, l'ami de Julio, signale une nuance dans ce changement : « *No ganó la derecha: perdió el PRI*⁵⁹⁹ » (ELT, 25).

Pour une partie du peuple mexicain, l'alternance démocratique est une possibilité de revanche après tant d'années de « Révolution » : « *Los familiares con los que Julio aún tenía contacto en San Luis Potosí y la ciudad de México estaban fascinados con el triunfo de la decencia, veían democracia como el regreso a las buenas costumbres y, sobre todo, como el fin de la Revolución* » (ELT, 25). Le changement apparaît comme un retour aux temps des privilèges du régime de Porfirio Díaz ; dans le cas du peuple, il permettrait une réconciliation religieuse. Le mélodrame dont parle le *Viking* serait une manière pour les médias de tirer profit du clivage politique et historique qui commence par le changement de pouvoir : « *Ahora que hay democracia y el PAN parte el queso*⁶⁰⁰ *la Iglesia se ha vuelto más chic y podemos hablar de la represión más silenciada de México* » (ELT, 34). « Démocratie » au Mexique est synonyme de pouvoir, et le pouvoir est toujours associé à l'argent. L'argument du *Viking* de dire la vérité au peuple perd de sa force quand il esquisse à Julio le projet dans ses grandes lignes :

⁵⁹⁷ Cette phrase : lire moins et vivre plus, nous rappelle le Quichotte, qui construit son monde à partir des œuvres lues. Il lit d'abord pour vivre par la suite, mais enfermé dans son monde littéraire.

⁵⁹⁸ Le PRI représente traditionnellement l'héritage des politiques et des militaires qui ont fait la Révolution mexicaine et qui, pourtant, sont opposés au pouvoir de l'église catholique. Le projet de l'émission devient possible grâce au triomphe du parti de droite, le PAN, en 2000. Il s'agit d'un parti favorable à l'église.

⁵⁹⁹ Le triomphe du parti de droite n'est pas l'essentiel, mais sa victoire est la preuve qu'un autre parti que le PRI, qui a été plus de soixante-dix ans au pouvoir, peut et a le droit de gouverner.

⁶⁰⁰ Cette expression est un jeu de mots avec le nom du Parti Action National (PAN) et le pain. *El PAN parte el queso* est une manière de dire que ce groupe est au pouvoir et c'est lui qui dirige.

Vlady tiene un papel estelar [...]. Deja todo (pretendientes, caballos, jolgorios) con tal de apoyar la fe. Las mujeres jugaron un papel decisivo en la Cristiada. Viajaban en tren para transportar municiones. Llevaban verdaderos arsenales bajo las faldas. ¿Hay algo más cachondo que la lencería con explosivos? Aparte de las escenas semieróticas (la tele nacional no da para mucho, ya lo sabes), habrá una trama documentadísima. El criterio de autenticidad es tan fuerte que ¿sabes cómo se llama Vlady en la historia? Vladimira. ¡Su nombre real! Se acabaron las María Vanessa [...]. La gente ya no se traga la historia de la sirvienta de ojos azules, ya pasó la época de la otomí que es una princesa clandestina [...]. Lo que contamos es la puritita verdad. Además, el catolicismo permite mucho morbo. (ELT, 35)

Les arguments du *Viking* se contredisent à plusieurs reprises, il veut raconter la vérité – Julio est invité à faire le travail de recherche – mais le rôle des femmes est déformé. Le critère d’authenticité passe par une justification ridicule par rapport aux telenovelas⁶⁰¹ : le prénom de l’actrice principale doit être « réel » et l’histoire elle-même doit s’éloigner de l’argument classique des telenovelas. Il veut raconter la vérité mais il la déforme à sa guise.

Le comble pour Julio se trouve dans le nom du projet : « –¿Cómo se llama la telenovela? –Por el amor de Dios⁶⁰² » (ELT, 35). C’est le narrateur qui souligne dans le texte le nom de l’émission, comme s’il voulait mettre en évidence le comble du cynisme du *Viking*. Cependant, malgré le nom et l’argument de l’histoire, le peuple est crédule et ignorant et le projet aura du succès.

Sur l’intention de l’auteur de mettre en évidence un détail, Genette estime que l’ironie tient de sa fonction comique « [...] la particularité de se souligner, quand elle souhaite le faire, par voie de grimaces et autres procédés indicateurs de plaisanterie : l’ironie comporte toujours une part de moquerie, c’est-à-dire de plaisanterie aux dépens, plus ou moins lourds, de quelqu’un »⁶⁰³. À travers le nom de la telenovela, Villoro fait un clin d’œil au lecteur pour lui faire comprendre à quel point l’intention parodique est évidente.

La surprise de Julio est considérable face à cette vision de la démocratie : « Hubiera sido capaz de compartir su torta [...], a cambio de que Jean-Pierre Leiris escuchara que México había entrado a la democracia para recuperar su fervor católico. Eso era el futuro: un viaje atrás » (ELT, 36). Le *Viking* demande à Julio de

⁶⁰¹ Nous soulignons le fait que le *Viking* choisit une telenovela pour transmettre l’histoire. Traditionnellement, le Mexique est un pays où une grande partie de la population suit ce genre d’émissions.

⁶⁰² Populairement, cette expression manifeste l’étonnement par rapport à un événement inattendu.

⁶⁰³ Gérard Genette, *Figures V*, op. cit., p. 199.

faire un dossier sur la révolte. Lui, en tant que chercheur, garantit la crédibilité de l'histoire racontée. L'argument final du *Viking* est frappant : « *Son historias de gente tuya [...]. Tu familia padeció y nadie les ha hecho justicia. Ya lo dijo Marx: la historia ocurre dos veces, primero como tragedia, luego como telenovela*⁶⁰⁴ » (ELT, 36). Le *Viking* s'approprie la célèbre phrase de Marx en la parodiant pour montrer comment l'histoire est revisitée au Mexique. Pour que la tragédie des *cristeros* dans les années vingt existe aux yeux du peuple mexicain, elle doit être reprise à la télévision sous la forme d'une parodie.

Faire une telenovela sur les *cristeros* devient un excellent moyen pour souligner certains tabous. Outre le projet de l'émission, Julio apprend l'intention des propriétaires de la chaîne de télévision de canoniser le poète Ramón López Velarde : « *Paralelo a Por el amor de Dios. Un reality-show. Nada vende tanto como la verdad [...]. Rodaremos un documental paralelo sobre los milagros de López Velarde, sin tomar partido, con posturas a favor y en contra* » (ELT, 188). Son ami Félix lui explique que l'intention serait de lancer la polémique pour ensuite croiser les deux projets :

[...] una polémica chingona hasta presentar el segundo milagro, que ocurrió nada menos que en la locación de *Por el amor de Dios* [...]. Los dos proyectos se cruzan: la historia de los cristeros y el calenturiento calvario de Vlady Vey entronca con la beatificación en vivo y en directo [...]. ¿Sabes cuántos están dispuestos a testificar a favor de la santidad? (ELT, 188)

L'intention des propriétaires de la chaîne de télévision est tout simplement d'attirer l'attention pour gagner de l'argent. Félix montre à quel point l'industrie des média peut profiter de l'ignorance et du fanatisme du peuple : la présence de personnes prêtes à témoigner autour des miracles du poète en est la preuve. Pour exister au Mexique, l'histoire et la littérature doivent être vues à la télévision. Le peuple n'est qu'un récepteur passif des informations transmises. Il est toujours d'accord, il est invisible.

Félix maintient son attitude cynique et justifie le besoin de foi du peuple : « *Todavía podemos creer en algo, Julio [...]* –*Estás hablando de una telenovela, Félix. Telebasura. O como mucho, gracias a Portella, de telebasura de autor* » (ELT, 310).

⁶⁰⁴ Juan Villoro modifie la phrase historique que Karl Marx, lui-même reprenant Hegel, modifie. La phrase originale est : « *Hegel fait remarquer quelque part que, dans l'histoire universelle, les grands faits et les grands personnages se produisent, pour ainsi dire deux fois. Il a oublié d'ajouter : la première fois comme tragédie, la seconde comme farce* », Karl Marx, *Les luttes de classes en France (1848-1850) - 18 Brumaire de Louis Bonaparte* [1852], Paris, La Table Ronde, 2001, p. 172. Avec cette phrase, Marx se place dans une position critique par rapport à l'histoire.

Pour Julio, les contributions de l'écrivain Constantino Portella ne serviront qu'à donner un air sérieux au projet ; mais Félix lui fait du chantage – nous y reviendrons – pour donner un air académique à ce que Julio appelle *Telebasura* : « *Eres el testigo perfecto; ni siquiera eres creyente. Conocías el milagro pero no te habías dado cuenta y ahora, con la telenovela, se te cae la venda* » (ELT, 311).

Pour que quelque chose soit vrai, il doit passer à la télévision : « *Para Juan Ruiz sólo ocurría lo que pasaba en televisión. El pueblo tenía que verse a sí mismo, tal como fue en una tercera parte del país durante los años veinte, arriesgando la vida para rezar, con Vlady Vey en trance de cachondería mística* » (ELT, 56). La vérité est filtrée par la télévision : « *Ser fieles a la realidad significaba comunicar un horror [...]. El país, siempre al borde de la violencia ¿podría banalizar de esa forma las heridas?*⁶⁰⁵ » (ELT, 56). À la fin du roman, le projet a du retard et le lecteur ne voit pas sa mise en place. La parodie reste présente dans la manière très plaisante de montrer comment les média récupèrent l'histoire et la littérature au Mexique : canoniser un poète dans ce pays est une excellente manière de garantir qu'il sera lu !

Un exemple de parodie dans *Los detectives salvajes* se trouve dans le passage sur la *Feria del Libro de Madrid*⁶⁰⁶. À travers les témoignages de plusieurs écrivains qui développent leur vision sur l'éthique et l'esthétique dans la littérature, Bolaño fait une critique impitoyable de l'écrivain obéissant aux lois du marché littéraire et se pliant à ses exigences. La parodie commence avec la réflexion du critique Iñaki Echavarne⁶⁰⁷ à propos de l'œuvre littéraire et de son lien avec la critique : « *Todo lo que empieza como comedia acaba como tragedia*⁶⁰⁸ » (LDS, 484). Iñaki perçoit le destin tragique de toute œuvre littéraire. Il faut écrire sans rien attendre en échange, ce qui ne semble pas être l'avis de quelques-uns des sept écrivains qui évoquent leur rapport au monde

⁶⁰⁵ La dernière phrase est essentielle pour la critique. L'alternance démocratique au Mexique a été l'antichambre d'un des pires scénarios de violence dans le pays à cause de la guerre contre les narcotrafiquants. Villoro met en évidence cette intention de banaliser la violence dans un mélodrame télévisé.

⁶⁰⁶ L'espace choisi par Bolaño pour mettre en place sa parodie est la *Feria del Libro de Madrid*, l'un des événements les plus importants du monde éditorial hispanique. Son importance réside davantage dans la place accordée au succès économique et à la célébrité d'un auteur qu'à la valeur de l'œuvre elle-même.

⁶⁰⁷ Il s'agit du double fictionnel du critique réel Ignacio Echeverría. Pour mieux comprendre la portée parodique dans ces passages, il faudrait identifier et reconnaître l'écrivain réel qui se cache derrière chaque personnage parodié. S'il s'agit d'un écrivain « type » ou si Bolaño s'inspire de quelqu'un en particulier. Le ton employé par l'auteur met en évidence l'image qu'il a de l'écrivain.

⁶⁰⁸ Nous soulignons le parallèle avec la phrase de *Viking*, dans *El testigo*, qui parodie celle de Karl Marx : « *la historia ocurre dos veces, primero como tragedia, luego como telenovela* ». Dans les deux cas, la relecture de l'histoire implique une modification du point de vue et du rapport critique au passé. Bolaño reprend cette phrase et la modifie selon le témoignage. Pour Villoro et Bolaño, la relecture de l'histoire passe par l'ironie qui, dans ces cas, a lieu dans la parodie.

éditorial⁶⁰⁹. Le premier témoignage est celui d'Aurelio Baca⁶¹⁰, pour qui l'engagement avec la littérature a des limites :

[...] debo reconocer: 1) Que en época de Stalin yo no hubiera malgastado mi juventud en el Gulag ni hubiera acabado con un tiro en la nuca. 2) Que en época de McCarthy yo no hubiera perdido mi empleo ni hubiera tenido que despachar gasolina en una gasolinera. 3) Qué en época de Hitler, sin embargo, yo habría sido uno de los que tomaron el camino del exilio y que en época de Franco no habría compuesto sonetos al Caudillo ni a la Virgen Bendita como tantos demócratas de toda la vida [...]. Mi valor es limitado, bien cierto, pero mis tragaderas también. (LDS, 485)

Dans ce passage, l'écrivain avoue le faible niveau de son engagement par rapport aux idées prônées par beaucoup d'écrivains « engagés ». Il reconnaît qu'il n'est pas capable de mourir pour ses idéaux, comme tant d'écrivains l'affirment, néanmoins, il ne serait pas non plus le collaborateur d'un régime totalitaire. Le portrait parodique du monde éditorial est mordant. Jankélévitch voit un fond négatif dans la parodie, qui « [...] *n'adopte de sa victime que le débit, le vêtement ou la grimace, pour faire rire à ses dépens ; elle est plus comédienne que philosophe* »⁶¹¹. La parodie, affirme-t-il, accompagne l'erreur dans l'original pour l'exhiber, ce que fait Bolaño lorsqu'il prend la voix d'un autre écrivain pour lancer sa critique en donnant un exemple. Ainsi, sous la voix de Pere Ordóñez, il critique le manque de volonté et de révolte chez l'écrivain contemporain :

Antaño los escritores de España (y de Hispanoamérica) entraban en el ruedo público para transgredirlo, para reformarlo, para quemarlo, para revolucionarlo [...]. Hoy [...] su ejercicio más usual de la escritura es una forma de escalar posiciones en la pirámide social, una forma de asentarse cuidándose mucho de no transgredir nada [...]. Y se comportan como empresarios o como gánsters. Y no reniegan de nada o sólo reniegan de lo que se puede renegar. (LDS, 485)

La parodie passe aussi par l'image que Roberto Bolaño donne du monde littéraire. Les mots « mafia » ou « gánster » apparaissent souvent dans le texte. Le témoignage de Julio Martínez est un exemple : « *En otras latitudes a esto se le llama mafia [...]. Un escritor, hemos establecido, no debe parecer escritor. Debe parecer un banquero* » (LDS, 486). Il se revendique poète et raconte son parcours littéraire : « *He conseguido,*

⁶⁰⁹ Sur ce passage, nous renvoyons à l'article de Florence Olivier, « El honor y el deshonor de los poetas », *art. cit.*, p. 173-186.

⁶¹⁰ Pour l'écrivain Alberto Olmos, il s'agit d'un portrait parodique de l'écrivain Antonio Muñoz Molina, voir « Los márgenes del mundo; Roberto Bolaño. *Los detectives salvajes* », dans www.observacionesfilosóficas.net, Consulté le 22 juillet 2014.

⁶¹¹ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 99.

sin embargo, hacerme un lugar bajo el sol de esta Feria » (LDS, 485). Ce qui est important pour lui, c'est de trouver sa place parmi tant d'autres poètes qui se battent pour une maigre reconnaissance. La parodie montre combien il est banal de se faire une place dans le *ciel* de la littérature. Pour Pablo del Valle, ce *ciel* est plutôt un *enfer* :

[...] y sueño que ingreso en la Academia. O no. Es un decir. A veces, en realidad, sueño que ingreso en el infierno. O no sueño nada. O sueño que me han castrado y que con el paso del tiempo unos testículos muy pequeños, como dos olivas incoloras, me vuelven a brotar de la entrepierna, y que los acaricio con una mezcla de amor y temor y que los mantengo en secreto. (LDS, 489-490)

Vivre dans ce monde, pour lui, implique le silence imposé et l'acceptation des normes, ce qui semble ne pas déranger Marco Antonio Palacios, qui révèle la source du succès : « *Disciplina y un cierto encanto dúctil, ésas son las claves para llegar a donde uno se proponga* » (LDS, 490). Pour lui, la discipline dans l'écriture n'est pas suffisante, il faut cultiver les relations avec d'autres écrivains et être patient et serviable :

Hay cabrones que te dan una palmada en la espalda y luego si te he visto no me acuerdo. Hay cabrones duros y crueles y mezquinos. Pero no todos son así [...]. En cualquier caso es ineludible acercarse a ellos. Es ineludible cultivar un huerto a la sombra de sus rencores y sus resentimientos. Por supuesto, hay que empollar sus obras completas. Hay que citarlos dos o tres veces en cada conversación. ¡Hay que citarlos sin descanso! (LDS, 490-491)

Chaque participant à la *Feria del Libro* reprend la phrase initiale du critique et la modifie selon son rapport à la littérature. Le chapitre se termine avec une histoire de Felipe Müller à propos du destin tragique – et fictionnel – de deux écrivains latino-américains. Il conclut son récit avec un nouveau tour à la phrase initiale : « *Todo lo que empieza como comedia acaba como monólogo cómico, pero ya no nos reímos* » (LDS, 500). La parodie de Bolaño sur le panorama de la littérature espagnole et hispano-américaine se termine dans ce monologue qui sans nul doute recèle à intention comique mais ne fait plus rire personne.

Les degrés de parodie dans notre corpus sont variables selon l'intention de l'auteur. Nous constatons une volonté critique par rapport au contexte social du pays (c'est par exemple le cas chez Villoro), et par rapport à l'industrie littéraire et la dose d'éthique ou d'esthétique que les écrivains choisissent d'injecter dans leur littérature (le cas de Bolaño). En revanche, dans sa parodie, Fadanelli ne cherche pas à se moquer du

texte de Nabokov mais à le faire sien et à l'actualiser dans un autre contexte, celui du Mexique, et avec un autre code moral et social. Ce qui peut être considéré comme une critique agressive chez Villoro et Bolaño, devient, chez Fadanelli, un éloge du travail d'un autre écrivain, une manière de continuer le dialogue qui se construit dans la littérature.

II.1.3 Cynisme : l'ironie de la provocation morale

Le cynisme établit un rapport avec les codes moraux de la société, mais ce rapport se fonde sur la transgression et la critique de ces codes par le personnage cynique. Il prend ses distances avec le monde qui l'entoure. Jankélévitch évoque dans le cynisme un « art de la réfutation » qui consiste à « *faire que l'erreur se réfute toute seule et travaille, à notre place, à sa propre confusion. Il y a dans toute affirmation des possibilités d'erreur qui nous joueraient volontiers de mauvais tours si nous permettions à l'esprit de se jeter gloutonnement sur les vérités* »⁶¹². Faire ce qui va contre la norme serait l'attitude du cynique, qui ne révèle pas la véritable intention de ses actes.

Dans notre corpus, le personnage qui caractérise le mieux la figure du cynique est Benito Torrentera. Il renonce à sa stabilité par l'aveuglement du désir. Son voyage insensé devient un exemple de celui qui choisit de mal agir pour obéir à ses passions et termine en prison, c'est-à-dire, qu'il paie pour ses actions, même s'il ne va pas en prison pour la raison correcte. Il y a une justice bien que parfois elle se trompe.

La volonté de Benito d'écrire son histoire, paradoxale et ironique, montre le désir d'instruire, mais de la manière dont seul le cynique peut le faire : en prêchant le mauvais exemple. Il faut rappeler que l'ironie a un caractère moral, car elle refuse de prendre au sérieux ce qui ne l'est pas. L'ironiste, affirme Pierre Schoentjes, est moraliste car il cherche à instruire, même si son enseignement n'est pas direct : « *La morale que l'ironie permet d'enseigner n'est en aucun cas la morale traditionnelle [...], elle enseigne davantage un relativisme face au monde, voir un scepticisme* »⁶¹³. Cette démarche est celle du cynique, qui pour Jankélévitch « [...] joue le tout pour le tout : *défiant morale et logique, il revendique hautement cela même qu'on lui reproche ; le*

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie, op. cit.*, p. 236. Nous reviendrons plus en détail sur le rapport entre l'ironie et la morale.

“cynique” se veut canaille et adopte la politique du pire »⁶¹⁴. Derrière cette attitude, il faut déchiffrer la véritable intention du cynique, qui n’est autre que montrer le bon chemin en prenant, lui, le mauvais.

Dès l’épigraphe de *Lodo*, Fadanelli prend une phrase qu’il attribue à son personnage principal pour afficher le ton du roman : « *La única finalidad del moralista es escribir una nueva biblia*⁶¹⁵ » (LOD, 9). C’est le philosophe qui parle, il cherche toujours à modifier la conduite de la société en actualisant les règles de la vie en commun. Mais le caractère cynique de la phrase apparaît une fois que la lecture commence. Benito raconte comment il se laisse aveugler par ses pulsions. Il se veut moraliste mais il suffit qu’une jeune femme lui demande un service pour qu’il viole toutes les règles de la société et renonce à sa vie et à la sécurité de son travail dans le but de jouir du corps d’une femme jeune.

Le défi du cynique est d’affirmer ce qui est négatif. Pour Jankélévitch, « *Le cynique serait, en ce cas, celui qui dit tout haut ce que beaucoup pensent tout bas, et qui n’essaye plus de sauver les apparences* »⁶¹⁶. Il cherche le scandale car il veut révéler sa vérité. Il doit tout perdre pour gagner, en transfigurant ainsi « *l’échec en victoire* »⁶¹⁷. Ainsi, Benito fait une réflexion à propos du crime d’Eduarda : « *Basta que la asesina tenga un cuerpo magnífico para que todos, sin excepción la perdonemos. Retaría a cualquiera a ponerse en mi lugar. Hasta el padre de la víctima después de haber probado a Eduarda encima de mi tapete turco podría haberse hecho de la vista gorda*⁶¹⁸ » (LOD, 85). Il dit tout haut ce qu’il considère que les hommes pensent et se prête, avec plaisir, à ce dilemme moral.

Dans *Lodo*, c’est d’abord Eduarda qui joue le rôle du cynique pour entraîner Benito dans sa chute. Elle vole le supermarché où elle travaille et rend Benito complice par ses stratagèmes. Elle essaie de le séduire et le teste (elle reste quelques jours chez Benito sans qu’il lui pose de questions) pour savoir si elle peut avoir confiance en lui :

–¿Cuánto me cobrarías por quedarme una semana en tu casa? –No escondió la cabeza, ni pronunció estas palabras con la timidez que

⁶¹⁴ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 103.

⁶¹⁵ Cette phrase revient dans le récit au moment où il explique ses raisons pour mener une vie paisible : « *Como se sabe, el único fin de un moralista es escribir una nueva biblia. Escribir nuestra modesta Biblia para embarrársela en las narices a los demás* » (LOD, 25). L’intention morale disparaît dès que Benito manifeste son désir de supériorité devant les autres.

⁶¹⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 106.

⁶¹⁷ *Idem*, p. 109.

⁶¹⁸ À ce moment de l’histoire, Benito pense qu’Eduarda a assassiné l’un de ses collègues pour voler le supermarché.

regularmente acompaña a las propuestas descabelladas. Se conoce la vida en boca de otros. Cuanto me habría gustado ser tan cínico. El cinismo exhibido en mis ensayos o en mis clases no rebasaba las fronteras intelectuales: en la vida real era un papanatas. Eduarda me miró de frente como si pudiera comprarme y yo sufrí la rara decepción de aquel que temeroso pide muy poco y de golpe le entregan todo. (LOD, 61)

Benito est impuissant face à cette attitude, que lui-même se charge d'expliquer. Il est dépassé par l'assurance d'Eduarda et son insouciance. Eduarda peut l'acheter parce qu'elle est belle et jeune et il est parfait pour son projet. Mais à la fin Benito sera le plus cynique, car il se retrouve avec une femme qui lui offre son corps. Aveuglé par le désir, il commence à transgresser les codes moraux, en profitant de la détresse d'Eduarda.

Ainsi, il obtient un bénéfice sexuel en échange de protection. Il sait combien vaut le corps d'Eduarda et il ne se gêne pas pour l'obtenir sans contrepartie : « *A pesar de que no he pagado su precio real acabé con la posibilidad de conocer la ciudad de Mendoza [...]. Todo se va por el caño en aras de satisfacer ese deseo triste, efímero que algunos dicen permanece en el espíritu impulsándolo a uno a seguir adelante* » (LOD, 169). Il ne paie pas pour le corps d'Eduarda, mais il est conscient que le prix à payer pour ses actions sera élevé.

Fort de cette certitude, il renonce progressivement à sa stabilité pour continuer à goûter au plaisir sexuel obtenu sans vergogne : « *El hecho de pasearme desnudo frente a la pobre niña no era un signo de desvergüenza –mi cinismo no llega a esos extremos– sino una manera de castigarla* » (LOD, 180). Montrer son corps nu n'est pas du cynisme, c'est une punition, car il cherche à garder le contrôle sur elle. Pierre Schoentjes affirme que « *le cynisme n'est cependant guère plus qu'une forme d'égoïsme poussée à l'extrême* »⁶¹⁹. Les insultes, les vexations, la torture psychologique, tout est possible pour assouvir ses désirs : « *Si alguno hubiera visto, como lo hice yo, su expresión de dolor placentero habría entendido cómo es que existe quien se atreve a hablar de utopías. La excitación desbordó mis intenciones. Me convertí en un animal que dirige todos sus sentidos hacia la posesión de la hembra* » (LOD, 185). Cependant, en tant que moraliste, Benito vit dans le conflit permanent⁶²⁰ :

Pero no me engañaba: su docilidad era premeditada. El objetivo de su comportamiento podía cifrarse en esta frase: "Torrentera, es tiempo de

⁶¹⁹ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 231.

⁶²⁰ Humbert Humbert raconte ses folies d'un ton cynique qui se veut sentimental : « *Oh, permettez-moi d'être sentimental pour une fois ! Je suis si las d'être cynique* », Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 172.

que vuelvas otra vez a tu jaula.” Yo lo sabía pero su actitud no me causaba consternación. Mi remordimiento provenía de la manera tan cínica como me aprovechaba del desamparo de una mujer acosada por la adversidad. En esos momentos me juzgaba sin piedad, me veía como se ve a un cerdo que hoza afanosamente en el recién descubierto lodazal. (LOD, 185)

Tandis qu’Eduarda essaie de reprendre le contrôle, il est partagé entre le désir et le devoir. Le sens du titre du roman, *Lodo*, vient de cette sensation de culpabilité et de l’impossibilité de rejeter le désir et de sortir la tête du borbier. Il ne peut pas s’empêcher de jouir d’elle. Même en sachant qu’il agit mal, il continue ses mauvaises actions jusqu’à l’assassinat des hommes qui séduisent Eduarda. Aveuglé par la jalousie, il n’a qu’un objectif : tuer ces hommes. Lors des assassinats, le seul regret qu’il manifeste est à propos de sa fatigue après l’effort : « *Si hubiera considerado el esfuerzo invertido en mi regreso al hotel, los habría matado apenas saliendo de la ciudad*⁶²¹ » (LOD, 214). La culpabilité ne vient pas du fait d’avoir tué, mais du temps que cela lui a pris et de son épuisement. Dans son égoïsme, Benito ne met pas en question le crime, mais son effort physique.

Après les crimes, Benito ne peut plus revenir en arrière. Il ne lui reste qu’à assumer ses fautes en prison. Il est insatisfait et pessimiste par rapport au monde. Pierre Schoentjes affirme que : « *Seulement le roman écrit en réponse à l’insatisfaction d’un personnage va multiplier inlassablement les paradoxes, de sorte que le lecteur ne peut en définitive que perdre pied* »⁶²². Benito s’explique dans sa chronique, il avoue avoir fait des choses incorrectes, mais il ne manifeste aucun regret.

L’ironie, dit Jankélévitch, force l’injustice à être elle-même : « *L’ironie, mimant les fausses vérités, les oblige à se déployer, à s’approfondir, à détailler leur bagage, à révéler des tares qui, sans elle, passeraient inaperçues ; elle fait éclater leur non-sens, elle induit l’absurdité en auto-réfutation* »⁶²³. Benito agit injustement envers Eduarda, mais elle aussi agit mal, et le roman semble faire justice, même si, nous l’avons vu, la justice mexicaine (ou la justice en général) est, parfois, injuste.

Dans *El testigo*, Félix Rovirosa et le *Viking* sont deux personnages cyniques, mais à la différence de Benito, ils ne cherchent pas à instruire avec leurs exemples.

⁶²¹ Schoentjes évoque Diogène comme la figure qui incarne le cynisme : « *Cette pensée corrosive et irrespectueuse des conventions sociales est illustrée par certaines des paroles les plus célèbres de Diogène, ainsi le “Ôte-toi de mon soleil” lancé à Alexandre qui demandait au philosophe-mendiant s’il désirait quelque chose* », Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, op. cit., p. 229.

⁶²² Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l’ironie*, op. cit., p. 88.

⁶²³ Vladimir Jankélévitch, op. cit., p. 100.

Rappelons leur attitude à propos du projet de l'émission de télévision. Leur cynisme est nécessaire pour l'effet parodique que l'auteur veut montrer. Pourtant, Félix conserve toujours cette attitude cynique. Sur la canonisation du poète López Velarde, ce dernier dit à Julio que le père Monteverde (personnage qui croit aux miracles du poète) prend ses distances par rapport au projet : « *Monteverde no quiere que hablemos de la canonización hasta que esté asegurada. Teme que abaratemos o pongamos en peligro el proceso. No se da cuenta de que, si faltan pruebas, saldrán con el fervor de la gente. La santidad se construiría mejor en vivo y en directo* » (ELT, 188). L'effet de la télévision est clair. S'il n'y a pas de miracle, le peuple va le créer avec son fanatisme. Il veut lancer la polémique pour gagner de l'argent : « *Imagínate la discusión al respecto, las magníficas mentadas de madre que nos va a pegar la prensa de izquierda* » (ELT, 188). Il ne s'intéresse pas vraiment à la canonisation : « *A mí me da lo mismo si al final no canonizan al poeta. No somos una Iglesia, Julio. Lo importante es discutir a fondo a López Velarde* » (ELT, 189). Derrière son image de critique littéraire, Félix manipule les autres. Il ne s'intéresse pas aux moyens pour avoir ce qu'il veut, ce que les autres, en particulier Julio, considèrent éthiquement incorrect :

Rovirosa ganaba un dinero desmesurado para un profesor, producto de asesorías a fundaciones privadas y de una certera relación con los medios de comunicación. Rara vez abarataba su imagen apareciendo en pantalla, pero no perdía oportunidad de recomendarle a los gerentes una sesión de "lluvia de ideas" con la seguridad de un brujo maya que recomienda un sacrificio humano [...]. Félix le hablaba de su trabajo de asesor con el hermetismo de quien tiene un mandato cósmico: "estoy detrás del señor"⁶²⁴. (ELT, 172-173)

De plus, il se sent obligé de crier les vérités dérangeantes que les autres cachent, mais il est prêt à s'en servir pour ses propres intérêts, comme lorsqu'il fait du chantage à Julio en échange de détruire la preuve de la thèse plagiée. De cette manière, nous voyons l'ombre de Félix planer sur les autres personnages : « *Félix se veía a sí mismo como un incómodo heraldo de la verdad* » (ELT, 22). Quand il avoue à Julio qu'il l'a sauvé, dans sa jeunesse, de la noyade, il affirme : « *A veces pienso que te saqué del agua para ver si valía la pena salvarte* » (ELT, 169). Même quand il fait le bien, il le fait de manière cynique.

Une situation similaire a lieu dans *Los detectives salvajes*, il faut un personnage cynique pour que la parodie de la *Feria del Libro de Madrid* soit réussie. C'est le cas de

⁶²⁴ L'allusion dans cette phrase renvoie à son pouvoir manipulateur et à son influence sur le propriétaire de la chaîne de télévision : « el señor Gándara ».

Marco Antonio Palacios, qui rappelle la règle d'or pour triompher dans le monde des lettres ; de la discipline et du « charme souple » : « *Encanto, o encanto dúctil: visitar a los escritores en sus residencias o abordarlos en las presentaciones de libros y decirles a cada uno justo aquello que quieres oír* » (LDS, 490). C'est de cette manière qu'il commence à se faire une place dans le monde des lettres : « *Ahora tengo veinticuatro años [...], he publicado cuatro libros y vivo holgadamente de la literatura* » (LDS, 491). Il est fier de sa réussite, car pour lui la discipline ne suffit pas sans une dose de flatterie. Il exhibe son succès sans aucune retenue et devient l'exemple de l'écrivain calculateur qui cherche à être toujours au bon moment avec la personne qui peut lui être utile. Cette démarche donne toute sa force à la parodie, qui laisse un enseignement tiré du détournement de la transgression des codes sociaux et moraux.

Dans le cas de Fadanelli, il s'agit de l'abus sexuel, physique et psychologique et du meurtre ; chez Villoro, c'est la manière dont les médias manipulent le peuple et la façon dont certains écrivains ou critiques cherchent le succès, l'argent et le pouvoir, ce qui arrive aussi chez Bolaño, à travers la remise en question du rapport éthique à la littérature.

Le personnage cynique est différent aussi selon le ton de l'histoire racontée. Benito Torrentera est un cynique qui, en tant que professeur, cherche à instruire à travers son expérience et, par moments, il provoque le rire par ses réflexions morales et son attitude effrontée. Félix Roviroza et Marco Antonio Palacios se font haïr des autres personnages et du lecteur ; ils provoquent le rejet par leur attitude hautaine et antipathique.

II.1.4 Sarcasme : le duel verbal de l'ironie « mordante »

À la différence de la subtilité de l'ironie, le sarcasme est blessant et direct dans la critique. Pierre Schoentjes considère que : « *Le rapport entre l'ironie et le sarcasme est problématique, en particulier parce que depuis fort longtemps la tradition rhétorique, relayée par celle de l'école, a réfléchi sur l'ironie à partir d'exemples qui relèvent du sarcasme* »⁶²⁵. Sur le sens du terme, il souligne : « *L'étymologie du terme sarcazein, qui signifiait en grec "mordre la chair", souligne l'agressivité qu'exprime ouvertement le sarcasme* »⁶²⁶. Considéré comme « ironie mordante » par son aigreur, le sarcasme cherche à blesser le destinataire de sa critique. Il ne cherche pas le détournement comme

⁶²⁵ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 227.

⁶²⁶ *Idem.*, p. 228.

l'ironie, il agit de manière directe. Si le sarcasme est volontiers ironique, dit Schoentjes, il ne l'est pas toujours, néanmoins, le sarcasme sans ironie n'est pas exceptionnel⁶²⁷.

Dans les romans du corpus, c'est chez Fadanelli que le sarcasme est le plus présent⁶²⁸. Tout au long du roman, Benito et Eduarda se servent du sarcasme pour montrer leur supériorité. Le sarcasme s'établit chez le couple dès leur première rencontre au supermarché. Une fois qu'ils sont face à face, ils s'engagent dans un duel de regards qui marquera la dynamique du couple : « *Eduarda y yo nos escudriñamos nuestros ojos interminables segundos, yo curioso, ella altanera: el primero en abrir la boca perdería el duelo y sería tratado con desprecio por el adversario. Sus ojos revelaban un brillo maligno* » (LOD, 32). C'est Benito qui met fin au duel, car il le considère stupide. Eduarda saisit l'opportunité pour le contrarier car elle lui demande la somme exacte pour la marchandise : « *Entonces me quedaré sin comer, porque yo tampoco tengo monedas* » (LOD, 33).

L'attitude de Benito, qui ne cherche pas le conflit, ouvre la porte au sarcasme d'Eduarda, qui voit en lui un homme pusillanime : « *Vas a estar mejor si no comes –me respondió Eduarda, atisbando sin pudor mi barriga* » (LOD, 34-35). C'est avec cette phrase à propos du poids de Benito que le duel commence, le ton des insultes et allusions ne fera que monter : « *–Dame una sopa Maruchan⁶²⁹ y con el resto cómprate una caja de kotex –le dije* » (LOD, 35). Avec cette allusion aux serviettes hygiéniques, Benito attribue l'attitude grossière d'Eduarda au fait qu'elle aurait ses règles. Mais Eduarda riposte immédiatement : « *[...] regálame los kotex de tu mujer. Seguramente ya no los usa* » (LOD, 35). Elle renverse l'insulte de Benito pour l'insulter deux fois. Elle le traite de vieux, mais elle le fait indirectement, car elle parle de sa femme (s'il en avait une), qui serait aussi vieille que lui et n'aurait plus besoin de serviettes hygiéniques.

⁶²⁷ Jankélévitch oppose l'ironie au sarcasme : « *Car le but de l'ironie n'était pas de nous laisser macérer dans le vinaigre des sarcasmes [...], mais de restaurer ce sans quoi l'ironie ne serait même pas ironique : un esprit innocent et un cœur inspiré* », Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 186. Il remarque la valeur positive de l'ironie sans pourtant reconnaître qu'elle peut avoir aussi ce caractère mordant qui la caractérise.

⁶²⁸ Le sarcasme et le cynisme sont caractéristiques du style de Guillermo Fadanelli, qui cherche toujours à exhiber la société d'un point de vue critique et acerbe. Ses romans : *Clarisa ya tiene un muerto*, *Hotel DF*, et son recueil de nouvelles *Compraré un rifle*, sont quelques exemples où ce type d'ironie est présent.

⁶²⁹ Il s'agit d'une marque de soupe instantanée.

Quand il évoque l'ironie chez la femme, Pierre Schoentjes parle en plaisantant de « *la marque du diable* »⁶³⁰. Eduarda se sert du jeu du sarcasme pour affronter Benito et manifester son mécontentement. Pour elle, bienséance rime avec vengeance. La plupart du temps, le duel sarcastique penchera du côté d'Eduarda. Quand Benito lui demande les raisons qu'elle a de vouloir rester chez lui, elle répond : « *Quiero tomar unas vacaciones y un hotel me saldría muy caro. –Su respuesta, expresada, por cierto, con infumable seguridad, me hizo sospechar que Eduarda no apreciaba mi inteligencia* » (LOD, 63). Eduarda ne donne que des explications sarcastiques qui laissent Benito perplexe. Il est incapable de lui répondre et la laisse dormir chez lui encore quelques jours avant de devenir vraiment son complice.

En matière de sarcasme, Benito est plus fin qu'Eduarda. Lorsqu'il réfléchit à son essai sur le roman, il écrit quelques notes pour continuer plus tard ses réflexions : « *Tomé una servilleta y con un bolígrafo de tinta azul anoté el fruto de mi trabajo nocturno, notas que daría lugar a párrafos que darían lugar más tarde a páginas enteras. –¿Qué escribes? –Las compras de mañana* » (LOD, 45). Cette phrase perd son effet offensif car Eduarda ne comprend pas l'allusion. Seul le lecteur saisit le sarcasme. Benito choisit de ne pas donner des explications sur son travail, il dit qu'il fait la liste des courses – quelque chose sans importance et non sa réflexion philosophique – car il ne veut pas se donner la peine de lui expliquer quelque chose qu'elle ne va pas comprendre.

Son sarcasme peut être blessant mais il est plus subtil ; ses allusions sont efficaces car elles s'appuient sur l'ignorance d'Eduarda. Par exemple, quand elle explique à Benito comment s'est passée sa rencontre avec le policier Linares : « *“Todo el pueblo sabe ya que tienes unas piernas de oro”, dijo él delante de su esposa, o de su puta* » (LOD, 286). Benito réalise la naïveté d'Eduarda et transforme en moquerie ce qui était un compliment : « *Escúchame, piernas de oro, mañana muy temprano nos largamos de aquí* » (LOD, 286). Il sait que Linares est dangereux et qu'ils doivent partir, mais il en profite pour lui faire un commentaire sarcastique qui met en évidence son ignorance et la source du danger.

Nous trouvons dans *El testigo* quelques exemples de sarcasme liés aux échanges entre Julio et les personnes qu'il rencontre lors de son retour. Le sarcasme ici peut être

⁶³⁰ Il ironise, bien évidemment, sur cette vision de l'écrivain romantique par rapport à la présence de l'ironie chez la femme, qui serait *symptôme d'enfer*, dit-il en citant Alexandre Dumas fils. Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 29.

une forme de défense, mais aussi une manière d'agression. Un exemple se trouve durant la conversation entre Julio et le *Viking*, lorsqu'il lui rappelle la nouvelle qu'il a écrite : « *¡Qué cuento tan pinche escribiste! –Para eso volví a México, para que me lo recordaras. –Si te ofendes es que la coca es mala. Los productos que maneja el Borrado te vuelven inmune a las ofensas, al menos a las mías –el Vikingo sonrió⁶³¹* » (ELT, 34-35). À l'affirmation, moqueuse mais sans intention blessante, du *Viking*, Julio répond avec sarcasme. Il aurait fait le voyage de retour au Mexique juste pour se rappeler qu'une nouvelle écrite dans sa jeunesse était mauvaise. Cependant, le *Viking* riposte avec une phrase humoristique, pour annuler sa phrase antérieure, car il n'a pas l'intention de blesser Julio.

Un cas de sarcasme offensif peut être observé au moment des funérailles du *Viking*. Un ancien ami l'annonce d'un ton qu'il qualifie de désagréable : « *–Te busca un tira –sonrió, como si eso fuera divertido–. ¿Qué has hecho? ¡Invítame a tu próximo delito! –gritó con la misma ofensiva cordialidad con la que le incrustó una tarjeta de visita⁶³²* » (ELT, 323). Le ton de l'ami est sarcastique, Julio le qualifie de « cordialité offensive ». Pour manifester le plaisir qu'il éprouve à revoir Julio, l'ami fait une plaisanterie offensive qui serait synonyme de confiance et de camaraderie. La gravité d'être recherché par la police acquiert un air cocasse, car l'ami veut être invité au prochain délit de Julio.

Ce type de sarcasme devient synonyme d'agression quand Julio se retrouve face au colonel Ogarrio : « *¡Qué trabajo cuesta sacarlo a bailar, mi amigo!* ». Cette phrase est riche en signification, car elle est d'abord sarcastique et destinée à intimider. Ogarrio se montre tout-puissant face à Julio, lui reproche sa réticence à collaborer avec lui, de plus, il présente son interrogatoire comme une invitation à *danser*, une allusion à *coopérer*. Le mot *amigo* acquiert, par le contexte de la phrase, le sens contraire. Julio réalise qu'il n'est pas son ami et qu'il est traité avec condescendance.

L'entretien avec Ogarrio est marqué par l'agression et les allusions sarcastiques qui cherchent à insulter et à intimider Julio. Ogarrio dit à propos de la mort du *Viking* : « *No es fácil sobrevivir a un clavado de seis pisos* » (ELT, 325). Cette phrase est une tentative d'humour noir, Ogarrio se sert de cet euphémisme sarcastique pour dire qu'il est mort et qu'il a été assassiné à cause de ses liens avec le narco : « *¿Qué sabes de él?*

⁶³¹ Le *Viking* fait allusion ici à la cocaïne qu'ils ont déjà consommée. Il est amusant de remarquer que le dealer se nomme *Borrado*, effacé, celui qui n'a pas de visage pour ne pas être identifié par la police.

⁶³² Dans l'argot mexicain, « un tira » est un policier.

Háblame bonito » (ELT, 326). Ce que veut Ogarrio avec cette phrase, c'est la vérité. Ces allusions prennent leur air sarcastique à cause du ton de la conversation. La position d'Ogarrio lui permet de jouer avec Julio, il prend ce ton faussement affectueux pour lui lancer des menaces ou des insultes. Chez Ogarrio, le sarcasme devient une forme efficace d'intimidation.

Nous considérons que le sarcasme comme type d'ironie n'a pas une présence significative dans *Los detectives salvajes*. Nous soulignons, comme l'un des seuls exemples, l'attitude d'Ernesto San Epifanio envers García Madero durant une conversation, chez les Font, autour de la poésie. Il se moque de la naïveté du narrateur et du fait qu'il est encore un apprenti :

–¿Tú eres el que tomó nota de los libros que yo llevaba el otro día? –Sí. Brian Patten, Adrián Henri y otro que ahora no recuerdo. –*The Lost Fire Brigade*, de Spike Hawkins. –Ése mismo. –¿Y ya los has comprado? –El tono era ligeramente sarcástico. –Todavía no, pero estoy en ello. –Tienes que ir a una librería especializada en literatura inglesa. En las librerías normales de México no los encontrarás⁶³³. (LDS, 55).

San Epifanio montre à María et Laura que García Madero ne connaît rien à la poésie anglaise, il le considère comme les autres réal-viscéralistes, qui volent des livres pour les offrir à Belano et Lima : « *Éstos los leen, se los cuentan y ellos van por ahí presumiendo que han leído a Queneau, por ejemplo, cuando la verdad es que se han limitado a robar un libro de Queneau, no a leerlo*⁶³⁴ » (LDS, 56). La question de San Epifanio va dans ce sens. Par ailleurs, le sarcasme est très subtil. Le lecteur lit la question, mais il serait nécessaire d'entendre le ton, pour cette raison l'auteur doit remarquer le ton *sarcastique* employé. Par ailleurs, San Epifanio lui explique où il faut aller pour trouver ces livres. Il expose ainsi son savoir et rabaisse García Madero en montrant son ignorance.

Nous avons vu dans ces exemples que, pour que le sarcasme soit efficace il doit être exprimé en présence de la victime. Il faut prêter attention à la conversation, mais surtout – c'est la spécialité d'Eduarda – aux répliques des personnages⁶³⁵. Parfois

⁶³³ Il s'agit de quelques poètes anglais actifs dans les années soixante. Ils seraient l'équivalent britannique du mouvement beat aux États-Unis. Par ailleurs, quelques titres mentionnés dans le roman, parlent de la jeunesse, d'être orphelin et des drogues, tel *Little Johnny's confession* (1967) de Brian Patten.

⁶³⁴ Raymond Queneau, écrivain et poète français, auteur du livre : *Cent mille milliards de poèmes* (1961), que Belano montre à García Madero (LDS, 29).

⁶³⁵ Dans son concept d'ironie, Kierkegaard remarque l'importance du dialogue et de la réplique, qu'il considère comme un reflux permanent : « [...] *c'est le sens de la réplique dont l'écho se répercute infiniment en arrière dans la personnalité (car autrement la réplique est la propagation en avant, par le son, de la pensée)* », Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie, op. cit.*, p. 17. L'image du reflux évoque,

l'auteur souligne l'importance du ton pour que le lecteur puisse comprendre qu'il y a un message supplémentaire dans le sens des paroles exprimées. Le sarcasme, considère Pierre Schoentjes, doit être direct, car il « *marque un niveau de critique supplémentaire à celui de l'ironie corrective et, dans la mesure où il ne fait plus de détours, il est souvent confondu avec l'invective ou l'insulte* »⁶³⁶. La plupart des exemples de sarcasme présents dans le corpus cherchent à établir un rapport de force entre les personnages, il en existe toujours un qui veut montrer sa supériorité et cherche à intimider humilier ou insulter l'autre.

Qu'il soit direct ou non, le sarcasme est plus grossier, plus visible et plus malveillant que l'ironie. Par ailleurs, Schoentjes signale qu'un même énoncé peut être considéré comme ironique ou sarcastique selon la manière dont le lecteur se sent impliqué par le jugement de valeur : « *Le sarcasme est lourd et, comme son but est de blesser, il s'exerce de préférence en présence de celui qu'il vise. Cette différence fondamentale le distingue de l'ironie, qui porte volontiers sur des absents* »⁶³⁷. De cette manière, il revient au lecteur de décider si une phrase ou le ton avec lequel elle est exprimée peut être ironique ou sarcastique. Tout dépend de l'implication du lecteur dans le texte et, dans certaines situations, de ses connaissances linguistiques et culturelles car, nous l'avons vu, ce sont ces nuances qui font la différence au niveau du sens et de la richesse textuelle.

II.2 Ironie sous la forme d'un discours littéraire

Le discours ironique établit un jeu de rapports entre l'intention de l'auteur et celle du lecteur, leurs codes moraux et leurs références culturelles. À propos de l'ironiste, Pierre Schoentjes affirme qu'« *en disant autre chose que ce que lui dicterait la sincérité, [l'ironiste] se libère des liens conventionnels qui le rattachent aux choses et à autrui* »⁶³⁸. Or, le discours ironique est une forme de libération de l'auteur de sa responsabilité vis-à-vis du lecteur. Il renonce à contrôler le sens de l'œuvre. Selon la perspicacité du lecteur, l'œuvre et l'ironie sont éclairées lumière ou restent dans l'ombre.

certes, le double mouvement de l'ironie, mais le sarcasme se sert aussi du reflux de la pensée pour attaquer, dans le dialogue, ou riposter dans la réplique.

⁶³⁶ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 229.

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 107.

La littérature permet à l'ironiste de faire un clin d'œil à distance au lecteur, qui doit discerner le sens caché dans l'œuvre. Dans cette liberté, le langage ironique crée sa propre communication avec ses lecteurs. Le seul problème, pour Schoentjes, de s'engager dans une œuvre ouvertement ironique « [...] réside en ce que le lecteur perd pied, ne sachant plus quand faire confiance à l'auteur et souscrire à sa sincérité et quand s'éloigner, voire se détourner de la lettre »⁶³⁹. Il n'y a pas de pacte de confiance, le lecteur ne peut pas prendre au sérieux ce qui a l'allure du comique, ni à la légère ce qui a l'air tragique. L'ironie dans le roman doit être prise au sérieux, mais avec légèreté⁶⁴⁰. La marque du discours ironique, nous en avons vu quelques exemples, est un renversement axiologique qui modifie ou enrichit le sens du texte.

Les romans du corpus comportent différents types de discours qui permettent une prise de distance supplémentaire de l'auteur par rapport à l'histoire. Si le texte littéraire représente *per se* une prise de distance de l'écrivain par rapport au monde, l'ironiste peut doubler cette distance par le choix spécifique de son discours. La chronique que Benito écrit dans *Lodo* est l'histoire même. Son histoire est écrite *a posteriori* et représente une double distance par rapport aux événements racontés. Benito écrit et réfléchit, explique et justifie ce qui s'est passé durant son voyage. Chez Bolaño, García Madero écrit un journal dans lequel lui aussi raconte ce qui lui arrive durant son parcours poétique aux côtés des réal-viscéralistes.

Cette prise de distance se retrouve dans l'oralité des témoignages de la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, mais aussi dans ceux des personnages que Julio rencontre dans *El testigo*⁶⁴¹. Chaque conversation renvoie au passé, permettant de le regarder avec les yeux du présent. C'est dans la manière dont l'histoire est reprise, que réside l'ironie. L'histoire n'est pas complète car les personnages cherchent à mettre le passé en paroles depuis leur présent, mais ils ont déjà changé et leur contexte aussi. Le discours des personnages du corpus est nuancé par leur regard présent et par le type de discours choisi.

L'ironie vient toujours après, elle reprend le passé et le revisite à distance. Pour créer cette distance, il est nécessaire aussi de jouer avec les frontières des genres

⁶³⁹ *Idem*, p. 111.

⁶⁴⁰ À propos de cette liberté de l'œuvre, Schoentjes cite une note de Gide sur sa vision de son œuvre : « J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation et ne s'assoie pas sur l'idée, de peur qu'on n'en voie l'autre face. J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même », *Idem*, p. 112.

⁶⁴¹ Même si chez Villoro l'histoire est racontée par un narrateur omniscient, l'abondante présence des dialogues entre les personnages et la conscience du passé qui s'établit par le retour au Mexique, permet d'évoquer cette prise de distance du personnage principal.

littéraires. Benito Torrentera, dans *Lodo*, flirte dans sa chronique entre l'essai philosophique et le roman ; *Los detectives salvajes* se construit entre journal et enquête policière ou roman polyphonique ; *El testigo* est un roman où la poésie est présente, et aussi l'essai littéraire...

Prendre de la distance peut impliquer une ouverture qui permet de lire un discours ouvert à l'interprétation multiple. Les jeux de dédoublements et doubles sens, les mises en abyme, les allusions ironiques et les duels verbaux sont présents dans le corpus et nous permettent de dévoiler et d'analyser quelques mécanismes à travers lesquels l'ironie se construit et s'intègre au discours littéraire. Le type d'ironie choisi dépend du regard et du ton que l'auteur veut imprimer à ses paroles, pour cette raison la présence des dialogues dans le récit est essentielle, parce qu'ils donnent, souvent, des indices d'ironie.

II.2.1 L'essai philosophique et littéraire dans *Lodo*

La présence d'autres genres joue un rôle constructif qui détermine le roman et ses variantes, car tout genre présent dans le roman introduit un langage propre qui diversifie la richesse du texte. Il n'y a pas de langage unique dans le roman, chaque texte est abordé et s'exprime de manière différente. Un personnage peut exprimer ses pensées et/ou s'adresser aux autres personnages avec des registres discursifs multiples ; il peut aussi s'exprimer avec des formes différentes d'écriture.

Pierre Schoentjes voit dans le théâtre et le roman des genres favorables à l'ironie, caractérisée par l'ambiguïté et l'indéfinition, grâce à leur perméabilité avec d'autres genres. Pour lui, l'ironie inscrit en elle-même ses limites : « [...] souligner que nos pensées et nos intentions nous échappent toujours par quelque côté. Dans cette perspective, la volonté de maîtriser le sens, que présupposait la définition classique de l'ironie comme décalage entre la pensée et son expression, apparaît comme une illusion »⁶⁴².

Dans *Lodo*, Benito Torrentera écrit une chronique sur sa rencontre avec Eduarda et sur son voyage avec elle. Cette chronique est le roman même, mais Benito ne se limite pas à raconter le voyage, il transmet aussi ses réflexions à propos de divers sujets, particulièrement l'écriture d'essais philosophiques, qui s'intègrent de manière cohérente au récit. Benito adopte un ton – un style – différent lorsqu'il parle de l'écriture d'un

⁶⁴² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 308.

essai philosophique : « *Si el novelista tiene conocimientos de filosofía y utiliza este saber para crear ficciones, termina haciendo ensayos que parecen novelas, lo que jamás pasará inadvertido para un lector sagaz* » (LOD, 18). Benito cherche le ton adéquat pour sa « chronique », qui est pourtant influencée par son travail philosophique : « *Si mi escritura está impregnada de un tono pedante, si mi verborrea se vanagloria de ser reflexiva, no es culpa mía sino de mi trabajo* » (LOD, 26).

En principe, affirme Bakhtine sur la perméabilité du roman, « [...] *n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure du roman [...]. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique* »⁶⁴³. Or, le roman-chronique de Benito devient aussi un essai de philosophie grâce à la flexibilité des limites du genre et de la pensée, qui est propre à l'ironie. De cette manière, son histoire avec Eduarda se voit souvent interrompue par ces longues parenthèses sur le travail d'écriture, qui acquièrent le ton de l'essai philosophique.

Benito relate comment il se met à écrire des essais pour des revues spécialisées : « *Había que plantear las diferencias más evidentes entre ensayo y novela [...]. ¿Existía una diferencia tajante entre ambos géneros? “Son la misma cosa aunque en el caso del ensayo los actores son las ideas.”* » (LOD, 37). Il se considère essentiellement comme un lecteur de textes philosophiques et analyse de ce point de vue le rapport entre le roman et l'essai.

Dans son article, « Las figuras del pensamiento », García Ponce attribue à l'essai et au roman des places différentes dans l'œuvre littéraire : l'espace de la réflexion pour l'essai, celui de l'imaginaire pour le roman. Mais dans l'œuvre ces limites s'effacent dans un jeu de miroirs qui reflète la pensée, ce qui arrive dans le récit de Fadanelli. Pour García Ponce, l'identité se trouve dans le pouvoir du langage et chaque personne construit son unité à travers sa mémoire, ses expériences, ses connaissances : « *La identidad de cada quien descansa en el poder del lenguaje establecido, el código de signos cotidianos, para establecer la precaria sucesión mediante la que, gracias a ese código, cada persona arma su propia unidad como persona a través de la memoria* »⁶⁴⁴.

Benito écrit sa chronique pour réfléchir à son expérience, mais en même temps il écrit sur l'écriture d'essais philosophiques, qui est une partie essentielle de sa vie quotidienne de philosophe. Pourtant, ses intentions ne sont pas l'exploration de la

⁶⁴³ Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 141.

⁶⁴⁴ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, *op. cit.*, p. 468-469.

connaissance, mais la possibilité d'acheter du brandy et d'inviter des prostituées chez lui. C'est un mercenaire de la connaissance et il explique ainsi sa démarche de travail⁶⁴⁵ : « *El verdadero trabajo era organizar el ensayo dentro de mi cabeza, reunir citas, referencias adecuadas, localizar los puntos medulares del tema y ponerme a escribir. A medianoche había liquidado casi la mitad del artículo. Entonces tuve ganas de beber una cerveza* » (LOD, 37-38).

Travail philosophique et vie quotidienne se mêlent dans sa chronique. Il va au supermarché pour acheter des bières, voit les gens autour de lui et continue sa chronique et sa réflexion : « *En una novela los personajes opinan, dan lecciones de moral, argumentan para defender sus pasiones y a partir de sus actos describen líneas argumentales: la misma estrategia seguida para realizar un ensayo, me dije mientras colocaba las tres cervezas sobre el cristal opaco del mostrador* » (LOD, 38). Il est intéressant de noter comment sa démarche réflexive s'intègre au récit de sa chronique. Il écrit ce qu'un personnage du roman fait dans le roman et comment il devient son propre exemple, car il ne faut pas oublier qu'il écrit sur sa vie. Le *personnage* Benito accomplit ce qu'un personnage de roman fait tout en gardant un style d'écriture différent du ton général de sa chronique :

En el ensayo uno es capaz de llevar por buen camino cualquier clase de argumento. El único requisito para lograrlo consiste en convencer a un lector imaginario de que no se está haciendo trampa⁶⁴⁶. El lector imaginario –el incubado en la mente del escritor, el inquisidor– marcha un paso adelante del ensayista y puede darse el lujo de recriminarlo por frívolo o poco informado. (LOD, 39)

Lui-même devient partie essentielle du « pacte » avec son lecteur imaginaire, car il se présente tel qu'il est dans cette mise en abyme ironique et philosophique : « *El artista es, en ocasiones, desaliñado o sucio porque no considera la pulcritud un bien importante, porque es distraído. He allí la imagen más romántica del artista: la del hombre que por razones de su oficio parece no ser de este mundo* » (LOD, 41). Il interrompt sa réflexion pour revenir à cette quotidienneté, payer les bières achetées et

⁶⁴⁵ À un autre moment du récit, Benito racontera une anecdote sur son travail philosophique et la fatigue mentale que cela implique pour lui : « *Alguna vez, hace aproximadamente diez años, intenté retirarme a provincia para escribir un ensayo acerca de las ideas morales de Baltasar Gracián [...]. Permanecí allí veinte días, apoltonado en el rincón de un cuarto de hotel, concentrado la mayor parte de mi tiempo en escribir mi ensayo. Bien, si afirmo que una vez concluido el trabajo habría podido metérsela a una vaca, no estoy exagerando* » (LOD, 240).

⁶⁴⁶ Benito parle du « pacte de lecture » qui fixe les positions de l'auteur et du lecteur par rapport au texte. Philippe Lejeune définit ce pacte comme un « *contrat implicite ou explicite proposé par l'auteur au lecteur, contrat qui détermine le mode de lecture du texte et engendre les effets qui, attribués au texte, nous semblent le définir* », Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 44.

affronter Eduarda : « [...] *yo no había entrado al super como el artista desaliñado, sino como cualquier persona que trabaja en su casa y se le ocurre salir a la tienda para abastecerse de alimentos* » (LOD, 41).

Dans la première partie de sa chronique, avant de quitter Mexico, la présence des réflexions est essentielle pour comprendre la pensée de Benito et sa vision de l'écriture : « *La escritura como una extensa llanura de signos y de relaciones se vale de los géneros y límites para evadirse de su infinitud. En ocasiones, a una porción de esta llanura la nombramos ensayo, en otras novela, cuento, dramaturgia* » (LOD, 40). Benito arrive aux mêmes conclusions mentionnées plus haut, concernant la perméabilité du genre, la manifestation de la pensée dans l'écriture et la prise de distance que celle-ci représente. Il devient le personnage de sa propre chronique et constitue sa propre démarche ironique.

Mais la présence d'Eduarda commence à le perturber : « *Tan sólo el olor de su piel lozana sería capaz de hacerme escribir dos cuartillas más* » (LOD, 41). Benito se sert de sa conversation avec elle pour ébaucher mentalement des théories et même avancer des conclusions risquées par rapport à l'évolution du roman. Ses divagations sont le produit du contact avec Eduarda et du tour que prennent ses réflexions :

¿Te gusta leer novelas? –le pregunté sólo por matar ese silencio que reina entre los maduros y los jóvenes. Podría escribir que la minoría lectora de novelas del siglo XIX tenía su par en los lectores de ensayos del siglo XX, e incluso estaría dispuesto a arriesgar una conclusión pedante: la novela para sobrevivir se ha transformado en ensayo. (LOD, 43)

La présence d'Eduarda va progressivement prendre le dessus et le philosophe laissera de côté le travail réflexif pour se consacrer à sa passion : « *Eduarda había concentrado para sí toda mi atención. El ensayo acerca de la novela debería esperar hasta el día siguiente: ¡hay jerarquías!* » (LOD, 45). Le résultat de son essai est contrasté : « *No quedé satisfecho, pero el consejo de redacción de la revista sí, e incluso me pidieron un nuevo artículo. El tema del próximo número versaría acerca del género en la literatura [...], lo que en realidad interesaba a mis colegas no era mi agudeza y mi profundidad reflexiva, sino mi exhibicionismo* » (LOD, 54). Le philosophe est payé pour être critiqué. Ses essais sont considérés comme dépourvus de rigueur philosophique par les éditeurs et les autres essayistes : « *Se mofaban de mí y durante varios días era su comidilla. ¿Leíste las pendejadas que escribió Torrentera? Debería*

abandonar su lirismo para ponerse a investigar [...], por esos rumbos no se llega a ningún lado. Si al menos tuviera la gracia de un sofista⁶⁴⁷ » (LOD, 54).

Il faut noter que les sujets dont il parle (le rapport entre la philosophie et la littérature, celui entre le roman et l'essai et le genre dans la littérature) suivent la courbe de ses pensées et avancent toujours parallèlement à sa chronique. La rencontre du corps d'Eduarda lui permet d'avancer une théorie, *à sa manière*, sur l'essai comme *transgresseur* du genre :

Al ensayo le sucede lo que al sexo en estos tiempos: le resulta imposible quedarse quieto en su cama. Resbaladizos ambos, ensayo y sexo, son inmunes al género. Ya no vemos lesbianas ni maricones, ni machos ni hembras, sino todo a la vez, el sexo se cae de la cama todas las noches, cambia con el clima, la velocidad de la licuadora o la intensidad de la noche. El ensayo es por antonomasia un transgresor de género. Cuando tuve a la mano esta idea me entusiasmé como un niño [...], incluso los mil pesos me parecieron poca cosa. (LOD, 55)

L'argent qu'il reçoit pour penser lui semble insignifiant pour les idées qu'il ébauche. Dans ses rapports sexuels avec elle, il suit la même dynamique qu'avec ses essais : *« Yo estaba aún desnudo. Eduarda sólo en camiseta y calzones. En realidad actuaba siguiendo un derrotero similar al de mis propios ensayos: primero el tono, un cierto ritmo, sotto ma non troppo⁶⁴⁸, después los platillos y los trombones y en seguida las ideas » (LOD, 241).*

Lui-même devient l'exemple de son propre style d'écriture, ce qui est important dans ses réflexions. Benito se préoccupe même de marquer la différence entre les parties de sa chronique où sa voix n'est pas la sienne, même si c'est lui qui transmet le discours. Par exemple, quand Eduarda avoue le vol au supermarché, il restitue au lecteur la description du vol telle qu'elle la lui raconte :

Una descripción que no he realizado yo sino el asesino del estilo, encarnado en el obrero que, sin acento ni pasiones personales, se dedica a apilar ladrillo sobre ladrillo, a recoger basura y a barrer los inconvenientes de las avenidas literarias. El asesino correcto cuya función se encuentra tan bien definida en esta frase: matar la originalidad. (LOD, 77)

⁶⁴⁷ Il s'agit là d'une critique ironique et féroce du milieu académique. Les sophistes sont réputés particulièrement selon Socrate (voir le Gorgias de Platon) pour tenir des raisonnements qui privilégient la forme au fond. Ce sont avant tout de bons orateurs.

⁶⁴⁸ Jeu de mots qui rappelle le tempo musical *Allegro ma non troppo*. Littéralement, « Joyeux mais pas trop » ou en musique « Rapide mais pas trop ». La phrase de Benito signifie : « En dessous, mais pas trop ». Cette phrase pourrait aussi faire référence au livre de Carlo M. Cipolla, *Allegro ma non troppo* [1988], ouvrage parodique divisé en deux essais, dont le deuxième parle des lois fondamentales de la stupidité humaine.

S'il établit cette distance avec les paroles d'Eduarda, il est clair qu'il changera son discours lorsqu'il s'agira d'insérer dans son récit une réflexion philosophique. Eduarda raconte le vol et Benito se limite à transmettre ce récit sans style. Il considère le vol comme une idiotie, et la somme volée, misérable. Alors il revient à ce qu'il considère comme « l'assassin du style », et commence à esquisser un sujet pour un nouvel essai :

[...] parece tratarse de un actor posmoderno; si uno considera que el estilo es la huella más íntima del escritor, el hecho de asesinarlo supone una vez más matar al sujeto [...]. Un poco menos de lo recaudado por Eduarda, pero sin producir adrenalina ni involucrarme con la policía. En efecto, no entraría en líos con las autoridades judiciales, pero sí con ciertos académicos de peso, quienes continúan pensando que mis ensayos suelen ser muy literarios y por lo tanto deben incluirse en las páginas de una revista de literatura, no en una publicación dedicada a la filosofía. (LOD, 77-78)

Un essai lui rapporte un peu moins que la somme volée par Eduarda, pourtant il ne doit pas affronter une autorité légale mais académique, qui considère que son style n'est pas philosophique, mais littéraire. Si nous pensons que les réflexions de Benito font partie du corps du roman, il est évident que son style est littéraire, cependant, même si sa pensée est distraite, il ne perd ni le fil ni le ton du philosophe : « *Sé que el tono escogido para narrar esta historia debe parecer solemne y acartonado, sin embargo no debe olvidarse a qué he dedicado los últimos veinte años de mi vida* » (LOD, 26). Ses raisonnements lui permettent de définir la place de l'essai par rapport aux genres littéraires et à la relation entre la philosophie et la littérature. Benito devient le personnage de son récit et ses arguments exposés montrent que sa chronique réunit les caractéristiques essentielles du roman.

II.2.2 L'écriture de soi, le journal intime et la chronique

Dans *Los detectives salvajes* et *Lodo* nous trouvons deux exemples d'écriture qui impliquent un témoignage du personnage qui écrit. García Madero dans un journal et Benito Torrentera dans une chronique, écrivent un rapport de soi pour soi. L'un intime, l'autre, à la manière d'une confession ; les deux recherchent une libération de la conscience – ce qui permet le regard ironique des personnages écrivains – à propos d'une rencontre et d'un voyage. García Madero commence à écrire lorsqu'il fait la connaissance des poètes réal-viscéralistes. La motivation de Benito s'appelle Eduarda : « *Si esta mujer no se hubiera atravesado en mi camino dudo mucho que escribiera estas*

hojas » (LOD, 23). Les deux écritures possèdent un caractère autobiographique des personnages.

À propos du journal, Maurice Blanchot dit qu'il est « [...] *souvent écrit par peur et angoisse de la solitude qui arrive à l'écrivain de par l'œuvre* »⁶⁴⁹. Le journal s'engage dans le mouvement du temps, dans l'humilité du quotidien, mais Blanchot considère que le journal est la preuve que celui qui écrit n'appartient plus au temps, car il écrit :

[...] du moins à la demande de son histoire quotidienne et en accord avec la préoccupation des jours. Il arrive que les écrivains qui tiennent journal soient les plus littéraires de tous les écrivains, mais peut-être précisément parce qu'ils évitent ainsi l'extrême de la littérature, si celle-ci est bien le règne fascinant de l'absence de temps⁶⁵⁰.

Ce qui différencie le journal intime de García Madero du texte de Torrentera, c'est le contrôle du temps. La base du journal, c'est la date, nous disent Lejeune et Bogaert, qui la considèrent comme le premier geste du « diariste » : « *On appelle "entrée" ou "note" ce qui est écrit sous une même date. Un journal sans date, à la limite, n'est plus qu'un simple carnet* »⁶⁵¹. L'écriture d'un journal intime permet l'individualisation de la vie et la création d'une série de traces : « *Une entrée de journal, c'est ce qui a été écrit à tel moment, dans l'ignorance absolue de l'avenir, et dont il faut que je sois sûr que cela n'a pas été modifié. Un journal corrigé ou élagué par la suite gagnera peut-être en valeur littéraire, mais il aura perdu l'essentiel : l'authenticité de l'instant* »⁶⁵².

S'écrire, c'est passer dans l'écriture du « je » au « il » qui incarne l'altérité. Dans l'écriture, le personnage s'écarte de lui-même dans la description de la réalité quotidienne. García Madero et Benito Torrentera représentent deux perspectives de cette évaluation rétrospective de soi⁶⁵³ : être sentimental, dans le journal intime, ou fidèle à la réalité, dans la chronique. Les deux expriment une nostalgie du passé proche, le premier est écriture en devenir ; le deuxième, une écriture du devenir.

⁶⁴⁹ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 24-25.

⁶⁵⁰ *Idem*, p. 25.

⁶⁵¹ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *Le journal intime*, Paris, Textuel, 2006, p. 23.

⁶⁵² *Idem*, p. 23-24.

⁶⁵³ On trouve un autre cas dans *Los detectives salvajes*. Edith Osher mentionne son journal intime lorsqu'elle raconte ses journées avec Belano à Barcelone : « *Por las noches solíamos escribir. Él estaba escribiendo una novela y yo mi diario y poesía y un guión de cine. Escribíamos frente a frente y nos bebíamos varias tazas de té. No escribíamos para publicar sino para conocernos a nosotros mismos o para ver hasta dónde éramos capaces de llegar* », (LDS, 411). Écrire, c'est d'abord se connaître soi-même, peu important la nature du texte choisi pour s'exprimer et son objectif.

Dans les deux cas, affirme Pierre Schoentjes, le passage à l'écriture d'un personnage, narrateur ou pas, le rend créateur de sa propre histoire et lui permet d'avoir une prise de distance idéale pour l'ironie : « *Le créateur lui-même maintient également une distance par rapport à la fiction qu'il produit, et cela lors même de l'écriture : c'est pendant qu'il écrit qu'il ressent sa double nature de créateur d'une part, d'observateur de sa création de l'autre* »⁶⁵⁴. Le personnage écrivain devient acteur et observateur, c'est cette mise en perspective qui permet de toujours garder un regard ironique sur le texte.

Jean-François Chiantaretto voit dans « l'écriture de soi » une progressive révélation d'un destin, mais aussi un travail de mémoire qui met le passé en question pour poser son avenir. Pour lui : « *Le journal mis en fiction vient indissociablement garantir un espace interne séparé et incarner un témoin de l'expérience de soi en changement : un témoin du devenir en acte, un témoin du passé pour l'avenir* »⁶⁵⁵. Le journal permet de prendre conscience du changement et crée à la fois un témoin du passé. Ce double mouvement constitue le journal intime comme l'espace d'une expérience du temps, d'une rupture.

Le journal de García Madero représente, dans sa composition, deux ruptures. Chacune est un point culminant du journal, les pages précédentes seraient une forme de préparation pour cette rupture. Les deux parties du journal comportent des dates bien définies : du 2 novembre au 31 décembre 1975 et du 1^{er} janvier au 15 février 1976. Les deux marquent une étape et une importance symbolique. Dans la première partie, García Madero rencontre Belano et Lima, il devient poète et décide de quitter Mexico, ce qui serait la première rupture. Dans la deuxième, il fuit vers le nord du Mexique et décide de rester dans le désert, ce qui serait une deuxième et définitive rupture.

Le journal est l'espace de l'expérience, affirment Lejeune et Bogaert, l'écriture de la vie en cours. Ouvert au temps qui passe, le journal rend possible l'expérience de soi dans cette vie qui est en changement permanent. Un journal, considèrent-ils, peut impliquer un engagement, une nouvelle forme de penser : « *L'élan des premières lignes du journal : elles contiennent le secret de son origine et, en germe, son horizon* »⁶⁵⁶. Il suffit de regarder la première entrée du journal de García Madero, que nous avons déjà citée. En deux lignes, le narrateur écrit sa motivation : il fait désormais partie des réal-

⁶⁵⁴ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 108.

⁶⁵⁵ Jean-François Chiantaretto, *Le témoin interne*, Paris, Aubier/Flammarion, 2005, p. 49.

⁶⁵⁶ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, op. cit., p. 108.

viscéralistes. Il n'y a pas de cérémonie d'initiation, car c'est le journal même qui témoigne de cette initiation.

Le journal devient ainsi le lieu de conflit et de rupture entre deux postures de soi, son utilité est double aussi, selon Chiantaretto : « [...] *attester d'une identité, témoigner d'une altération* »⁶⁵⁷. L'altération serait la rencontre des réal-viscéralistes. Après sa première soirée aux côtés de Belano et Lima, le jeune narrateur écrit à la fin de l'entrée du 3 novembre : « *Hoy no fui a la universidad. He pasado todo el día escribiendo poemas* » (LDS, 17). Il commence de cette manière l'entrée du 4 novembre : « *Volví al bar de la calle Bucareli pero los real visceralistas no han aparecido. Mientras los esperaba me dedicué a leer y a escribir* » (LDS, 18).

Le journal de García Madero est personnel, il donne une structure temporelle à sa nouvelle vie de poète, son identité. Dans son journal, il s'exprime en liberté et peut se questionner sur les changements qui lui arrivent. Bogaert et Lejeune considèrent qu'« *une fois qu'on s'est projeté sur le papier, on peut prendre le recul du regard* »⁶⁵⁸. Cette prise de distance est essentielle pour la mise en place de l'ironie dans le roman, car il ne s'agit pas seulement de la distance du narrateur par rapport à son initiation à la vie, mais aussi du regard ironique de l'auteur par rapport à sa propre jeunesse.

À la différence de Benito, qui cherche toujours à définir la nature de ses pages, García Madero ne met pas en question la nature du journal, il ne le mentionne que deux fois. D'abord dans l'entrée du 19 novembre ; après avoir fait l'amour avec María, elle lui demande d'attendre quelques heures avant de la revoir : « *Suspiré profundamente, casi le dije que la quería (pero no se lo dije) y luego colgué. Como no tenía dinero para meterme en una cafetería, me quedé en la misma plaza, sentado en un banco, escribiendo mi diario y leyendo un libro de poemas de Tablada* » (LDS, 76). Cette attente justifie, peut-être, la longueur de l'entrée qui raconte son expérience sexuelle. García Madero écrit son journal, mais il ne s'adresse pas à lui-même, ni ne fait référence non plus à son écriture, comme Benito.

Le deuxième cas se trouve dans l'entrée du 30 décembre : « *Ayer por la noche ocurrió algo terrorífico. Estaba en el Encrucijada Veracruzana, apoyado en la barra, escribiendo indistintamente mi diario y algunos poemas (puedo saltar de una disciplina a otra sin ningún problema), cuando Rosario y Brígida empezaron a mentarse sus*

⁶⁵⁷ Jean-François Chiantaretto, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁵⁸ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 29.

*respectivas madres*⁶⁵⁹ » (LDS, 92). Il n'a pas besoin d'un endroit spécifique pour écrire son journal, il peut être sur le banc d'une place ou debout dans un bar. Le diariste, nous disent Bogaert et Lejeune, peut se servir d'un cahier qui l'accompagne : « [...] *dans tous les actes de la vie, à portée de main, pour prendre des notes sur le vif* »⁶⁶⁰. Même s'il ne le dit pas, García Madero porte avec lui son journal et ses livres, il lit et écrit indistinctement son journal et ses poèmes. Il inclut même des poèmes dans son journal⁶⁶¹, comme Benito se permet des digressions qui brisent la structure temporelle de sa chronique. Tout cela constitue leur existence en mots sur le papier. Par leur écriture, García Madero et Benito créent une esthétique fondée sur la fragmentation et la vibration des moments qui déterminent leur existence.

Dans le journal intime, l'état d'esprit du diariste détermine le ton de son écriture. Le 12 novembre, García Madero est avec les réal-viscéralistes, enthousiaste : « *Los vi llegar a eso de las nueve de la noche y les hice una seña desde mi mesa en la cual llevaba unas tres horas provechosamente invertidas en la escritura y en la lectura* » (LDS, 30). Le 18 novembre, avant de coucher avec María, il pense à l'avenir avec horreur : « *De buena gana me hubiera echado a llorar. Para contrarrestar los nubarrones que se cernían sobre mi futuro inmediato, me dio por repasar todos los libros que tenía que leer, todos los poemas que tenía que escribir* » (LDS, 62). Le 29 novembre, il est au bar, accablé par le chagrin :

¡Todo el mundo sufría! Le pedí un tequila y escuché sin inmutarme lo que tenía que decirme. Luego vino Rosario y dijo que no le gustaba verme de pie en la barra, escribiendo como un huérfano. No hay ninguna mesa desocupada, le dije y seguí escribiendo. Mi poema se llama "Todos sufren". No me importa que me miren. (LDS, 92)

Seule l'écriture est commune aux trois entrées. Il écrit ses sentiments et sa vie, qui tourne autour de la poésie. Bogaert et Lejeune considèrent que le diariste aime écrire : « *Il est fascinant de se transformer soi-même en mots et en phrases, et d'inverser le rapport qu'on a avec la vie en s'auto-engendrant. Un cahier où l'on se raconte, ou des feuilles qu'on fait relier, c'est une sorte de corps symbolique qui, à la différence du corps réel, survivra* »⁶⁶². Ce corps symbolique qui représente l'extension littéraire de

⁶⁵⁹ En argot mexicain : « Mentarse la madre » signifie s'insulter.

⁶⁶⁰ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 100. Comme García Madero, Cesárea Tinajero porte toujours avec elle son journal et ses cahiers de poésie, nous y reviendrons.

⁶⁶¹ Dans l'entrée du 8 novembre (pages 21 et 22 de notre édition), García Madero retranscrit intégralement le poème « El vampiro », du poète mexicain Efrén Rebolledo.

⁶⁶² Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 31.

García Madero et Benito, devient son témoignage. Ils écrivent pour laisser une trace pour l'avenir qui, nous savons bien, s'avère incertain. Benito reste en prison à la fin du roman, tandis que García Madero disparaît dans le désert. Son journal devient la seule trace de sa vie durant le temps de son amitié avec les réal-viscéralistes et de la rencontre avec Cesárea dans le désert.

Dans son récit, Benito évoque le caractère véridique de sa chronique : « *En vista de que estoy describiendo hechos reales, no requiero más que ceñirme a ellos fielmente evitando modificarlos o dotarlos de un toque misterioso. Desde el principio de esta odisea he tratado de no detenerme en detalles técnicos* » (LOD, 304). Benito veut être fidèle aux événements passés, mais il ne respecte pas toujours l'un des éléments essentiels de la chronique, à savoir, l'ordre chronologique, qui se voit souvent interrompu par des digressions sur les faits racontés, qui s'éloignent du strict rapport à la réalité, ou par les ornements littéraires qui caractérisent son style⁶⁶³. Pour cette raison, il rappelle souvent qu'il écrit sur le passé : « *Intento mantener en pie los restos de mi dignidad, por lo tanto, no deseo parecer trágico ni mucho menos despertar compasión a nadie* » (LOD, 151).

À propos du style⁶⁶⁴, Benito fait la différence entre ses paroles et celles d'Eduarda, comme lors qu'il raconte *d'un ton neutre* la chronique du vol du supermarché :

La siguiente es la historia del robo al Seven Eleven. No la contaré yo, ni tampoco Eduarda, quien no está capacitada para la escritura. Utilizaré un tono neutro para narrar los hechos estrictamente necesarios, evitando digresiones y observaciones inútiles como las que abundan en esta novela. CRÓNICA DE UN ASALTO El lunes 24 de agosto había llegado con el sol calentando desde las seis de la mañana. Flor Eduarda se levantó una hora antes de lo acostumbrado y se preparó el café en el pocillo de aluminio que su madre mantenía siempre en la estufa. (LOD, 74)

⁶⁶³ En tant que chroniqueur, Juan Villoro fait aussi un travail remarquable dans son œuvre. Sa chronique sur le tremblement de terre au Chili en 2010 : *8.8 : El miedo en el espejo*, en est l'exemple. Dans ce texte, il explore les différentes formes de raconter un événement et les nouvelles tendances de la chronique en Amérique Latine, voir Julio Zárate, « 8.8 o la crónica de un instante caótico, de Juan Villoro », dans *Anales de Literatura Latinoamericana. Desafíos y travesías de las últimas literaturas hispanoamericanas*, Jesús Cano Reyes y Ana Casado Fernández (Eds.). Vol. 42, Núm. Esp. (2013), de la Universidad Complutense de Madrid, p. 95-105.

⁶⁶⁴ Signalons au passage que le style, très littéraire, est essentiel aussi pour Humbert Humbert dans *Lolita*, qui, au moment de finir, affirme : « *Voilà donc mon histoire. Je l'ai relue. Des petits morceaux de moelle y adhèrent encore, et aussi du sang, et de ravissantes mouches d'un vert éclatant* », Vladimir Nabokov, *Lolita*, op. cit., p. 455.

Cette neutralité fidèle aux événements se charge d'un ton ironique. L'absence de style prend des allures humoristiques quand Benito évoque une belle matinée au début de la chronique d'un vol. Il dit que son texte est un roman et reconnaît qu'il fait parfois des observations inutiles. Dans ce dialogue intérieur, Benito prend le temps de tout s'expliquer, ce qui constitue pour Bogaert et Lejeune un style particulier d'écriture intime : « [...] *on se parle à soi-même [...], comme si on était un autre, plus avisé, plus mûr : on se fait des reproches, on se donne des conseils, ou bien on se console, tout simplement. Cela permet de mettre le vécu à distance, de restaurer les capacités de réflexion* »⁶⁶⁵. Benito définit son style et se compare au chroniqueur Bernal Díaz del Castillo⁶⁶⁶ :

Además de carecer de la gracia estilística de Bernal o del pretexto de su historia, no comparto su deseo de gloria ni tampoco su inclinación a las mentiras [...]. Por mi parte, yo no he desviado la verdad un solo grado [...], cuando leí *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, me entusiasmé desde el principio y no pude detenerme hasta pasar mis ojos sobre la última línea. Cosa contraria a lo acontecido con mi crónica, cuyas páginas he intentado releer sin el menor éxito. Comienzo la lectura con nuevos ánimos, pero jamás he podido llegar hasta la página donde Esteban me entrega el arma en el café⁶⁶⁷. (LOD, 175)

Benito trouve des similitudes entre le texte de Bernal Díaz et le sien. Il considère qu'ils sont tous les deux devenus des écrivains par la force des choses – Díaz par son besoin de reconnaissance, lui à cause du séjour à la prison – et qu'ils abusent de l'utilisation de la première personne. C'est-à-dire, ils se concentrent trop sur eux-mêmes, Benito fait comme le chroniqueur : « *escribía como hablaba*⁶⁶⁸ » (LOD, 175). De là l'excès de digressions qui caractérise son style. Cependant, il veut faire avancer son récit. Pour cette raison, il revient toujours à ce qu'il considère être l'essentiel de sa chronique, Eduarda :

Sin Eduarda a mi lado me sobra una infinidad de horas para recordar y transcribir sin apresuramiento los mensajes de mi memoria. Sería inexacto decir que sólo guardo rencor hacia ella. Una mentira. No haré

⁶⁶⁵ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 121.

⁶⁶⁶ Le livre de Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* [1568] est une chronique de la conquête de l'empire aztèque par les Espagnols. Cette chronique est considérée comme plus littéraire que strictement historique ; pour cette raison, il parle des mensonges de Díaz.

⁶⁶⁷ C'est-à-dire, à la moitié du roman. Dans notre édition précisément la page 150.

⁶⁶⁸ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert considèrent que la vérité peut se trouver dans le jet brut de la parole : « [...] *dans le torrent d'un discours dont la vitesse brise à la fois règles morales et stylistiques. On reprend possession de la langue* », *op. cit.*, p. 123-124. Benito écrit comme il parle, mais il maîtrise plusieurs registres linguistiques, ce qui constitue son style personnel et facilite pour lui le travail de la mémoire.

uso de mi privilegio de escritor para ensañarme con Eduarda. Estoy intentando ser honrado y no permitir que el dolor o el encono hagan de todo esto una venganza o un drama personal. (LOD, 151-152)

Julieta Campos définit le chroniqueur comme : « [...] *una persona que relata hechos ocurridos y da fe de ellos, porque ha sido testigo o se ha hecho depositario de testimonios dignos de confianza* »⁶⁶⁹. De ce point de vue, Benito devient témoin de ce qui s'est passé avec Eduarda durant le temps qu'ils ont été ensemble. Il veut raconter son histoire et devient chroniqueur, mais il est incapable de s'attacher aux événements tels qu'ils se sont passés. Il parlera souvent d'histoire, de narration, ou même de roman : « *No tiene caso detenerse en explicaciones pues, en mi caso, aun siendo ésta una novela, saltan a la vista* » (LOD, 11). Il parle ici de son rapport aux femmes, ce qui justifie son écriture.

Pour lui, il est hors de question de profiter de sa position d'écrivain pour se venger d'Eduarda. Même si c'est lui qui raconte toute l'histoire, son éthique et sa rigueur veulent qu'il ne raconte que la vérité : « *No es tal el fin de esta crónica, diario, novela, mosaico, tratado o como jodidos deseen nombrarlo los expertos*⁶⁷⁰. *Lo cierto es que han transcurrido tres meses desde la reunión con Artemio en el café* » (LOD, 151). Nous soulignons le début de cette phrase pour montrer la difficulté qu'il a à définir son écriture. Il appelle chronique les pages écrites car il veut respecter un ordre chronologique, mais il explique, réfléchit, ajoute des digressions, se contredit, revient sur un point déjà évoqué et s'éloigne de la réalité des faits racontés.

De plus, il laisse aux « experts » (en justice ? en littérature ?) la tâche de définir la nature de son texte. Nous considérons qu'il n'est pas essentiel de justifier sa nature. La difficulté du narrateur à s'attacher à la réalité est évidente, les digressions de Benito font partie de son travail réflexif. L'essentiel est de voir comment il prend de la distance par rapport aux événements et comment l'ironie lui sert de mécanisme de distanciation et même d'autodérision⁶⁷¹. Par exemple, dans sa prétention d'avoir du succès littéraire :

⁶⁶⁹ Julieta Campos, *Función de la novela*, México, D.F., Joaquín Mortiz, 1973, p. 18.

⁶⁷⁰ Philippe Lejeune et Catherine Bogaert estiment que : « *Tout l'arc-en-ciel des genres littéraires peut s'y trouver pratiqué sous forme réduite : pensées, mots d'esprit, anecdotes, scènes développées, portraits, dialogues (récits de conversation [...]), analyse psychologiques, descriptions (de sites ou de paysages), souvenirs, récits de rêve, poèmes, listes* », *Le journal intime, op. cit.*, p. 123. Cette chronique, tout comme le journal intime de García Madero, est construite dans le fragmentaire qui donne un style personnel à chaque composition et permet de jeter un regard ironique et parfois dérisoire, fruit du recul qui permet l'écriture.

⁶⁷¹ Pierre Schoentjes considère que « *L'auto-ironie ne doit pas se tourner nécessairement contre des défauts ; elle porte souvent sur des valeurs qui ne sont pas propres à l'ironiste* », *Poétique de l'ironie, op. cit.*, p. 186. Dans ce cas-là, Benito ne s'intéresse pas à la valeur littéraire de son œuvre, mais à son importance libératrice par la réflexion de ses actes.

« *En lo que a mí concierne, no me hago ilusiones pensando en la publicación de esta crónica biográfica. Me conforma el escribirla, no para obtener reconocimientos literarios en el futuro, sino para aligerarme y dar muerte así a mi desasosiego*⁶⁷² » (LOD, 174).

Il appelle *chronique biographique* ce qui se limite à quelques mois du voyage ; néanmoins, il est vrai que Benito fait un résumé de sa vie depuis sa naissance : « *Antes de meterme en honduras sentimentales es conveniente hacer una descripción de mí mismo* » (LOD, 15). Dans les pages initiales, il prend conscience du temps, son écriture est la matérialisation de cette prise de conscience qui le transforme en son propre témoin : « [...] *te enteras de que serás testigo de tu propio derrumbe: ¡invitado a tu propia muerte! [...], ser testigo de cómo mis órganos van dejando de oponer resistencia al tiempo* » (LOD, 12).

À ce moment, il respecte à peine l'ordre temporel des événements, ce qui n'arrive pas chez García Madero. Benito peut écrire, par exemple : « *Pasó más de una semana antes de volver a tener contacto con Eduarda* » (LOD, 37). Parfois, il reprend les activités d'une journée spécifique : « *El viernes 28, Eduarda aguardó la llegada de la tarde, me preparó un café tal como me había visto hacerlo [...]. Durante la mañana de ese mismo día me levanté temprano, cauteloso [...]. Después me dirigí al minisúper* » (LOD, 71). La seule manière de se repérer, c'est la distance entre les événements et l'écriture :

No tiene sentido hacer más larga esta crónica sumándole la suciedad de los puercos [...]. Estoy a punto de cumplir tres meses en este jodido lugar, meses larguísimos, eternos, tan diferentes a los que uno acumula impartiendo clases de ética en el aula. Dentro de unos días concluiré esta narración y en dos meses más se acabará mi dinero. ¿Qué haré después? No lo sé. (LOD, 257)

Il n'y a pas de strict attachement à la réalité. Le questionnement sur le futur est lié à la fin de l'écriture et à la prison. À la fin du récit, il est encore enfermé. Benito hésite à s'attarder sur des détails banals et même par moments il veut se précipiter :

Me gustaría terminar cuanto antes esta crónica, pero aún es apresurado. Uno cree que las historias terminan cuando se pone el punto final, pero en muchos casos es allí donde comienzan [...]. No encuentro razones de peso para continuar describiendo nuestro último día de estancia en

⁶⁷² À la différence de Benito, Humbert Humbert veut publier son « histoire d'amour », mais la publication devra attendre que son procès soit terminé : « *Il se peut que j'utilise des fragments de ce mémoire lors de séances à huis clos, mais la publication devra être différée* », Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 455.

Morelia. Lo haré porque no deseo quedarme solo, es decir sin historia que contar, ni personajes, ni recuerdos. (LOD, 231)

L'ennui étant plus fort, il continue son histoire. L'écriture devient une sorte de compagne de prison. Il continue son récit pour ne pas être seul, mais la fin arrive : « *Son éstas las últimas líneas de mi crónica. Es 20 de enero y mi captura tuvo lugar aproximadamente hace tres meses. Mañana dejaré de escribir y esperaré a que el deterioro se haga insoportable* » (LOD, 303). Finir le récit implique de sombrer. Benito ne veut plus reprendre l'écriture car il réussit à vaincre l'ennui et à réfléchir sur lui-même⁶⁷³.

Ses réflexions finales portent sur la valeur qu'il donne à son travail, et le fait qu'il soit en prison à cause d'un crime qu'il n'a pas commis : « *La literatura está llena de asesinatos como para que un amateur como yo añada un cadáver más a sus páginas. Me habría negado a hacerlo si no se tratara, esta historia, de una autobiografía en la que el cadáver cumple un papel importante* » (LOD, 304). À la fin du récit, sa chronique devient pour lui une autobiographie, ce qui ne change en rien la valeur de son témoignage personnel⁶⁷⁴. Il réussit à s'expliquer son comportement et à porter un regard rétrospectif sur son passé pour le faire vivre et le récupérer dans ces pages.

Il termine le récit avec quelques réflexions essentielles sur le destin et la subjectivité : « *¿No es un hecho que la única lógica verdaderamente contundente, infalible, es la subjetiva? Lo más importante ha sucedido ya, y si bien no podría señalar en qué consiste eso denominado más importante, puedo afirmar desde mi posición de escritor de este mamotreto que nada crucial e imprescindible existe más adelante* » (LOD, 304). Tout ce qu'il a vécu et qui détermine sa situation actuelle dans la prison, est passé. Benito sait qu'il a écrit l'essentiel, mais il ne sait pas le définir, il revient au lecteur de décider ce qui est *le plus important* dans cette chronique. Benito se limite à écrire ses impressions, ses réflexions et transmettre le mieux possible ce qui pour lui est

⁶⁷³ L'écriture dans la prison, considèrent Lejeune et Bogaert, est une résistance, une forme de s'évader par l'intérieur, mais aussi le moment idéal pour faire un bilan du passé, car : « *La prison, comme la maladie, vous sépare de tout et vous met en face de l'essentiel* », Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 196.

⁶⁷⁴ Philippe Lejeune définit l'autobiographie comme un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* », Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 14. Le cas de Benito ne rentre pas dans la définition donnée par Lejeune. *Lodo* n'est pas une autobiographie, c'est seulement un récit à la première personne qui se présente comme une autobiographie. La chronique de Benito a le caractère rétrospectif de l'autobiographie, on apprend sa personnalité et certains aspects de sa vie liés à Eduarda et au voyage, mais il s'agit d'un personnage fictif.

un exemple du destin tragique : « *El guión está allí cuando nacemos. Recorrerlo del mejor modo posible es la única salida* » (LOD, 305).

II.2.3 Poésie et Philosophie : ironie et référence intertextuelle

Avec l'ironie, le rapport d'intertextualité acquiert une nouvelle signification. Que ce soit une allusion à un auteur, à une œuvre ou qu'il s'agisse d'une citation directe, l'intertexte n'est pas ironique en lui-même. C'est la place qu'il occupe dans le texte qui peut lui donner son caractère ironique. Quand l'intertexte est sorti de son contexte, il peut être relu selon les critères du texte en question, et dans le cas du présent corpus, sous le signe de l'ironie. Or, l'intertexte philosophique ou littéraire peut devenir une cible parodique ou être l'instrument du sarcasme pour attaquer autrui.

Pierre Schoentjes rappelle que « *le terme de parodie s'utilise souvent aujourd'hui pour faire référence à ces ironies qui font appel à l'intertextualité* »⁶⁷⁵. Tout intertexte peut être dépouillé de son sens ou, en revanche, le conserver et acquérir une nouvelle signification. Un poème introduit dans un roman aura toujours une raison d'être, une intention. C'est l'influence discursive de l'intertexte dans la formation de l'ironie qui vient compléter le message que le lecteur doit déchiffrer, l'ironie apparaît comme un écho de la pensée et fait appel aux compétences du lecteur. Pour Schoentjes, l'ironie intertextuelle met le lecteur en présence de deux textes, l'ironisé, celui sur lequel l'ironie prend appui, et le texte ironisant : « *Mais, de même que l'écho ne renvoie pas la voix sans la déformer, le texte ironisant ne retourne pas le texte ironisé sans lui faire subir des modifications* »⁶⁷⁶.

Parmi les cas présents dans le corpus, nous allons prendre comme exemple un jeu de références poétiques observé dans *Los detectives salvajes*. Dans *Lodo*, la philosophie fait partie de la vie quotidienne de Benito, qui se sert de ses connaissances pour se moquer des autres et adopter une attitude de distanciation, typique de l'ironiste. Dans *El testigo*, nous avons déjà analysé un cas de parodie littéraire avec la tentative de canonisation du poète López Velarde, pour cette raison nous ne reviendrons pas ici sur ce roman.

Dans *Los detectives salvajes*, le personnage d'Ernesto San Epifanio propose une typologie littéraire fondée sur l'orientation sexuelle qu'il attribue aux genres littéraires

⁶⁷⁵ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 238.

⁶⁷⁶ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 134.

et, par conséquent, aux auteurs, principalement dans la poésie⁶⁷⁷. Dans son canon personnel, qui apparaît comme une simple moquerie, il classifie une série de poètes. Néanmoins, à travers cette distinction sexuelle nous pouvons comprendre une vraie classification hiérarchisée liée à la vision du personnage, mais aussi de l'auteur, sur le rapport éthique et esthétique à la littérature. La valeur littéraire du canon comme référence se transmet aux attributs sexuels du poète ou de son style pour donner une nouvelle vision de la littérature.

Lors d'une soirée chez Catalina O'Hara, Ernesto San Epifanio affirme qu'il y a une « [...] *literatura heterosexual, homosexual y bisexual. Las novelas, generalmente, eran heterosexuales, la poesía, en cambio, era absolutamente homosexual, los cuentos, deduzco, eran bisexuales, aunque esto no lo dijo* » (LDS, 83). Après cette première grande classification générique, San Epifanio se concentre sur la poésie :

Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos. Las dos corrientes mayores, sin embargo, eran la de los maricones y la de los maricas. Walt Withman, por ejemplo, era un poeta maricón. Pablo Neruda, un poeta marica. William Blake era maricón, sin asomo de duda, y Octavio Paz, marica. (LDS, 83)

Sa classification inclut des termes dont la nuance est difficile à établir. Il définit les deux courants les plus importantes, dont le penchant pour l'une d'elles est évident, celle qui respecte un vrai engagement éthique et esthétique. Ainsi, Walt Withman et William Blake⁶⁷⁸ seraient parmi les poètes *maricones* tandis qu'Octavio Paz et Pablo Neruda – les deux ennemis des réal-viscéralistes – seraient des *maricas*. La connotation homosexuelle des deux termes semble d'emblée identique, la seule différence serait que *marica* connote aussi une sorte de faiblesse ou de passivité sexuelle⁶⁷⁹. Le canon de San Epifanio signale cette différence, qui vise à critiquer, en particulier, la poésie latino-américaine. Il qualifie deux des poètes les plus célèbres de *maricas* et non pas de *maricones*.

Schoentjes considère que l'ironie intertextuelle « [...] *ne suppose ni supériorité morale, ni intention de ridiculisation : elle est d'abord un jeu qui crée une*

⁶⁷⁷ Il faut signaler que le passage en question est devenu très célèbre par son caractère provocateur et irrévérencieux.

⁶⁷⁸ Walt Withman (1819-1892), poète états-unien ; William Blake (1757-1827), poète anglais.

⁶⁷⁹ Le dictionnaire de la Real Academia de la lengua Española définit *maricón* et *marica* comme : « *Hombre afeminado* », la seule différence est que pour l'entrée *marica*, ajoute : « *de poco ánimo y esfuerso* ».

connivence »⁶⁸⁰. La nuance dans cette classification implique pour le lecteur la connaissance de tous les poètes (environ une cinquantaine) mentionnés dans le canon de San Epifanio, mais aussi les raisons pour lesquelles un poète devient *maricón*. García Madero déduit ce que San Epifanio veut dire avec son panthéon poétique. Tout dépend de l'approche, San Epifanio est poète, il est homosexuel, son canon est clairement parodique et humoristique, mais il cache une critique très subtile. Ainsi définit-il Borges et Rubén Darío :

Borges era fileno, es decir de improviso podía ser maricón y de improviso simplemente asexual. Rubén Darío era una loca, de hecho era la reina y el paradigma de las locas. –En nuestra lengua, claro está – aclaró–; en el mundo ancho y ajeno el paradigma sigue siendo Verlaine el Generoso. (LDS, 83)

Sa liste critique les poètes latino-américains, ils ne sont pas parmi les *maricones*. Pourtant, Borges et Darío ne sont pas considérés comme *maricas*, ce qui leur confère une plus haute estime. Borges est parfois *maricón* et parfois complètement indifférent au jeu des hiérarchies littéraires et sexuelles⁶⁸¹. Darío, de son côté, est pour San Epifanio un paradigme pour les poètes latino-américains, tandis que pour les poètes en général c'est Paul Verlaine qui détient cet « honneur ». Pour San Epifanio, *una loca* : « [...] *estaba más cerca del manicomio florido y de las alucinaciones en carne viva mientras que los maricones y los maricas vagaban sincopadamente de la Ética a la Estética y viceversa* » (LDS, 83). Le fondement de la classification pour les deux courants principaux a par conséquent un rapport à l'éthique et à l'esthétique.

Pour San Epifanio, aucun poète mexicain de leur génération n'est *maricón* : « [...] *la poesía mexicana carecía de poetas maricones, aunque algún optimista pudiera pensar que allí estaba López Velarde o Efraín Huerta. Maricas, en cambio, abundaban [...]. Debíamos remontarnos a Amado Nervo (silbidos) para hallar a un poeta de verdad, es decir a un poeta maricón* » (LDS, 83). Seuls López Velarde ou Huerta pourraient faire partie de ce groupe, mais il semble qu'aucun ne soit, pour lui, un vrai poète⁶⁸². Amado Nervo est contesté par les sifflements des assistants en désaccord avec

⁶⁸⁰ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 136.

⁶⁸¹ Sur la sexualité de Borges, voir éventuellement Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. Biographie littéraire* (1983) ou Jean-Clet Martin, *Borges : une biographie de l'éternité* (2006).

⁶⁸² En écho à cette critique parodique du canon littéraire, Ramón Centollo, dans *El testigo*, dit à Julio à propos de la scène littéraire mexicaine, où il a échoué, que : « *Las vanguardias chidas de América [...] jamás hubieran ocurrido en México* » (ELT, 181). Villoro, à travers ce personnage qui est un double fictionnel de Mario Santiago, souligne le caractère banal du milieu littéraire mexicain souvent comparé à une mafia.

cette distinction. Nous considérons que si Nervo est distingué comme *maricón* cela est dû au fait qu'il a toujours vécu en dehors du monde littéraire mexicain (car il était diplomate) et à la vie difficile qu'il a menée à Paris.

Le panorama poétique, résume San Epifanio, « [...] *era básicamente la lucha (subterránea), el resultado de la pugna entre poetas maricones y poetas maricas por hacerse con la palabra* » (LDS, 83-84). Un rapport de pouvoir et d'influence littéraire :

En España, en Francia y en Italia los poetas maricas han sido legión [...]. Para no hablar de Francia, gran lengua de fagocitadores, en donde cien poetas maricones, desde Villon hasta nuestra admirada Sophie Podolski cobijaron, cobijan y cobijarán con la sangre de sus tetas a diez mil poetas maricas con su corte de filenos, ninfos, bujarrones y mariposas, excelsos directores de revistas literarias, grandes traductores, pequeños funcionarios y grandísimos diplomáticos del Reino de las Letras (véase, si no, el lamentable y siniestro discurrir de los poetas de *Tel Quel*). (LDS, 84)

La critique est féroce, les *maricas* apparaissent comme des plagiaires qui s'inspirent de la *vraie* poésie. San Epifanio sort de sa hiérarchie pour signaler les groupes de pouvoir qui constituent ce rapport de force qu'il remarque. Ainsi, directeurs de revues, traducteurs, fonctionnaires et diplomates des lettres sont tous attaqués, avec une mention spéciale pour le groupe de *Tel Quel*⁶⁸³. Ironiquement, San Epifanio parodie et critique certains écrivains de la scène littéraire de l'époque⁶⁸⁴.

En Amérique latine, seuls deux *maricones* : « *Vallejo y Martín Adán. Punto y aparte. ¿Macedonio Fernández, tal vez? El resto, maricas tipo Huidobro [...], mariquitas tipo Lezama Lima* » (84). Il est de même pour l'Espagne : « *Y volvamos a España, volvamos a los orígenes –silbidos–: Góngora y Quevedo, maricas; San Juan de la Cruz y Fray Luis de León, maricones. Ya está todo dicho* » (LDS, 85). Face à cette division qui semblerait arbitraire, il établit quelques différences pour mieux expliquer son canon :

Y ahora, algunas diferencias entre maricas y maricones. Los primeros piden hasta en sueños una verga de treinta centímetros que los abra y fecunde, pero a la hora de la verdad les cuesta Dios [...]. Los maricones, en cambio, pareciera que vivan permanentemente con una estaca

⁶⁸³ Il s'agit d'une publication littéraire française où on débattait autour de la théorie et la critique littéraire. La critique de San Epifanio vise sans doute le côté médiatique de la revue ou la manière trop cérébrale dont la critique structuraliste française analysait les textes littéraires.

⁶⁸⁴ Olivier Bessard-Banquy fait une critique véhémente et féroce de la scène littéraire contemporaine française pour montrer comment l'œuvre et la figure de l'écrivain deviennent banales dans l'industrie littéraire, qui ne se soucie guère d'un véritable engagement envers la littérature, voir Olivier Bessard-Banquy, « Écrits vains. De la futilité des lettres aujourd'hui », dans Didier Alexandre ; Pierre Schoentjes, *L'ironie : formes et enjeux*, op. cit, p. 33-47.

removiéndoles las entrañas y cuando se miran en un espejo (acto que aman y odian con toda su alma) descubren en sus propios ojos hundidos la identidad del Chulo de la Muerte. El chulo, para maricones y maricas, es la palabra que atraviesa ileso los dominios de la nada. (LDS, 85)

L'image dont San Epifanio se sert pour établir la différence entre *maricas* y *maricones* est singulière. Elle est liée à un état *spécial* de création et de rapport à l'œuvre : un engagement permanent – un orgasme permanent selon San Epifanio – avec la littérature. De cette manière, tandis que les *maricas* cherchent cet état, mais s'effraient lorsqu'ils le pressentent ; les *maricones* vivent cet état mystique en permanence⁶⁸⁵. La peur de cet état est représentée par le *Chulo* – le proxénète, comme celui qui poursuit les réal-viscéralistes dans le désert – qui semble aller main dans la main avec cet engagement littéraire⁶⁸⁶.

Après avoir établi cette différence essentielle, San Epifanio reconnaît que la lutte pour avoir sa place sur la scène littéraire concerne tous les poètes : « *Por lo demás, y con buena voluntad, nada impide que maricas y maricones sean buenos amigos, se plagien con finura, se critiquen o se alaben, se publiquen o se oculten mutuamente en el furibundo y moribundo país de las letras* » (LDS, 85). À la demande de la place de Cesárea Tinajero dans sa typologie, San Epifanio répond : « *–Ah, Cesárea Tinajero es el horror* » (LDS, 85). Dans ce monde corrompu de la littérature, seule Cesárea semble être à part⁶⁸⁷.

Dans *Lodo*, Benito Torrentera se sert de la philosophie pour affronter la vie quotidienne et l'ignorance des autres : « *La vida da traspiés, pero siempre se endereza* » (LOD, 101). Cette phrase est prononcée par une voisine qui découvre que Benito cache Eduarda, coupable d'un vol au supermarché. Elle essaie d'aider Eduarda et sa phrase est optimiste, pourtant Benito est horrifié de l'entendre : « *¿Podría llamársele a eso filosofía? ¿Tenía derecho el vulgo a ella? Los filósofos no prestan demasiada importancia a la gente común [...]. Tienen razón, cualquier pensador serio se alejaría despavorido al ver a esta mujer sentenciando con la boca llena de plátanos* » (LOD, 101).

⁶⁸⁵ Ce qui, par ailleurs pourrait bien justifier la distinction entre Góngora et Quevedo et San Juan de la Cruz et Fray Luis de León. Nous ajouterions volontiers sainte Thérèse d'Ávila à cette liste.

⁶⁸⁶ Il faut remarquer le rapport entre le Chulo du canon et Alberto, le chulo qui poursuit les réal-viscéralistes et meurt avec Cesárea. Peur et illusion disparaissent dans l'engagement à vie que représente la littérature.

⁶⁸⁷ Le mouvement de renoncement à sa place sur la scène des lettres et même sa réclusion dans le silence, situe Cesárea dans un en dehors de l'écriture où l'on pourrait inclure Kafka, Pessoa ou Rimbaud.

Le mépris de Benito pour l'ignorance lui donne plusieurs occasions de se moquer des autres. À partir de ses connaissances, il construit un mur infranchissable où seuls ceux qui comprennent sont acceptés. L'étude de la philosophie lui permet de créer une distance par rapport aux autres : « *Luego de leer la Crítica de la razón pura*⁶⁸⁸ –*aunque sin comprenderla– y de consumir como un empirista desesperado el Tratado de la naturaleza humana*⁶⁸⁹, *mi lenguaje dejó de ser el mismo* » (LOD, 26). Son langage et sa manière de voir le monde changent, mais pas sa condition sociale : « *Los filósofos no deben ser hombres pobres, sino acaudalados, como Wittgenstein, o cortesanos como Séneca, Hume o Descartes. Si no se tiene un peso en el bolsillo es más conveniente estudiar una carrera técnica –como si hoy la filosofía no fuera también una carrera técnica–* » (LOD, 13-14).

Son savoir lui permet de dessiner un portrait auto-dérisoire et parodique de lui-même mais aussi du philosophe : « *En el nombre trae uno la suerte y nadie que escuchara disertar a Benito Torrentera acerca de Schopenhauer podría tomárselo en serio. Qué más habría deseado que llamarme Guillermo de Champeaux o Juan de Salisbury* » (LOD, 17). Condamné par son nom et sa condition sociale, Benito est un philosophe qui doit se satisfaire de son misérable salaire de professeur à la Faculté de Philosophie, qu'il critique aussi : « [...] –*los filósofos actuales andan a la busca de nuevas palabras para sorprender a sus colegas–, nos miramos a las caras [avec Artemio, lors d'un colloque] y decidimos irnos de putas* » (LOD, 50). Benito critique l'attitude des philosophes des Académies et montre un visage plus spontané et banal du philosophe, plus proche des passions, du monde, car il est certain pour lui que : « [...] *el futuro de la filosofía se encuentra lejos, muy lejos, de la universidad* » (LOD, 26).

Pourtant, il se sent différent des autres, et s'éloigne des gens, en particulier des femmes : « *Al dar por sentado que ninguna mujer se fijaría en mí, trataba de corresponderles con la misma moneda. Procuraba no reparar demasiado en estas “bestias curiosas”, como gustaba llamarlas Nietzsche* » (LOD, 32). Lors du premier duel avec Eduarda, à propos d'une soupe, elle lui conseillera, moqueuse : « *Compra cinco sopas en lugar de una. Las guardas en tu refrigerador y tienes de comer para*

⁶⁸⁸ Publiée en 1781, c'est l'œuvre la plus célèbre du philosophe allemand Emmanuel Kant.

⁶⁸⁹ Cette œuvre publiée en 1739 est considérée la plus importante du philosophe écossais David Hume.

toda la semana –me sugirió, satisfecha, como si hubiera resuelto el teorema de Fermat⁶⁹⁰ » (LOD, 35).

Les références philosophiques deviennent sa manière de comprendre le monde, d'exprimer son humour et même d'agir. Lors de la première nuit qu'il passe avec Eduarda, quelqu'un, de manière inattendue, vient frapper à sa porte : « *Me levanté lento y resignado hacia la puerta. Giré la perilla de un modo automático, a lo Heidegger* » (LOD, 46). Il est difficile pour le lecteur d'imaginer comment on ouvre une porte à la manière d'Heidegger, il faut connaître la personnalité du philosophe ou son œuvre pour comprendre l'humour de Benito, qui s'enferme dans son élitisme et rend difficile le partage de son ironie.

Il va jusqu'à analyser la chose sexuelle à travers le prisme philosophique : « *A mi fealdad, además, debo aumentarle otro defecto: el pito se me para sólo una vez cada veinticuatro horas. Es como un maldito reloj y no hay manera de hacerlo trabajar en horas intermedias. Poseo un pito dogmático, positivista* » (LOD, 119). Benito antépose des termes philosophiques au langage vulgaire. Il faut connaître l'intention ou le sens qu'il attribue à ces termes – dogmatique, positiviste – pour comprendre le sens de sa phrase.

Avec son attitude, il montre que le philosophe ne vit pas en étranger à ce qui se passe autour de lui : « *Pero el fin de la filosofía es exactamente lo contrario a estar distraído: hay que permanecer atento a las palabras y a las cosas* » (LOD, 72). Benito est un observateur et se moque des ignorants, même du lecteur. Il l'invite à participer de son humour mais il est exigeant, il faut connaître toutes les références pour percer la moindre nuance ironique qui pourrait se trouver derrière ses paroles.

La présence intertextuelle, qu'elle renvoie à une œuvre précise ou à un auteur – ce qui peut impliquer son œuvre ou sa personnalité –, montre combien l'intertexte rend plus riche le tour ironique, mais aussi l'exigence des compétences du lecteur dans cette dialectique intertextuelle présente dans l'œuvre. L'ironie se manifeste à plusieurs niveaux et rend possible l'interprétation multiple. Si les compétences du lecteur sont pauvres, le risque est de limiter la lecture et de perdre la subtilité du jeu ironique, même si, pourtant, les expressions dont Benito se sert font rire. Il faut être poète pour comprendre San Epifanio, et philosophe pour comprendre Benito. Le degré de

⁶⁹⁰ Le théorème de Fermat a été conjecturé par Pierre de Fermat en 1637, mais il n'a été démontré qu'en 1995 par Andrew Wiles.

complicité entre l'œuvre et le lecteur s'établit dans ce rapport de compétences, fruit de l'intertextualité.

II.2.4 Dialogue et polyphonie

Le dialogue et la polyphonie dans les romans du corpus s'inscrivent dans l'échange permanent de points de vue, ce qui multiplie les sens du discours grâce à l'incomplétude du récit – le fragmentaire – et à la possibilité de l'ironie, qui joue dans le terrain de l'inachevé.

Pour Pierre Fontanier, le Dialogisme consiste « à rapporter directement, et tels qu'ils sont censés sortis de la bouche, des discours que l'on prête à ses personnages, ou que l'on se prête à soi-même dans telle ou telle circonstance »⁶⁹¹. Ce dialogisme tend à confronter des systèmes de valeurs antagonistes. Les personnages dans le dialogue établissent un contact afin d'apprendre ou de cacher quelque chose, de persuader, de se moquer, de tromper... Lorsque cette dialectique devient ironique, le sens s'enrichit par les correspondances entre ce que les personnages disent entre eux et ce que le lecteur comprend.

L'ironie, nous l'avons vu, est une stratégie rhétorique qui peut être utilisée pour convaincre ou ridiculiser l'adversaire. Socrate, affirme Pierre Schoentjes, « [...] se présente comme un ignorant afin de mieux faire ressortir l'ignorance des interlocuteurs avec lesquels il dialogue. L'ironie socratique est une méthode heuristique qui [...], procède par interrogation »⁶⁹². Dans la maïeutique socratique, l'ironie se trouve au cœur de la conversation, et permet d'engendrer des idées. Socrate n'affirme pas la vérité, il conduit ses interlocuteurs à l'interrogation et à la formulation de réponses personnelles. Cette ironie participe d'une intention didactique.

Mais l'ironie peut aussi être l'expression parfaite de l'indicible, car nous trouvons toujours dans une allusion ironique un élément à l'air contradictoire et complémentaire de ce qui a été dit. Alors, quelle est la vérité ? Il faut choisir une vérité parmi celles qui sont proposées dans le dialogue, il faut spéculer avec le discours, le récit et le personnage.

Même s'il semble évident que le ton de la conversation change selon le personnage, le personnage ironique s'adapte à son interlocuteur et parle avec lui sur un ton différent, créant ainsi une ironie différente. L'ironie du discours d'un personnage

⁶⁹¹ Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, op. cit., p. 375.

⁶⁹² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 39.

prend forme selon l'interlocuteur, l'intention et le sujet de la conversation, ce qui montre la maîtrise de l'auteur, mais définit aussi la personnalité du personnage, qui peut utiliser différents registres dans le récit et, par conséquent, différents types d'ironie.

Chez Fadanelli, nous l'avons vu, le dialogue entre Benito et Eduarda permet de construire le discours cynique et sarcastique qui détermine leur relation. L'ironie entre eux se fonde essentiellement sur la moquerie blessante, une façon d'attaquer et de se défendre. Cependant, Benito, dans ses conversations avec Artemio, qui est comme lui professeur de philosophie, change de registre discursif. Leur conversation se joue sur un plan intellectuel différent et l'ironie passe de la simple moquerie à l'allusion discrète et perçante.

Dans la première partie du voyage, Artemio et sa femme, Copelia, accompagnent Benito et Eduarda. À la sortie de Mexico, Benito augmente la vitesse de la voiture, mais Eduarda lui demande d'aller plus vite : « *–Ni siquiera sabes a dónde vas y quieres ir más de prisa. ¿Qué tal si vamos al infierno? [...]. –Del infierno estamos saliendo –farfulló Artemio [...]. –Si vas muy rápido pueden confundirte con una liebre –añadió Artemio–, y dispararte* » (LOD, 158). Le mot « enfer » prend une signification différente, mais complémentaire selon le personnage. Benito considère la possibilité d'aller directement dans un piège, l'enfer est ce qui leur arrive à la fin : la prison, la disparition. Pour Artemio, l'enfer est la ville de Mexico qu'ils laissent derrière eux ; cependant, il rejoint Benito dans le conseil donné à Eduarda et complète l'allusion avec cet avertissement sous forme d'adage. Le risque, en allant vite, est d'attirer l'attention, et c'est précisément ce que fait Eduarda avec le policier Linares.

Un autre exemple d'allusion ironique d'Artemio, apparaît quand Benito découvre qu'un ami d'Eduarda voyage en cachette dans le coffre de la voiture. Ils font un pique-nique et Benito demande à Eduarda d'appeler l'intrus : « *–Tu familia ha crecido, Benito –dijo Artemio. –No, al contrario –rematé sereno* » (LOD, 167). Artemio ne cherche pas à insulter Benito, il remarque le genre de « problèmes » qu'il devra gérer s'il reste avec elle : la présence d'autres hommes. Pourtant, Artemio utilise le mot « famille » pour donner à l'intrus le bénéfice du doute et à Benito une excuse pour lui éviter un embarras. Mais Benito reste serein. Il ne veut pas d'intrus, sa « famille » ne s'agrandit pas.

Artemio n'intervient pas dans les décisions de Benito, mais à la fin du pique-nique, il dit à Copelia, qui nettoie le sol : « *–Deja esas migajas a los gusanos, todo, absolutamente todo lo queremos para nosotros. ¿Había en las palabras de Artemio*

algún mensaje para mí? No podría asegurarlo. Sin embargo la frase se adaptaba bien a mi situación actual » (LOD, 168). Indirectement, il met Benito en garde sur l'erreur qu'il est en train de commettre. Artemio voit qu'Eduarda le trompe et l'utilise, mais il ne le dit pas directement car il respecte les choix de Benito. Il attire son attention sur son désir (*todo lo queremos para nosotros*), et l'invite à se contenir. En même temps, il manifeste son mépris pour Eduarda, « les miettes » et l'homme malingre qui se cache dans le coffre, « le ver ».

Chez Bolaño, les dialogues du journal nous offrent plusieurs types d'ironie selon les personnages avec lesquels García Madero converse. Par exemple, Quim Font peut être ironique selon la situation, son état d'esprit et sa santé mentale. Quand García Madero lui annonce que Belano fait une purge de réal-viscéralistes, il répond : « *–Ya era hora –dijo Quim–, hay que echar a los aprovechados y a los ineptos. En el movimiento sólo deben quedar las almas puras como tú, García Madero* » (LDS, 106). Quim se réjouit de l'expulsion de ceux qui parasitent le groupe ; pour lui, seules les âmes pures comme celle de García Madero doivent y rester. Le tour que peut prendre la « pureté » dont Quim parle est intéressant. Il fait référence à ceux qui seraient vraiment voués à la poésie, mais remarque l'innocence et la naïveté chez García Madero, qui pourraient se confondre chez lui avec de la bêtise.

Dans la même conversation, García Madero lui demande : « *si sabía algo de Alberto. –Somos pocos y aún seremos menos –dijo Quim enigmáticamente. No supe si se refería a Alberto o a los real visceralistas* » (LDS, 106-107). L'allusion de Quim peut bien répondre aux deux questions : le problème d'Alberto, qui poursuit Lupe, et la purge de poètes. Rappelons que dans la fuite, seuls Belano, Ulises et García Madero partiront avec Lupe. D'un autre côté, même si le groupe est nombreux, avec le temps, la plupart des personnages, Belano inclus, vont renoncer au réal-viscéralisme. Dans les deux cas, García Madero sera l'un des seuls qui mènera au bout ses projets. Quim est ironique dans ses allusions énigmatiques et sa folie ; de son côté, don Crispín Zamora cherche plutôt à instruire le jeune poète. Dans la note du 11 décembre, il s'intéresse aux poèmes de García Madero et veut les lire :

[...] noté que se quedaba algo perplejo, pero acabada la lectura no dijo nada. Sólo me preguntó por qué utilizaba tantas palabras malsonantes. ¿Qué quiere decir, don Crispín?, pregunté. Blasfemias, groserías, tacos, insultos. Ah, eso, le dije, debe ser por mi carácter. Al irme esa tarde don

Crispín me regaló *Ocnos*⁶⁹³, de Cernuda, y me rogó que estudiara a aquel poeta, que también, por cierto, tenía un carácter de los mil demonios. (LDS, 104)

Don Crispín ne dit rien à propos des poèmes. Il lui suffit de demander la raison de l'abondance d'injures et d'insultes, que García Madero attribue à son caractère. Don Crispín lui offre un livre, il préfère qu'il lise un poète avec un « aussi mauvais caractère »⁶⁹⁴ persuadé que la lecture de Cernuda sera plus profitable que ses conseils. Les deux personnages se servent d'un discours détourné qui suggère plus qu'il ne dit, et attirent l'attention de García Madero et du lecteur, sur le vrai sens de la phrase.

Il faut rappeler que chez Bolaño et Fadanelli le discours est rapporté. Benito et García Madero « écrivent » la conversation, c'est-à-dire, qu'ils y réfléchissent et peuvent expliquer l'ironie, mais la liberté d'interprétation reste du côté du lecteur.

Dans *El testigo*, les conversations de Julio avec le père Monteverde sont différentes de celles qu'il a avec le *Viking*, Félix Roviroso ou le colonel Ogarrío. Avec Monteverde, l'ironie perd le ton cynique, sarcastique ou intimidant et se construit autour du goût pour le poète López Velarde et le discours religieux. Durant sa première rencontre, Monteverde lui dit : « *–Hace mucho tiempo que lo tenemos en la mira [...] apuntó a Julio con una carabina imaginaria* » (ELT, 78). Il parle de ses intentions d'inviter Julio à participer au projet de canonisation de López Velarde. Sa vie est liée au passé *cristero* et à la Révolution mexicaine, de là peut-être le geste de l'avoir dans sa « ligne de mire ». Pour lui, la Révolution a une forte relation avec le poète :

–La Revolución tuvo dos caras, Donasiano. Tuvo muchas, pero por lo menos tuvo dos –vio a Julio, como si le pidiera atención especial–. Pensemos en López Velarde. La política lo sacó de la provincia monótona, lo acercó a convicciones modernas que no hubiera tenido de otro modo, lo llevó a la capital [...]. Sin ese viaje no hubiera extrañado el “santo olor de la panadería” ni “la picadura del ajonjolí”. Fue un progresista en la política pero entrañablemente reaccionario en los recuerdos. (ELT, 80)

⁶⁹³ Dans la mythologie grecque, Ocnos est un personnage symbolique qui habite dans l'Hadès, il tresse sans cesse une corde de joncs qu'un âne mange derrière lui. *Ocnos* [1942] de Luis Cernuda [1902-1963] est un livre en prose poétique, où il relate, dans l'exil, ses souvenirs de Séville. Ce poème écrit en prose est « *une œuvre fidèle aux expériences vitales de son auteur, desquelles celui-ci émerge et dans lesquelles il pénètre afin de les explorer poétiquement, de les recréer et, enfin, de construire sa propre biographie à travers de son œuvre* », Lorenzo Jiménez Rodríguez, « *El poema en prosa en Luis Cernuda: Ocnos* », dans *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, N° 7, 2004, [nous traduisons].

⁶⁹⁴ Le titre de ce texte autobiographique renvoie au travail inutile de la mémoire, mais aussi de l'écriture. *Ocnos* serait rééditée deux fois par Cernuda, qui ajoutera à chaque fois d'autres expériences émotives de son exil. Une chose similaire arrive à García Madero dans son journal, et à Bolaño dans son roman. Peut-être le cadeau de don Crispín veut-il signifier cela.

Le poète, comme la Révolution et l'ironie, a de multiples visages, mais Monteverde en voit au moins deux, contradictoires et complémentaires. Il parle à Donasiano mais s'adresse à Julio, car il cherche à le convaincre de rejoindre son projet. Il montre qu'il est digne de confiance, qu'il n'est pas un fanatique religieux, mais une personne cultivée. Julio, de son côté, reste sceptique et le met constamment à l'épreuve. Même s'ils ne sont pas toujours d'accord par rapport au poète ou à la foi, entre eux s'établit un sentiment de complicité.

À propos du roman polyphonique, Mikhaïl Bakhtine affirme qu'il institue dans le dialogue un principe de liberté. Au lieu de déterminer, le roman interroge, provoque, écoute l'autre dans un jeu de voix qui se croisent. Il rejette tout discours achevé et toute vérité absolue enfermée dans un monologue, c'est-à-dire, dans le monde fermé d'une conscience : « *La vérité [...] ne peut être qu'entre des consciences, dans le mouvement, l'échange, le dialogue toujours ouvert, toujours inachevé, qui est la seule forme d'existence authentique des idées. Et l'expression adéquate de cette vérité ne peut être que romanesque* »⁶⁹⁵. Cette ouverture joue de l'interprétation, élément indispensable au discours ironique.

Pour Bakhtine, l'auteur se cache dans la polyphonie pour mieux transmettre son discours, en se libérant de toute responsabilité. Il voit dans la malléabilité du langage – dont l'ironie se sert – une frontière discursive qui devient intentionnellement mobile et ambivalente : « *Ce jeu multiforme des frontières des discours, des langages et des perspectives est l'un des traits essentiels du style humoristique* »⁶⁹⁶. Nous l'avons vu dans les exemples antérieurs avec la perméabilité du roman. Dans la polyphonie, la voix du personnage a sa zone d'influence sur l'auteur et son contexte. De cette manière, il s'établit un double discours, celui du personnage et celui, réfracté, de l'auteur. Le résultat : deux sens, deux lectures, deux expressions et le jeu de l'interprétation qui se multiplie.

Un exemple de cette polyphonie se trouve dans la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, mais aussi dans les témoignages que Julio Valdivieso entend dans *El testigo*. Les témoignages de Bolaño mettent en place une esthétique de l'inachevé qui ouvre la voie à l'ironie. Ce que tous les témoignages ont en commun, mis à part quelques cas particuliers, c'est le voyage de Belano et Lima. Ils parlent tous autour d'eux, mais dans chaque témoignage se créent des vides qui doivent être remplis par le

⁶⁹⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 14-15.

⁶⁹⁶ *Idem*, p. 129.

lecteur. Les personnages oublient ou donnent de l'importance à certaines choses tout en négligeant d'autres.

Parfois les témoignages n'évoquent que brièvement la vie d'un des deux poètes. L'exemple de Norman Bolzman est intéressant de ce point de vue car il se centre davantage sur ses propres problèmes. Norman parle d'Ulises Lima, mais Daniel Grossman sait qu'il est à peine un épisode : « *Norman dijo: últimamente he estado pensando en él, como si Ulises Lima fuera parte de su cotidianidad o hubiera sido parte de su vida, cuando yo sabía [...] que apenas había sido un episodio, un episodio más bien molesto* » (LDS, 453).

Le fragmentaire dans cette polyphonie se crée à partir des trous de la mémoire et des souvenirs évoqués ; certains témoignages vont parler du caractère de Belano et Lima, de leur rapport avec eux, de leurs manies ; d'autres, de l'éthique de la poésie ou du voyage même. Pour construire une image de Belano et Lima dans cette vingtaine d'années de voyage, sont significatifs les témoignages de Perla Avilés, Laura Jáuregui, Joaquín Font, Jacinto Requena, María Font, Felipe Müller, Simone Darrieux, Mary Watson, Heimito Kunst, Hugo Montero, Edith Oster, Susana Puig, Jacobo Urenda et, principalement, Amadeo Salvatierra. Ils sont censés parler d'eux-mêmes, mais ils finissent tous par mêler Belano ou Lima à leur propre vie. Pour les saisir, il faut prendre l'ensemble de voix et de perspectives, mais Belano et Lima sont fragmentaires et, comme l'ironie, insaisissables.

La rétrospective de la deuxième partie du roman les fait avancer chronologiquement vers le futur, jusqu'aux années quatre-vingt-dix. Chaque témoignage aide à remplir le vide laissé par la présence, au passage, de Belano ou Lima, mais il fait partie d'un ensemble majeur qui crée l'œuvre, même si par moments le témoignage voudrait confondre le lecteur. Citons le cas d'Andrés Ramírez, qui semblerait être le seul à ne pas s'adresser à un interlocuteur (un policier ? le lecteur ?⁶⁹⁷) abstrait : « *Mi vida estaba destinada al fracaso, Belano, así como lo oye* » (LDS, 383). Belano et Lima disparaissent, pourtant, ce témoignage de décembre 1988 s'adresse à Belano, comme si c'était lui aussi – pourquoi pas l'auteur ? – qui écoutait sa propre histoire, racontée par les autres.

⁶⁹⁷ Claude Fell a avancé la possibilité que ce soit García Madero celui qui mène l'enquête, ce qui serait démenti par le témoignage d'Ernesto García Grajales, qui nie son existence, voir. Claude Fell, « Errance et écriture dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño : Voyage au bout de la poésie », *art. cit.*, p. 3.

II.2.5 Discours double, le jeu de la contradiction

La caractéristique du discours ironique est d'offrir une lecture qui propose un deuxième degré d'interprétation. Le sens des paroles ou des références se multiplie et questionne l'astuce du lecteur car, s'il n'est pas capable de découvrir l'ironie, le sens final de l'œuvre risque de rester dans l'ombre. Le discours est double et parfois contradictoire. Jankélévitch appelle à ne pas voir cette contrainte comme une clôture mais comme une ouverture du sens. L'ironie, nous l'avons dit, révèle l'importance du lecteur et demande de l'intelligence : « *L'ironie est un appel qu'il faut entendre ; un appel qui nous dit : complétez vous-mêmes, jugez par vous-mêmes ! [...], seule l'ironie socratique a connu l'interlocuteur dans l'amitié du dialogue. Car l'ironie fait parler* »⁶⁹⁸.

Pour Jankélévitch, ce jeu du double discours et de la contradiction est ouvert à tout : « *toutes les choses conditionnées s'anéantissent dans le chaos de l'ironie, s'égalent dans le rien. Ce sublime à l'envers, cette négation infinie qui renvoient dos à dos la folie et la sagesse* »⁶⁹⁹. Un mot peut signifier une chose et son contraire, tel est le cas de : « *simonel*⁷⁰⁰ » (LDS, 554). À travers ce mot, Bolaño expose sa maîtrise de l'utilisation de l'ironie. L'union de ce « oui » et « non » argotiques permet à l'auteur et aux personnages de ne pas accepter ou de rejeter la responsabilité du voyage et du roman tout entier. Nous ne savons pas qui parle, si c'est Belano ou Lima. Le personnage dit seulement *oui* et *non* et se trouve à mi-chemin entre le rêve et l'état de veille. Il ignore ce qui l'attend, il ignore même l'importance du voyage, mais le choix est fait. Cette négation-affirmation enferme en elle la folie et la sagesse de l'ironie. Le double sens, la liberté et l'insouciance face au danger du monde son anéantis dans un mot à l'allure innocente.

Chez Bolaño, le double discours ou le second degré d'interprétation, nous le verrons dans les pages suivantes, imprègne tout le roman, particulièrement le journal de García Madero. La naïveté du narrateur, qui raconte des faits sans importance ou en

⁶⁹⁸ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁹⁹ *Idem*, p. 18.

⁷⁰⁰ C'est la réponse d'un des deux personnages (Belano ou Lima) à la question d'Amadeo Salvatierra, qui veut savoir si le voyage, la recherche de Cesárea Tinajero, vaut la peine. D'un point de vue herméneutique, Gadamer considère que les jeux de mots ne sont pas de simples jeux de polysémie des mots qui constituent le sens du discours, « *ce sont bien plutôt des unités de sens autonomes qui se font valoir en eux, les unes par rapport aux autres. Ainsi, le jeu de mots fait éclater l'unité du discours et exige d'être compris à un niveau supérieur, réflexif, de la relation sémantique* », Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 226. De cette manière, « *simonel* » serait plus que « oui » et « non », mais une nouvelle signification qui implique les deux réponses et porte en elle-même un sens qui contribue à l'ensemble de l'œuvre.

apparence joyeux sur la découverte de la vie, de l'amour et de la poésie, dissimule la brutalité du monde et l'irréversibilité du temps. *Los detectives salvajes* met en scène l'échec d'un groupe de jeunes gens dans les années soixante-dix qui sont destinés à disparaître sans gloire. Ces indices relèvent de la double lecture du texte et montrent comment derrière ce discours innocent et, parfois, amusant, se cache une profonde tristesse.

Signalons d'abord trois moments liés aux entrées du journal. Impossible de ne pas faire le lien entre la date du début du roman, le 2 novembre, et la Fête des morts au Mexique. Le narrateur commence son aventure poétique le jour qui commémore les morts, comme si se consacrer à la poésie était un renoncement au monde et à la vie. Un autre indice du lien entre la poésie et la mort apparaît lors de ses premières lectures. Le 7 novembre, il écrit : « *He terminado el libro de Louys*⁷⁰¹, Afrodita, y ahora estoy leyendo a los poetas mexicanos muertos, mis futuros colegas » (LDS, 21). Il se place du côté des morts, de ceux qui n'ont plus d'espoir car ils se consacrent à la littérature⁷⁰². L'entrée du 20 novembre est singulière car elle montre, à travers les filiations politiques de quelques poètes réal-viscéralistes, la manière de penser du groupe :

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas. María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra [...]. Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México [...]. Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. (LDS, 77)

Moctezuma est encore trotskiste tandis que Belano et Jacinto ont déjà abandonné leur militantisme. Les femmes sont toutes féministes, Ernesto San Epifanio est fondateur d'un parti homosexuel au Mexique et, pourtant, aucun d'entre eux n'a un destin remarquable. Ce vent de révolte liée à la jeunesse serait une manière pour les réal-viscéralistes de faire leurs preuves⁷⁰³ ; cela fait partie de l'apprentissage et de

⁷⁰¹ La lecture de Pierre Louÿs n'est pas anodine, car le poète d'origine belge commence à écrire ses premiers textes érotiques à l'âge de 18 ans, il est jeune comme García Madero, qui commence sa vie amoureuse et poétique en prenant l'exemple des écrivains qu'il lit. *Aphrodite* [1896] est le premier roman de Louÿs.

⁷⁰² Cette vision de la littérature est constante dans l'œuvre de Bolaño, qui exalte la vie des poètes et des écrivains marginaux, de tous ceux qui se consacrent jusqu'au dernier souffle à la littérature, voir 2666 ou les nouvelles « Sensini » ou « Henri Simon Leprince » dans *Llamadas telefónicas*, entre autres.

⁷⁰³ Rappelons-nous que Belano ira au Chili pour soutenir Salvador Allende, voir *Amuleto* ou la nouvelle « Detectives », dans *Llamadas telefónicas*.

l'initiation à la vie. Quelques lignes plus bas, García Madero montre l'avenir qui les attend :

El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la batalla del Ebro. El padre de Rafael Barrios militó en el sindicato ferrocarrilero clandestino. Murió de cirrosis. El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca [...], murieron de hambre. (LDS, 78)

Ils se battent et croient tous à quelque chose, néanmoins, le destin sombre semble inévitable. García Madero n'émet aucun jugement, il se limite à écrire filiations politiques et destins. Ce qui produit l'effet de ce passage, c'est qu'il est écrit le jour de l'anniversaire de la Révolution mexicaine, comme si cette date ne rappelait que la mort. Prenons aussi deux exemples parmi les témoignages de la deuxième partie du roman. Celui de Bárbara Patterson, qui parle de Rafael Barrios :

[...] y entonces yo tenía que ponerme a limpiar, a barrer, a cocinar y luego tenía que salir y llenar de comida el frigorífico, y cuando Rafael se despertaba le preguntaba: ¿has escrito, Rafael?, ¿has comenzado a escribir tu novela sobre la vida de los chicanos en San Diego?, y Rafael me miraba como si me viera en la tele y decía: he escrito un poema. (LDS, 322)

Bárbara sait que Rafael ne sera jamais un grand écrivain. Il est fainéant et passe ses journées à parler de sa jeunesse à Mexico. Le grand roman qu'il prétend écrire n'est qu'un seul poème qui fait qu'elle accepte tout et garde l'espoir : « [...] y yo entonces, resignada, le decía órale, cabrón, léemelo [...], y luego me leía el pinche poema » (LDS, 322). Pour Bárbara, Rafael reste dans l'illusion du groupe, ce qui lui fait rater sa vie. Pour lui, être fidèle aux réal-viscéralistes est la seule chose qui compte : « [...] fuimos a ver a un poeta cubano, vamos a verlo, Rafael, le dije, tú eres un hijo del pueblo y ese maricón quieras que no tendrá que darse cuenta de tu talento, y Rafael me dijo: pero es que yo soy viscerrealista, Barbarita, y yo le dije no seas pendejo » (LDS, 322-323). Il reste fidèle à ses principes, ce qui pour Bárbara l'empêchera d'être découvert en tant que poète.

À la différence de Rafael, le rêve de Xóchitl García est plus réaliste. Elle commence à écrire sans arrêt : « Lo que hacía, como digo, era sentarme a la mesa, que había cambiado de sitio y ahora estaba junto a la ventana, y ponerme a leer y a escribir poemas hasta que se me cerraban los ojos de tanto sueño » (LDS, 362). Son travail est ardu. Elle se met du côté de la fenêtre – qui est d'une certaine manière l'image de l'ouverture dans le roman – et écrit jusqu'à l'épuisement. Elle est disciplinée, elle

corrige et lit ses poèmes à María (qui n'a plus envie d'écrire) et à Jacinto (qui cherche à s'éloigner des réal-viscéralistes). De cette manière, elle a l'illusion d'avancer : « *Finalmente pasaba mis poemas a máquina y los guardaba en una carpeta que iba creciendo día tras día, ante mi satisfacción y contento, pues aquello era como la materialización de que mi lucha no era en vano* » (LDS, 363). Soulignons la dernière phrase, qui nous rappelle la lutte entre la littérature et l'écrivain, c'est du moins ainsi que Roberto Bolaño décrit le travail de l'écrivain⁷⁰⁴.

La littérature est une bataille perdue d'avance, mais une bataille qu'il faut malgré tout livrer. Xóchitl se bat, elle veut être reconnue et acceptée, mais elle apprend qu'il faut renoncer au passé : « *Lo curioso fue cuando quise publicar [...]. María me lo advirtió. No te van a contestar, dijo, ni siquiera van a leer tus textos, deberías ir personalmente y pedirles una respuesta [...]. Fui una inocente: les conté mis tratos con los real visceralistas* » (LDS, 369). Les réal-viscéralistes sont condamnés à ne pas réussir. Rafael reste aux États-Unis dans le silence et l'illusion du passé. Xóchitl reste dans le milieu littéraire, mais de manière discrète. Chacun, à sa manière, continue le rêve, mais l'illusion de jeunesse se brise et ne reste que l'amertume, qui est bien le sens profond de cette écriture un peu naïve, un peu rêveuse, des jeunes poètes.

Une situation similaire se produit, dans *El testigo*, avec les membres de l'atelier littéraire. Ils arrivent à l'âge adulte sans avoir réussi. Mais le ton, chez Juan Villoro⁷⁰⁵, montre que la plupart des personnages, au moins ceux qui s'en rendent compte, est celui de la moquerie car ils acceptent l'échec. Julio pense que Félix Roviroza possède un destin exceptionnel : « *Nada de eso sucedió. La única acción dramática de Félix fue salvar a Julio. Ni siquiera siguió escribiendo cuentos [...]. –“No haremos obra perdurable. No / tenemos de la mosca la voluntad tenaz.” –Félix citó a Renato Leduc, tal vez en referencia a su propio pasado de cuentista* » (ELT, 172). L'écriture, pour Félix, devient une illusion, une activité irrégulière. L'amertume et l'insatisfaction est présente dans son rapport à la littérature : « [Félix] *investigaba a autores para*

⁷⁰⁴ Pour Roberto Bolaño : « *La literatura se parece mucho a la pelea de los samuráis, pero un samurái no pelea contra otro samurái: pelea contra un monstruo. Generalmente sabe, además, que va a ser derrotado. Tener el valor, sabiendo previamente que vas a ser derrotado, y salir a pelear: eso es la literatura* », dans *Bolaño por sí mismo. Entrevistas escogidas*, Andrés Braithwaite (ed.), Prólogo de Juan Villoro, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006 (reed. 2008), p. 90.

⁷⁰⁵ Le personnage de Villoro, Julio Valdivieso, évoque souvent la figure du samouraï, pour rappeler le héros tragique et solitaire qui reste impassible face au destin : « *Un moderno samurái al margen de los otros, con un código de honor propio, una vida trágica que engañaba a todo el mundo* » (ELT, 49). Julio aspire dans sa jeunesse à être comme ce samouraï moderne qu'il trouve dans les films européens interprétés par Alain Delon : « *Alain Delon era el protagonista y estaba solo la mayor parte del film* » (ELT, 49).

demostrar lo mal que las endebles glorias nacionales lo habían hecho antes que él » (ELT, 22).

De son côté, le *Viking* arrête l'écriture pour travailler dans la publicité : « [...] *le contó que había hecho un comercial siguiendo el desafío de Mallarmé del soneto en “ix”*⁷⁰⁶ *(llevaba la cuenta de lavadoras Bendix) por el que recibió varios premios »* (ELT, 29). Il exploite ses connaissances littéraires pour faire des publicités qui gagnent des prix par leur originalité. Le défi de Mallarmé est seulement relevé pour vendre des machines à laver.

L'échec dans la littérature est partagé pour tous et le seul qui continue en poésie, Ramón Centollo, vit dans la misère et dans l'ombre de la poésie mexicaine, qui est pour lui une mafia⁷⁰⁷ : « *–Yo tampoco sucedí –sonrió–. Las mafias no me dejaron »* (ELT, 181). Centollo sourit face à la réalité littéraire mexicaine. Il n'y a pas de place pour les vrais poètes car cette mafia littéraire est très efficace : « *Si no le lames los huevos al príncipe, te jodes. Aquí sólo hay cortesanos. No hay lugar para los poetas de hierro »* (ELT, 181).

Julio lui-même laisse l'écriture de côté pour devenir un chercheur en littérature : « *¿Todavía vas a los toros? Escribiste un cuento que se ubicaba ahí, no? –“Rubias de sombra”. –Ése. Era bueno »* (ELT, 20). Il écrit une seule bonne nouvelle et ensuite il arrête. Chaque personnage a une attitude ironique face à l'arrivée du destin. Félix cite un poète pour faire référence à son échec littéraire. Le *Viking* reçoit des prix publicitaires et non des prix littéraires ; Centollo sourit face à la mafia littéraire qui l'empêche d'avoir un peu de visibilité. Julio écrit une nouvelle qui renvoie aux corridas et, bien évidemment, à cette lutte avec la littérature dont Bolaño parle aussi dans *Los detectives salvajes*⁷⁰⁸.

Le rêve et l'illusion littéraire s'évanouissent avec l'arrivée de la vie adulte, les exemples dans ces romans sont abondants et, souvent, sont traités d'un regard ironique. Dans *Lodo*, Benito a le même sentiment par rapport à la philosophie que les jeunes

⁷⁰⁶ Il fait référence au sonnet sans titre de Mallarmé qui commence par le vers : « *Ses purs ongles très haut...* », Mallarmé, *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, (Bibliothèque de la Pléiade), 1998, p. 37. Ce sonnet se caractérise par ses rimes en *-ix* et en *-or*.

⁷⁰⁷ Nous avons la même situation chez Bolaño avec l'exemple de Xóchitl. À plusieurs reprises les personnages parlent de cette « mafia » qui empêche les réal viscéralistes de publier. García Madero signale : « *A los real visceralistas nadie les da NADA. Ni becas ni espacios de publicar. García Madero invitaciones para ir a presentaciones de libros o recitales »* (LDS, 113).

⁷⁰⁸ La référence aux corridas et à la lutte contre la littérature nous fait penser à l'œuvre de Michel Leiris *L'âge de l'homme* ; précédé de *De la littérature considérée comme une tauromachie* (1939). Celina Manzoni reprend ce titre pour son livre *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia, op. cit.*

poètes pour la littérature : « [...] *uno sólo puede estudiar filosofía por puro amor al conocimiento. Esta cursilería se comprende porque tenía veinte años y a esa edad se puede creer casi en cualquier cosa* » (LOD, 18). Il se rappelle sa naïveté et comment ses illusions de jeunesse se sont brisées. Dans *El testigo*, Julio résume bien le destin des membres de l'atelier littéraire : « *¿Qué escuela de silencio impartió Olegario Barbosa!* » (ELT, 172).

De cette manière, la lecture du journal intime d'un adolescent nous permet de sourire avec ses aventures initiatiques. Cependant, une lecture plus profonde dévoile les grandes préoccupations du personnage et de l'auteur, la responsabilité et la peur de l'avenir, la désillusion et, plus tard, la mort. Il est clair que, chez les auteurs du corpus, le futur n'est pas la confirmation des rêves de jeunesse, mais une ironie du désespoir. Ramón Centollo, dans *El testigo*, l'affirme : « *Hay cosas que te pasan sólo porque eres joven* » (ELT, 183).

Il n'est pas suffisant, dans l'ironie, de dire le contraire, car l'ironie peut toujours dévoiler une nouvelle vérité. Le sens de l'ironie, affirme Pierre Schoentjes, est toujours en mouvement : « [...] *celle-ci ne s'arrête jamais sur une synthèse définitive, mais continue à l'infini son mouvement de va-et-vient entre les opposés* »⁷⁰⁹. L'ironie, comme le roman, est en devenir, son sens est relatif, changeant et dépend du rôle du lecteur. L'ironie, dit Schoentjes, est le destin de l'homme et fait partie de la condition humaine qui se fonde dans la contradiction et l'incomplétude. Le summum de l'ironie, dans *Los detectives salvajes*, serait la dernière question du roman, qui invite à une nouvelle relecture, à recommencer à nouveau : « *¿Qué hay detrás de la ventana?* » (LDS, 609).

Les trois dernières questions du roman jouent de l'énigme qui, au lieu de fermer, ouvre à la libre interprétation du roman⁷¹⁰. Ces questions, en forme de dessin – ou de poème – soulignent, d'abord, l'importance de la perspective et du point de vue qui permet de comprendre ce qu'il y a derrière la fenêtre. Ensuite, il faut se demander comment comprendre la question. Si le miroir permet de jeter un regard à l'intérieur, la fenêtre est une ouverture vers l'extérieur. Miroir et fenêtre complètent les idées ici développées de l'apprentissage dans le voyage et de la manière dans laquelle s'établit le rapport au monde et à soi-même : extérieur et intérieur comme les destinations

⁷⁰⁹ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 213.

⁷¹⁰ Sur la question de la fenêtre nous renvoyons à notre article : Julio Zárate, « Ironía y Juego: Función de las adivinanzas y acertijos en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño », art. cit.

simultanées du mouvement. Découvrir ce qu'il y a derrière la fenêtre, c'est une nouvelle invitation au voyage. Cette ouverture a lieu dans le voyage de vie de tous les personnages lors de la deuxième partie.

En même temps, le fond blanc et invisible derrière la fenêtre – une lumière, le vide ou, tout simplement, la couleur blanche de la page finale – nous rappelle que le voyage et le parcours de la vie se terminent dans ce rien qui est l'instant. Pensons à la conversation qui a lieu entre Norman et Daniel avant que surgisse l'accident de voiture. Norman, qui conduit à grande vitesse, regarde Daniel avec un grand sourire : « [...] *una sonrisa que te decía ahora estamos aquí, ahora ya no estamos aquí*⁷¹¹ » (LDS, 456). La dernière question du roman nous rappelle qu'il faut profiter de l'instant car il est éphémère. Norman meurt après avoir prononcé cette phrase, il ne reste que le clin d'œil de l'auteur et le sourire de Norman. Cette vérité est valable pour la plupart des personnages, qui ressentent de l'amertume à la fin du voyage. La désillusion est la face cachée du discours innocent du roman.

La question de la fenêtre vient ajouter un nouveau tour ironique. Ce n'est donc pas la contradiction et le mouvement stérile de la vie, mais la constatation de sa courte durée et la hâte de vivre et d'en profiter. Sur la révélation du sens caché, Schoentjes affirme qu'il suffit d'ôter son masque à l'ironie pour qu'apparaisse sa véritable identité. Il compare l'image de l'ironie à celle de la parturiente, car cette image :

[...] situe les sens en opposition dans une relation beaucoup plus intime, où telle signification est inextricablement liée à telle autre. Accoucher, fût-ce d'un monde, c'est éprouver simultanément douleur et bonheur, souffrance et orgueil. La vérité n'est plus *derrière*, elle est *dedans*, impossible à isoler car elle est un ensemble dynamique de forces contradictoires et irréductibles⁷¹².

Schoentjes joue avec la position de l'ironie cachée dans le sens. Dans *Los detectives salvajes* cette vérité se trouve derrière la fenêtre. L'ironie est au cœur même du roman dans le voyage et le chemin de vie, dans le double discours qui est celui du bonheur de la jeunesse et de la douleur des illusions perdues. Juan Villoro suit une dynamique similaire lorsqu'il retrace le destin des personnages vingt-quatre ans plus tard. Dans *Lodo*, cette démarche se trouve dans le récit retrospectif de Benito Torrentera depuis la prison.

⁷¹¹ Cette phrase nous fait penser aux réflexions d'André Breton sur la causalité, l'imprévu et le hasard, lorsqu'il évoque une rencontre faite dans la rue : « *j'aime ces descriptions : on y est et on n'y est pas* », André Breton, *Les vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 124.

⁷¹² Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie, op. cit.*, p. 221.

II.2.5.1 Doubles et dédoublements

Le jeu de doubles apparaît dans *Los detectives salvajes* principalement, mais aussi dans *Lodo*. Bolaño se sert de cette dynamique pour faire le portrait de sa génération. La plupart des personnages sont des doubles fictionnels de ses amis dans les années soixante-dix à Mexico⁷¹³. Pourtant, ce qui permet de parler de dédoublement et de prise de distance dans ces romans, c'est l'auto-contemplation dans l'acte d'écriture. En citant Marcel Proust, Schoentjes remarque qu'écrire est se regarder travailler, être acteur et juge. L'un agit, l'autre regarde et écrit, voilà le dédoublement que la littérature permet de mettre en place : « *La reconnaissance de la distance ironique qui s'installe dans le moi entre un acteur et un observateur conduit naturellement à introduire dans l'œuvre le motif du double* »⁷¹⁴.

Benito Torrentera, dans *Lodo*, rappelle dans sa chronique les derniers mois de sa vie aux côtés d'Eduarda. C'est lui qui écrit et émet des jugements sur ses actions passées. Nous avons ainsi deux Benitos, celui qui voyage, vit et se laisse emporter par les passions et celui qui écrit et réfléchit *a posteriori* sur le voyage. Chez Bolaño, García Madero tient un journal qui l'accompagne lors de sa connaissance des réal-viscéralistes et du voyage au nord du pays. Il est témoin du voyage et acteur dans son initiation à la vie ; il agit et réfléchit sur qui lui arrive. Mais dans le cas de Bolaño, le jeu de dédoublements va plus loin en ce qui concerne les personnages, car c'est dans le roman qui s'établit cette distanciation de l'auteur à travers un deuxième double⁷¹⁵. Il est clair qu'Arturo Belano⁷¹⁶ est un double fictionnel de Roberto Bolaño dans le roman, cependant nous constatons que le personnage de García Madero est, lui aussi, un autre double de l'auteur, ce qui modifie le rapport de prise de distance en enrichit le tour ironique du roman.

⁷¹³ Une liste du rapport explicite entre quelques personnages et les amis de Bolaño a été exposée durant l'exposition « Arxiu Bolaño 1977-2013 », en 2013, à Barcelone. Le livre commémoratif de l'exposition n'a pas gardé cette liste.

⁷¹⁴ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie, op. cit.*, p. 103.

⁷¹⁵ Pierre Jourde et Paolo Tortonese estiment que « *pour qu'il y ait véritablement double, il faut que l'accent soit mis sur l'identité entre les deux éléments en présence, que l'on sente avant tout une perturbation de la loi de la différence. Du moins, telle est la discrimination qu'il semble a priori nécessaire d'adopter pour parler de double* », Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, p. 5. Dans le cas de Bolaño, nous allons parler des deux personnages qui représentent le regard de l'auteur sur lui-même dans le roman : Arturo Belano et Juan García Madero.

⁷¹⁶ Roberto Bolaño fait appel à Arturo Belano dans plusieurs de ses textes. C'est lui qui écrit *Estrella distante*, il apparaît aussi dans « Las jornadas del caos », dans *El secreto del mal* et dans plusieurs nouvelles de ses recueils *Llamadas telefónicas* et *Putas asesinas*. La critique est d'accord aussi pour signaler « B » et « Roberto Bolaño », présents dans ses nouvelles, comme les doubles fictionnels de l'auteur.

Le texte de Fadanelli montre bien le dédoublement de l'écriture. L'histoire écrite par Benito n'est qu'une mise en récit du voyage avec Eduarda. Il se raconte lui-même et analyse ses actions. Il n'y a pas de double caché comme chez Bolaño, qui se sert de deux personnages, Belano et García Madero, pour mieux jouer de la dynamique de la distance ironique. L'adolescent naïf⁷¹⁷, l'apprenti poète qu'est García Madero, serait une image de Bolaño à son arrivée à Mexico. Le poète Arturo Belano, voyageur infatigable, le représenterait dans sa jeunesse et dans le voyage de vie qui a lieu après le désert.

Qui est sincère dans ce jeu de doubles ? l'acteur ou le juge ? Tout comme García Madero et Belano, chez Bolaño, Benito Torrentera se questionne lui-même, mais il ne faut pas oublier que celui qui raconte l'histoire possède toujours l'avantage du discours, la vérité du texte est sa vérité, qui ne peut pas être impartiale.

Nous n'allons pas chercher ici les identités cachées des personnages de *Los detectives salvajes*, nous allons nous concentrer sur l'analyse du dédoublement qui permet l'ironie dans ces romans. D'abord nous allons explorer le cas de *Lodo*, car c'est celui qui montre le plus clairement le jeu du double ; ensuite nous nous centrerons sur le jeu implicite de l'écriture de García Madero dans son journal, pour explorer plus tard, avec quelques exemples ponctuels, le rapport entre lui, Belano et Bolaño⁷¹⁸.

Le cas d'*El testigo* est différent car même si Juan Villoro reconnaît avoir une relation avec le personnage de Julio Valdivieso – notons l'indice des lettres initiales des deux noms : JV, ainsi que d'autres rapports que l'auteur signale⁷¹⁹ –, il n'entre pas dans son projet de mettre en place le portrait de sa génération⁷²⁰ ou de se reconnaître comme

⁷¹⁷ Gérard Genette considère que le naïf, avec le pince-sans-rire, sont les deux producteurs typiques d'énoncés comiques, intentionnels ou non : « *Un naïf pourrait, réciproquement, prononcer la même phrase en toute ingénuité, ou la répéter innocemment après l'avoir entendue, et crue* », Gérard Genette, *Figures V*, op. cit., p. 160. Dans le cas de García Madero, il est toujours étonné des situations dans lesquelles il se trouve avec les poètes réal-viscéralistes, il les raconte mais souvent, nous l'avons vu, il ne les comprend pas.

⁷¹⁸ Pour une analyse plus exhaustive sur le rapport des doubles de Roberto Bolaño dans ce roman, voir Julio Zárate, « Double sens et dédoublements : Belano et García Madero, doubles de Roberto Bolaño dans *Los detectives salvajes* », (article sous presse, communication présentée au XII^e Colloque Almoreal : « Double(s) sens/ Doble(s) sentido(s) », 20-21 mars 2014, Orléans, organisé par Catherine Pélage, Samuel Fasquel et Brigitte Natanson).

⁷¹⁹ Dans une conférence, Villoro signale son rapport avec l'espace d'*El testigo* et son lien avec le poète Ramón López Velarde : « *Conocía las viejas casonas de San Luis Potosí porque ahí vivían mis primos [...]. Además, una pariente nuestra, Teresa Toranzo, de "ojos verdes como esmeraldas expansionistas", había sido novia del poeta* ». Extrait de son discours de réception au Colegio Nacional : « *Históricas pequeñas*. Vertientes narrativas en Ramón López Velarde », le 25 février 2014.

⁷²⁰ Nous avons déjà signalé le parallèle entre les personnages de l'atelier littéraire dans *El testigo*, ils ont une cinquantaine d'années, et ceux, jeunes, de l'atelier chez Bolaño. Villoro explique son lien avec les personnages de Bolaño, en particulier Mario Santiago, repris dans les deux romans. Voir notes 301 et 406.

double du personnage principal. Il est clair qu'*El testigo* présente au moins deux visages bien définis de Julio Valdivieso, celui de sa jeunesse, avant le départ en Europe, et celui du retour, vingt-quatre ans plus tard. Néanmoins, le personnage n'écrit pas, il n'est pas non plus le narrateur de l'histoire, ainsi, les rapports et dédoublements ne sont pas évidents, même si nous pourrions signaler quelques indices, à travers les dialogues des personnages⁷²¹. Le Julio jeune des conversations n'est qu'un souvenir du Julio du retour, vu depuis le regard d'un narrateur omniscient. Par ailleurs, même si Julio Valdivieso a un double dans le passé, dont le prénom lui revient, il n'a pas d'importance majeure dans l'histoire⁷²².

Nous nous arrêtons sur *El testigo* pour signaler le rapport complémentaire qui s'établit autour de la figure de Ramón Centollo et celle d'Ulises Lima, chez Bolaño. Ces personnages sont des doubles fictionnels du poète Mario Santiago Papasquiaro, mais ils sont présentés dans deux étapes différentes de sa vie. Julio serait un autre témoin, à la manière de la deuxième partie du roman de Bolaño, du passage de Lima-Centollo. Chez Bolaño, Quim Font nous offre un portrait de Lima dans sa jeunesse avant de partir en Europe :

Ulises Lima, por el contrario, era mucho más radical y más cordial [...], un extraterrestre. Olía raro [...]. Precisemos: no olía mal, olía de forma extraña, como si acabara de salir de un pantano y de un desierto al mismo tiempo [...]. Belano era extrovertido y Ulises introvertido [...], era una bomba de relojería [...], y nadie, como es obvio y disculpable, lo quería tener demasiado cerca. Ay, Ulises Lima... Escribía todo el tiempo, es lo que más recuerdo de él, en los márgenes de libros que sustraía y en papeles sueltos que solía perder. (LDS, 180-181)

Attirons l'attention sur l'obsession de Lima pour la lecture et l'écriture. Quim Font est marqué aussi par l'odeur particulière de Lima. Sa description porte plus sur les impressions. Alain Lebert décrit Lima en 1978 par rapport à Belano : « *Ulises Lima era un tipo más bajo que Belano, pero más fornido* » (LDS, 265). L'obsession de Lima pour l'écriture est remarquée par Simone Darrieux, qui signale une autre manie de Lima,

⁷²¹ À propos du jeu de doubles dans *El testigo*, Gabriel Andrés Eljaiek Rodríguez signale que les doubles dans le roman « *funcionan en distintos niveles a lo largo de la novela: Julio Valdivieso, como doblez de Juan Villoro; Julio Valdivieso el Niño de los Gallos, como doble del protagonista; Juan Ruiz, El Vikingo, como homónimo del Arcipreste [...], las dos tesis, la del uruguayo y la de Julio como doblez; Julio como doble-reemplazo de Monteverde en el pueblo* », « Extrañamiento y retorno siniestro en *El testigo* de Juan Villoro », *art.cit.*, p. 251.

⁷²² Il s'agit du « Niño de los Gallos ». Le *Viking* dit à Julio : « *Tu tío me dijo que te llamas Julio por el Niño de los Gallos* » (ELT, 36). Ce personnage aurait participé à la guerre des *cristeros* : « *“Julio Valdivieso, San Andrés, 1927”. El Niño de los Gallos, fusilado a los once años por tratar de salvar a los animales en una iglesia convertida por el ejército federal en un establo* » (ELT, 55). Julio ne s'intéresse à cette histoire que comme une information qui le singularise.

celle de marcher : « *Era un tipo curioso [...]. Ulises era un andariego, raras veces tomaba el metro, recorría París de una punta a la otra caminando y cuando llovía se mojaba entero porque no se detenía nunca a esperar que escampara* » (LDS, 237).

Dans *El testigo*, la rencontre de Julio avec Ramón Centollo est différente : « *Julio respiró un tufo a alcohol industrial. El desconocido tenía un pelo malo que dejaba ver costras. Sus uñas eran negras, sus dedos amarilleaban de nicotina [...]. Pero no dejaba de sonreír* » (ELT, 180). Julio constate la dégradation du poète au fil des années. Son odeur est celle de la misère et il a du mal à le reconnaître : « *Costaba creer que el poeta Centollo se hubiera convertido en el amasijo que exudaba olor a alcantarilla* » (ELT, 181). Julio cherche dans sa mémoire l'image du poète aux temps de l'atelier : « *El poeta era entonces un tipo de hombros cuadrados [...], risa estruendosa para festejar sus propias ocurrencias, melena rizada* » (ELT, 182). Malgré les différences dans la description physique, lors de la conversation, Julio reconnaît le caractère de Centollo qui se manifeste dans son engagement poétique incontestable, mais aussi dans sa propension à la marche : « *¿Te parece casual que recorriera diecisiete kilómetros del DF para tropezarme contigo?* » (ELT, 186).

Il y a quelques équivalences dans les deux descriptions qui permettent de reconnaître le poète Mario Santiago Papasquiaro. Le temps est différent, mais *El testigo* permet de continuer à tracer la piste d'un personnage qui est devenu plus réel grâce à la présence frappante du personnage littéraire. Ulises Lima-Ramón Centollo, le jeu de dédoublements fictionnels pourrait continuer. Dans *El testigo*, Ramón Centollo ne se présente pas avec son vrai nom : « *¿No te acuerdas del Vaquero del Mediodía?* » (ELT, 180). Chez Bolaño, García Madero découvre qu'*Ulises Lima* est juste un pseudonyme :

–Ulises Lima no se llama Ulises Lima –dijo [María] con la voz enronquecida. –¿Quieres decir que ése es su nombre literario? María hizo una señal afirmativa [...]. –¿Cómo se llama, entonces? –Alfredo Martínez o algo así. Ya lo he olvidado. Pero cuando lo conocí no se llamaba Ulises Lima. (LDS, 41)

García Madero est surpris par cette découverte. Ulises Lima ne serait qu'un nom de plume⁷²³, car son vrai prénom n'a rien de littéraire, ce personnage est une énigme.

⁷²³ Le nom de plume est aussi présent dans *Nocturno de Chile* pour différents personnages. Il est utilisé par Farewell : « [...] *pude recordar el segundo apellido de Farewell. Soy un invitado del señor González Lamarca* », Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile*, *op. cit.*, p. 18. Sebastián Urrutia aussi : « *Y entonces adopté el nombre de H. Ibacache* » (p. 36). Et ce dernier suggère à María Canales de faire la même chose après le scandale des tortures dans sa maison : « *¿Y mi carrera literaria?, dijo [María Canales] con expresión retadora. Use un nom de plume, un pseudónimo, un remoquete, por el amor de Cristo* » (p. 145). L'auteur souligne.

Plus que d'identifier le double ou établir un rapport réel entre le personnage et son double référentiel, il s'agit du rôle du personnage et de son importance dans le texte littéraire⁷²⁴.

S'expliquer en dehors de l'espace de la fiction est ce que fait Benito Torrentera dans sa chronique : « *Los sucesos narrados en estas páginas sucedieron hace cuatro meses y hoy Eduarda no está conmigo. No quiero adelantar desenlaces ni tampoco sugerir mi estado de frustración actual* » (LOD, 81). Il se met lui-même en scène pour construire un espace en dehors de l'histoire. En créant de la distance, il juge son attitude, tout comme Humbert Humbert lors de sa confession dans *Lolita*⁷²⁵.

La distance chez Fadanelli est claire. Le narrateur précise le moment depuis lequel il écrit par rapport à l'événement vécu. Par ailleurs, il s'adresse dans l'écriture au lecteur hypothétique et le plaint pour le ton employé dans son discours⁷²⁶ : « *Pero, creo, deben estar cansados de escucharme decir cuánto amo a esta piruja. No los culpo, uno quiere contar acerca de sus propios amores, no escuchar la epopeya de una pasión sólo importante para quien la vive* » (LOD, 247).

L'écriture permet à la conscience d'être détachée, affirme Jankélévitch, pour qui ironiser c'est s'absenter : « [...] *la conscience impliquée dans le second mouvement de l'ironie transforme la présence en absence ; elle est pouvoir de faire autre chose, d'être ailleurs, plus tard* »⁷²⁷. Cette mise à distance permet à l'auteur de jeter un regard ironique et dérisoire sur le passé, de reconnaître ses erreurs ou ses faiblesses face aux circonstances qui, dans le cas de Benito, l'ont mené en prison : « *Yo me encuentro ahora en un lugar poco recomendable. Intento mantener en pie los restos de mi dignidad, por lo tanto, no deseo parecer trágico ni mucho menos despertar compasión a nadie* » (LOD, 151).

⁷²⁴ Dans *La pista de hielo*, Roberto Bolaño évoque ainsi son grand ami Mario Santiago : « *Lo vi por primera vez en la calle de Bucareli, en México, es decir, en la adolescencia, en la zona borrosa y vacilante que pertenecía a los poetas de hierro, una noche cargada de niebla [...], con regocijada extrañeza, el fenómeno brumoso, tan inusual en aquellas noches mexicanas, al menos hasta donde recuerdo, antes de que me lo presentaran, en las puertas del café La Habana, oí su voz, profunda, como de terciopelo* », Roberto Bolaño, *La pista de hielo*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 9. Ce passage apparaît d'ailleurs sur la quatrième de couverture de l'anthologie poétique de Mario Santiago, *Jeta de Santo*, publié en 2008 par le FCE-Madrid. La présentation du poète par son ami est, évidemment, littéraire.

⁷²⁵ Humbert Humbert réfléchit et juge ses actions du passé : « *Lorsque je tente d'analyser mes désirs secrets, mes mobiles, mes actes même, je m'abandonne aussitôt à une sorte d'imagination rétrospective, laquelle offre à la raison analytique une multitude d'alternatives et fait bifurquer sans fin encore et encore chacune des voies envisagées dans l'affolant labyrinthe de mon passé* », Vladimir Nabokov, *Lolita*, p. 36.

⁷²⁶ Le parallèle avec *Lolita* est similaire, car H. H. parle de lui-même à la troisième personne : « *Mais restons prudes et civilisés. Humbert Humbert s'efforça de demeurer dans le droit chemin. Il fit réellement, sincèrement, de son mieux* », *Idem*, p. 44.

⁷²⁷ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 21.

Dans *Los detectives salvajes*, García Madero se met lui aussi en scène dans son journal. Il réfléchit sur son attitude dans ce détachement qu'est l'écriture, comme lors de son renoncement à l'université : « *Me dejé caer sobre un sillón y no supe qué iba a hacer* » (LDS, 67). La principale différence avec Benito réside dans le ton. Ce qui est, chez Benito, moquerie et sarcasme, chez García Madero sera plutôt étonnement et naïveté face à chaque nouvelle situation, comme lors de sa conversation avec la propriétaire d'une des librairies qu'il visite : « [...] *la señora Nodier, para mi sorpresa, dijo que todos los poetas eran unos vagos pero que en la cama no estaban nada mal* » (LDS, 102).

Il faut signaler aussi le jeu de doubles du groupe réal-viscéraliste autour de l'avant-garde poétique. D'abord, le groupe de Belano et Lima rend hommage aux réal-viscéralistes des années vingt, groupe fondé par Cesárea Tinajero :

El nombre del grupo de alguna manera es una broma y de alguna manera es algo completamente serio. Creo que hace muchos años hubo un grupo vanguardista mexicano llamado los real visceralistas, pero no sé si fueron escritores [...], o revolucionarios [...]. Estuvieron activos, tampoco lo tengo muy claro, en la década de los veinte o los treinta [...]. Según Arturo Belano, los real visceralistas se perdieron en el desierto de Sonora. (LDS, 17)

L'imprécision dans ce passage joue du tour ironique et du jeu de doubles de l'auteur. Le nom du groupe est une plaisanterie⁷²⁸ et en même temps quelque chose de sérieux. García Madero ne sait pas si les premiers réal-viscéralistes avaient été des poètes ou des révolutionnaires, il n'y a pas de trace, les poètes auraient disparu dans le désert. Par ailleurs, c'est cette envie de retrouver le groupe primordial qui justifie le roman. Dans la vie réelle, le groupe réal-viscéraliste serait le double fictionnel des *Infrarrealistas*, groupe fondé par Roberto Bolaño et Mario Santiago Papasquiaro, entre autres⁷²⁹, qui serait aussi, dans le roman, en rapport avec les historiques poètes Stridentistes.

⁷²⁸ Gérard Genette considère que, pour que la plaisanterie soit comprise, il faut que son intention plaisante soit perçue. Il définit la plaisanterie comme un « *type de communication verbale au moins enjouée qui consiste, sous sa forme la plus générale, à dire quelque chose qu'on ne pense pas ; par exemple, à rapporter un fait imaginaire, et ne pas nécessairement comique ne lui-même, sur un ton (ou avec accompagnement de marqueurs gestuels ou mimiques) qui laisse entendre le peu de créance qu'on attend de son auditoire* », Gérard Genette, *Figures V*, op. cit., p. 152. Cette définition renvoie aux définitions classiques de l'ironie. Genette complète un peu en signalant qu'il ne s'agit seulement de dire le contraire, mais aussi de suggérer.

⁷²⁹ Dans son travail sur les avant-gardes dans *Los detectives salvajes*, Florence Olivier signale ce jeu de rapports : « [...] *entre les historiques stridentistes et les "réels viscéralistes", répliques des bien réels infraréalistes, dont l'auteur du roman fut l'un des fondateurs* », Florence Olivier, « Le fantôme de la liberté : avant-gardes dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », dans Laurent Aubague, Jean

Finally, García Madero establishes in his journal a parallel with French poets of the sixties: « *Los libros que llevaba Ulises Lima eran: Manifeste électrique aux paupières de jupes*⁷³⁰, de Michel Bulteau, Matthieu Messagier [...], entre otros poetas del Movimiento Eléctrico, nuestros pares de Francia (supongo) » (LDS, 28). Note at the passage the idea that García Madero has in mind by rapport to the poetic equivalences of the real-visualists. He places himself on the side of the French and English avant-gardes, but he is not sure or does not seem very convinced.

To find the second degree of doubling of characters in the novel, one must approach the work of Roberto Bolaño. Through the naïf adolescent, the author questions the actions of Belano and testifies to his excess as a poet; for example, when he undertakes the expulsion of several members of the group: « *Belano ha empezado a echar más poetas del grupo [...]. Luego me explica (aunque esto yo ya lo sé) que Breton acostumbraba a practicar sin ninguna discreción este deporte. Belano se cree Breton, dice Requena* » (LDS, 100-101). This indiscriminate expulsion would be a joke by Belano wanting to imitate André Breton in his habit of making purges of poets⁷³¹. The « yo ya lo sé » of García Madero would be a wink that puts him at the same level as Belano.

It should be noted that the naïf adolescent as a double of Bolaño appears in other texts. The note of 6 November of the journal presents a link of intratextuality between his routine and that of the character of the novel « El gusano », from the collection of new stories *Llamadas telefónicas*. The routine of García Madero is the following :

Me levanté temprano, tomé el camión con destino a la UNAM, pero me bajé antes y dediqué gran parte de la mañana a vagar por el centro. Primero entré en la Librería del Sótano y me compré un libro de Pierre Louys, después crucé Juárez, compré una torta de jamón y me fui a leer y a comer sentado en un banco de la Alameda. (LDS, 20)

In the novel « El gusano » the routine is similar :

Franco et Alba Lara-Alengrin (eds.) *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poésie de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 313.

⁷³⁰ Florence Olivier rappelle que Lima rencontrera le poète électrique Michel Bulteau à Paris. Les échanges poétiques du roman, dit Olivier, « [...] visent à discerner et à tracer un même lignage poétique [...]. Dans *Los detectives salvajes le motif du voyage, qui est aussi enquête littéraire, semblerait donc être l'illustration directe du discours enflammé et programmatique que tenait le jeune infraréaliste Roberto Bolaño en 1977, lorsqu'il publia et présenta au Mexique des traductions de la jeune poésie française d'alors, celle des "électriques"* », Florence Olivier, *art. cit.*, p. 314.

⁷³¹ Le jeu d'imitations et de clin d'œil littéraires se prolonge autour du personnage. Le célèbre B de l'auteur est aussi celui de Breton, tout comme Arturo renvoie à Arthur Rimbaud, car Arturo Belano va imiter le voyage d'abandon et de silence du poète français en Afrique. Belano imite par conséquent des poètes et des groupes avant-gardistes, pour la plupart français.

Mi rutina consistía en ser levantado temprano [...], fingir que iba al colegio y tomar un camión que me dejaba en el centro, donde dedicaba la primera parte de la mañana a los libros y a pasear [...]. Los libros los solía comprar en la Librería de Cristal y en la Librería del Sótano [...]. A veces llegaba antes que los comercios abrieran y entonces lo que hacía era buscar a un vendedor ambulante, comprarme una torta de jamón y un jugo de mango y esperar. A veces me sentaba en un banco de la Alameda, uno oculto entre la hojarasca, y escribía⁷³².

Les journées de García Madero, âgé de 17 ans, sont presque identiques à celles du personnage de la nouvelle, qui n'est autre qu'Arturo Belano, âgé de 16 ans. Dans le journal, Belano a 23 ans ; dans la nouvelle, c'est un adolescent chilien qui vient d'arriver au Mexique. Il commence à s'approcher de la poésie et s'éloigne progressivement du collègue, García Madero renonce à l'Université pour se consacrer à la poésie. Il semblerait que Bolaño se soit servi de l'adolescent naïf pour créer un témoin anonyme qui puisse refléter sa propre vie une fois devenu poète.

Un autre rapport intertextuel se trouve dans la première expérience sexuelle de García Madero avec Brígida. La scène apparaît aussi dans la nouvelle « Ultimos atardeceres de la tierra » du livre *Putas asesinas* (2001) :

Nos metimos en una especie de bodega y cuarto trastero estrecho y alargado en donde se apilaban las cajas de botellas [...]. Brígida seguramente se aperció de mi estado pues se levantó y, tras volver a estudiarme desde lo alto, me propuso un guagüis. –Qué... –dije. –Un guagüis, ¿quieres que te haga un guagüis? La miré sin comprender, aunque como un nadador solitario y exhausto la verdad poco a poco se fue abriendo paso en el mar negro de mi ignorancia. (LDS, 25)

Dans la nouvelle, le personnage en question est « B » :

Luego vomita varias veces en un patio abierto en donde se acumulan cajas de cerveza [...]. No tarda en aparecer junto a él una mujer. Su sombra se recorta más oscura que la noche. Su vestido, sin embargo, es blanco y eso hace que B la pueda distinguir. ¿Te hago un guagüis?, dice. Tiene una voz joven y aguardentosa. B se la queda mirando sin entender. La puta se arrodilla a su lado y le abre la bragueta. Entonces B comprende⁷³³.

La scène a lieu dans un bar d'Acapulco en 1975, la même année que dans la première partie du journal, sauf que le bar est l'Encrucijada Veracruzana à Mexico. Le lien de García Madero avec B renforce l'idée d'une double vision de l'auteur sur sa jeunesse, dans laquelle García Madero serait l'ombre de Belano. Ce regard rétrospectif s'établit dès les premières pages du roman, lorsque Lima explique que les réal-

⁷³² Roberto Bolaño, « El gusano » dans *Llamadas telefónicas*, op. cit., p. 71-72.

⁷³³ Roberto Bolaño, *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 58.

viscéralistes marchent à reculons : « *–De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido* » (LDS, 17). Dans son travail sur l'ironie, Philippe Hamon parle du dédoublement et de la distance de l'auteur par rapport à son œuvre comme effet critique, afin de tout mettre en perspective :

[...] les clivages, “mondes renversés”, dédoublements et distances critiques que semble impliquer l'ironie forment, aussi, l'essence de la littérature comme mode de communication (écrite, différée, à visée à la fois expressive, communicative et esthétique) particulier : dédoublement de l'écrivain qui est, au moment de l'écriture, en même temps, son premier lecteur⁷³⁴.

En marchant à reculons, les poètes créent un effet d'éloignement entre le point regardé et eux-mêmes. Cette perspective leur permet d'avancer en gardant un regard sur le passé. L'ironie est un mode d'expression indirecte qui libère l'auteur de la responsabilité de dire une vérité. Bolaño se sert de deux doubles pour montrer sa propre jeunesse dans le Mexique des années soixante-dix, à la fois témoin et acteur parmi les jeunes de sa génération.

Deux visages de l'ironie sont présents, le vantard et le dissimulé, et leur jeu est contraire mais complémentaire : « *Alors que le vantard exhibe des qualités qu'il ne possède pas, le dissimulé (l'ironique, l'ironiste ?) cache des qualités authentiques* »⁷³⁵. Aucun, dit Pierre Schoentjes, n'est sincère. Pourtant, dans cette image double de Bolaño se dévoile une vérité qui se construit dans un rapport complémentaire : le jeune apprenti, naïf et timide ; le poète qui se veut révolutionnaire et avant-gardiste et constitue une caricature du manque d'expérience dans l'apprentissage poétique. Plus Bolaño écrit et fait grandir ses personnages, plus ils seront sombres, silencieux, moins vantards que ce jeune Arturo Belano, sûr de lui-même et de son brillant avenir dans la poésie.

La reconnaissance de García Madero comme double de Bolaño n'est pas évidente, mais l'auteur laisse une dernière trace. Après le voyage dans le désert, García Madero disparaît et son existence sera niée, dans la deuxième partie du roman, par le professeur de l'Université de Pachuca, Ernesto García Grajales : « *En mi humildad, señor, le diré que soy el único estudioso de los real visceralistas que existe en México [...], la fuente más autorizada* » (LDS, 550).

⁷³⁴ Philippe Hamon, *L'ironie littéraire, op. cit.*, p. 140.

⁷³⁵ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie, op. cit.*, p. 105.

Dans son témoignage, daté de décembre 1996, il rappelle le destin des personnages : « *Ya casi nadie los recuerda. Muchos de ellos han muerto. De otros no se sabe nada, desaparecieron. Pero algunos siguen en activo. Jacinto Requena, por ejemplo* » (LDS, 550). En quelques lignes, nous voyons défiler les noms de personnages tels que María et Angélica Font, Rafael Barrios, Piel Divina, Pancho et Moctezuma Rodríguez, Felipe Müller, Ulises Lima et Belano : « *De Arturo Belano no sé nada. No, a Belano no lo conocí. A varios. No conocí a Müller ni a Pancho Rodríguez ni a Piel Divina* » (LDS, 551). Lorsqu'il est questionné sur García Madero, il nie sa présence dans le groupe :

¿Juan García Madero? No, ése no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo [...]. Todos eran muy jóvenes [...]. Hubo un chavito de diecisiete años, pero no se llamaba García Madero. A ver... se llamaba Bustamante [...], no era mexicano, sino chileno, como Belano y Müller, el hijo de unos exiliados. No, que yo sepa el tal Bustamante ya no escribe (LDS, 551).

Ce jeune parmi tant d'autres ne s'appelle pas García Madero mais Bustamante, il n'était pas mexicain, mais chilien. Nous avons deux clins d'œil au « je » de Bolaño, le B et sa nationalité. La négation est complète, García Madero se dissipe dans le désert. Il faut rappeler que dans ce roman, Belano et Lima n'écrivent pas une seule ligne du récit, ils voyagent et vivent la poésie. Ce sont les autres, en tant que témoins, qui suivent leur trace. Jusqu'au voyage dans le désert, cette tâche revient à García Madero. Il devient le témoin muet d'une génération qui disparaît avec ses illusions. Il témoigne de la perte de l'innocence, tout en étant l'innocence même⁷³⁶.

À travers le journal de Juan García Madero, Bolaño devient son propre témoin, le premier de sa génération. Le jeu de miroirs et de dédoublements du roman permet une mise en abîme qui récupère la jeunesse perdue avec le regard nostalgique du présent. Tous les personnages cachent un double référentiel, à l'exception de García Madero. Confort moral ou conscience multiple ? Reprenons la célèbre phrase de Rimbaud : *Je est un autre*⁷³⁷. Le jeu de distanciation de la littérature en général, et de la poésie en particulier, permet de se dédoubler et de se libérer de la responsabilité de la parole. Le

⁷³⁶ Il faut voir le voyage dans le désert comme le double moment d'une mort (celle de l'innocence et du jeune témoin García Madero) et d'une renaissance (celle de l'esprit aventurier et voyageur de Belano).

⁷³⁷ Nous parlons de la célèbre phrase d'Arthur Rimbaud : « *Je est un autre* » [1871] lettre à Paul Demeny, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 250. Cette phrase renvoie à l'étrangeté romantique où le Je dont le poète parle n'est plus lui-même mais une création détachée de lui, la voix même de la poésie.

double, l'autre, se caractérise en tant qu'il a sa propre opinion. Dans le cas de Bolaño, cette multiplicité lui permettrait de dire : *Je est deux autres*.

II.2.5.2 Mise en abyme et circularité dans *Los detectives salvajes*

Un exemple des pistes laissées par l'auteur sur la structure du roman se lit dans la visite aux bains publics de Mexico de García Madero et Rosario. Nous avons vu comment dans *Los detectives salvajes* Bolaño établit un jeu de correspondances, de doubles et de miroirs qui permet la mise en place de l'ironie et de la distance critique par rapport à lui-même. La note du 26 novembre du journal de García Madero met en scène cette distanciation ironique dans l'acte d'écriture, au moment où García Madero regarde la fresque *El amanuense azteca* :

[...] cuando traspusimos las puertas de cristal esmerilado de los baños, el mural o fresco que coronaba la recepción captó mi atención con una fuerza misteriosa. El artista anónimo había pintado a un indio pensativo escribiendo en una hoja o en un pergamino. Aquél, sin duda, era el Amanuense Azteca. Detrás del amanuense se extendían unas termas en cuyas albercas, dispuestas de tres en fondo, se bañaban indios y conquistadores, mexicanos del tiempo de la colonia [...]. Benito Juárez rodeado de amigos y enemigos, el presidente Madero, Carranza, Zapata, Obregón, soldados de distintos uniformes o desuniformados, campesinos, obreros del DF [...] y otros que no reconocí pues estaban en las albercas más lejanas y esos sí que eran verdaderamente chiquititos [...], a cada lado del mural una muralla de piedra circundaba las termas. Y tras las murallas, en una especie de llano o mar solidificado, vi animales borrosos, tal vez fantasmas de animales [...], que acechaban las murallas y se multiplicaban en un sitio hirviente y al mismo tiempo silencioso. (p. 119)

Il faut d'abord remarquer le dispositif : la porte en verre qui propose, dès l'entrée, l'idée de se placer de l'autre côté. García Madero dit *traspusimos* (trasponer) les portes et non pas *traspasamos* (traspasar) ou *entramos*. Selon le dictionnaire de la Real Academia de la Lengua, *trasponer* signifie : « *Poner una persona o cosa más allá, en lugar diferente del que ocupaba* »⁷³⁸. Une autre acception du verbe est : « *Quedarse algo dormido* ». Ainsi, García Madero se dédouble au moment de disparaître derrière les bains publics.

La fresque capte l'attention du narrateur avec une force mystérieuse. Deux détails de la fresque sont significatifs, l'anonymat de l'auteur, *el artista anónimo*, et l'anonymat de l'*amanuense azteca* qui est à la fois la figure centrale et la moins

⁷³⁸ *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, Vigésima Edición, Tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1984. p. 1331.

importante : *un indio pensativo escribiendo en una hoja*. Il est la figure centrale, car c'est lui qui raconte l'histoire, toutefois, il n'est pas le protagoniste, mais un témoin muet et absent.

La scène des personnages de l'histoire mexicaine qui se baignent dans les bassins, serait une allégorie de l'évocation de la mémoire (l'indien qui imagine ou se rappelle quelque chose), un espace où il existe des figures principales ; plus loin, des figures secondaires et, enfin, des figures qu'on ne reconnaît plus. Dans le roman, le journal de García Madero représente le souvenir de la génération de Bolaño, avec ses protagonistes et ses personnages secondaires. García Madero s'extasie devant ce qui serait la représentation du travail du témoin : une mise en abyme de la structure du roman.

L'artiste anonyme parle à travers l'*amanuense*, tout comme Bolaño parle à travers García Madero pour se rappeler sa propre histoire. Derrière les murailles qui entourent la fresque se trouve une plaine bouillonnante et silencieuse, peuplée de fantômes et de rêves, qui serait le chaos de la mémoire et les souvenirs⁷³⁹. García Madero est, comme l'*amanuense*, le témoin derrière l'artiste qui évoque le passé exalté de Bolaño.

Il faut signaler que l'histoire de la fresque des bains publics apparaît aussi dans le texte « Manifiesto mexicano », de *La Universidad desconocida* :

Se llamaba Gimnasio Moctezuma y en el recibidor algún artista desconocido había realizado un mural en donde se veía al emperador azteca sumergido hasta el cuello en una piscina. En los bordes, cercanos al monarca, pero mucho más pequeños, se lavan hombres y mujeres sonrientes. Todo el mundo parece despreocupado excepto el rey que mira con fijeza hacia afuera del mural [...]. En el fondo se aprecian montañas y nubarrones de tormenta⁷⁴⁰.

Ce passage s'insère dans l'évocation de la jeunesse de l'auteur et sa romance avec Laura dans les bains publics de Mexico. On remarque l'attitude de l'empereur aztèque, préoccupé par ce qui est en dehors de la fresque : le début d'un orage, l'avenir. La correspondance avec cette anecdote à caractère personnel montre la façon dont Bolaño reconstruit son histoire avec la distance du temps ; à travers García Madero, il revisite le passé, évalue ses actions et s'en moque.

L'auteur cherche toujours à créer des mises en abyme ou des clins d'œil et cette dynamique relie tout le roman à quelques idées clés telles que la recherche de la poésie,

⁷³⁹ Nous ne pouvons pas nous empêcher de penser à *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. Juan Preciado arrive à Comala, une sorte de plaine bouillante et silencieuse, peuplée de fantômes, qui serait une vision de l'enfer.

⁷⁴⁰ Roberto Bolaño, *La universidad desconocida*, op. cit., p. 295.

la conscience du temps qui passe, la perte de la jeunesse, de l'innocence et des illusions. Le tout dans un mouvement circulaire dans lequel l'histoire ne serait qu'équivalence et répétition. Par exemple, le témoignage d'Amadeo Salvatierra sur les années 20 et Cesárea apparaît comme miroir du journal et du témoignage de García Madero sur les années 70 et les réal-viscéralistes.

Le chaos de la mémoire et de l'oubli permettent de jouer sur la précision des faits racontés, l'incertitude et le doute deviennent essentiels pour laisser jouer l'ironie et l'interprétation : « *El resto es confuso* » (LDS, 358), dit Amadeo lorsqu'il raconte une des histoires de la mémorable soirée avant le voyage dans le désert. Tout au long des multiples histoires du roman, Bolaño se sert de la répétition pour faire revenir une même idée. Un exemple de cette insistance nous est donné de façon plaisante dans une conversation téléphonique de García Madero avec son oncle : « [...] *hablé con mi tío por teléfono. Me preguntó cuándo pensaba volver. Siempre, le dije. Tras un silencio embarazoso (seguramente no entendió mi respuesta, pero no quiso admitirlo), me preguntó en qué estaba metido* » (LDS, 78). García Madero fait allusion à la thématique du retour éternel, malheureusement incomprise par son oncle, incapable de saisir qu'il n'est pas question d'un retour au foyer, mais d'une nostalgie de la jeunesse et de l'innocence.

Le dessin que Quim fait pour illustrer la revue des réal-viscéralistes renvoie aussi à une circularité qui rappelle la fatalité. Il montre à García Madero le dessin : « *—Mira, éste es el anagrama de la publicación. Una serpiente (que tal vez sonreía, pero que más probablemente se retorció en un espasmo de dolor) se mordía la cola con expresión golosa y sufriente, los ojos clavados como alfileres en el hipotético lector*⁷⁴¹ » (LDS, 80). Il faut signaler que Quim dit anagramme et non pas dessin ou logo de la revue⁷⁴². Le symbole joue du message codé qui se cache derrière ce serpent. De plus, le dessin est ironique car le serpent est décrit à la fois avec le sourire comique et la douleur tragique, visages qui articulent le sens en opposition de l'ironie⁷⁴³. Le serpent se mord la

⁷⁴¹ Le serpent que Quim dessine est l'Ourovore ou Ouroboros : « *Conformément à l'étymologie grecque, "serpent dévorant (boros) sa propre queue (oura)" [...], se régénère en se dévorant lui-même* », Jean Loïc Le Quellec, *Petit Dictionnaire de Zoologie Mythique*, Paris, Entente, 1996, p. 185.

⁷⁴² Que veut dire Quim ? Pourquoi fait-il du dessin d'un serpent l'anagramme de la revue ? Le serpent serait l'anagramme du « réal-visceralisme », de la circularité, du destin tragique... ? Le jeu, et le défi du serpent qui regarde le lecteur, est ouvert. L'anagramme serait aussi une allusion à son éditeur, Jorge Herralde qui a publié la plus grande partie de son œuvre.

⁷⁴³ Jankélévitch parle du sourire amer de l'ironie et son indissoluble dissonance qui construit l'Absolu à partir de la contradiction dichotomique « *du comique et du tragique [...], autant que l'innocence avant le péché précède le schisme du bien et du mal* », Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 136.

queue⁷⁴⁴, ce qui renvoie à la circularité et à la dégradation, au recommencement stérile mais infini que peut être l'exercice de la littérature⁷⁴⁵. Mais le serpent fixe son regard en attitude de défi au lecteur, comme s'il lui revenait de déchiffrer le message.

De plus, Quim rajoute, énigmatique : « *La serpiente es mexicana y además simboliza la circularidad. ¿Tú has leído a Nietzsche, García Madero?* » (LDS, 80). Cette circularité est celle du recommencement, tel Sisyphe, de la littérature. Le fait que le serpent soit mexicain pourrait parler de la nature de la revue, mais aussi du rapport des Mexicains à la mort ou à la fatalité. Rappelons que le serpent meurt dévoré par un aigle dans le drapeau mexicain. L'allusion à Nietzsche dans ce contexte nous fait penser à la notion de l'éternel retour⁷⁴⁶ ; mais le philosophe parle aussi du surhomme – un poète ? –, il révèle à toute une génération désenchantée que les valeurs existent mais qu'il appartient aux hommes de les créer⁷⁴⁷. García Madero, par ailleurs, confesse qu'il ne l'a pas lu, il est encore un apprenti : « [...] *todos los libros del mundo están esperando a que los lea* » (LDS, 17).

II.2.5.3 Double sens : les questions de García Madero et le poème de Cesaréa

Le jeu de double sens offre des pistes de lecture autour des thématiques explorées dans *Los detectives salvajes*. Les questions de García Madero lors de la fuite de Mexico, ainsi que l'interprétation du poème de Cesaréa Tinajero, faite par Belano et Lima, contribuent à travers l'ironie à développer des idées autour de l'éthique et l'esthétique selon la conception de la littérature propre à l'auteur. Le rire, dans ces deux exemples,

⁷⁴⁴ Nous trouvons une image similaire chez Kierkegaard, qui montre comment l'ironie se renouvelle sans cesse. Il parle d'une sorcière qui commence pour « *se dévorer ensuite soi-même ou, comme on le dit de la sorcière, de dévorer son propre estomac* », Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie, op. cit.*, p. 54.

⁷⁴⁵ Rappelons la rencontre d'Ulises Lima et d'Octavio Paz dans le parc Hundido (LDS, 505), où ils se mettent à tourner en rond, mais en sens opposé. Ils suivent des chemins différents, mais ils sont destinés à se croiser dans le chemin.

⁷⁴⁶ Cette idée nous semble liée à une vision tragique du destin que Quim exprime et que Nietzsche représente souvent dans sa pensée : « *Que dirais-tu si un jour, si une nuit, un démon se glissait jusque dans ta solitude la plus reculée et te dise : "Cette vie telle que tu la vis maintenant et que tu l'as vécue, tu devras la vivre encore une fois et d'innombrables fois ; et il n'y aura rien de nouveau en elle [...], le tout dans le même ordre et la même succession [...]. L'éternel sablier de l'existence ne cesse d'être renversé à nouveau – et toi avec lui, ô grain de poussière de la poussière !"* », Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir* [1882], Paris, Gallimard, 1982, p. 232.

⁷⁴⁷ Dans *Ainsi parlait Zarathoustra* [1883-1885], Nietzsche évoque le surhomme comme l'idéalité vers laquelle les hommes doivent se diriger. On n'atteint ce stade que dans l'ignorance de soi et l'éloignement des autres : « *Désapprendre à se voir est nécessaire pour beaucoup voir ; – de cette dureté tout grimpeur a besoin* », Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 2012, p. 206.

apparaît comme un moyen de détourner la peur (dans la fuite) et d'ôter le sérieux de l'engagement littéraire⁷⁴⁸.

Durant la fuite de Mexico, García Madero pose des questions à Belano et Lima pour atténuer la tension de la poursuite d'Alberto. Les questions portent sur la littérature (plus tard, il y aura des questions d'ordre argotique et sexuel, nous y reviendrons). Ce jeu contribue indirectement à donner des pistes de lecture sur la construction du roman et à montrer la distance critique de Bolaño par rapport à son œuvre. García Madero pose des questions pour distraire Belano et Lima, mais aussi pour les mettre à l'épreuve, des questions « *delicadas, que también son problemas, enigmas (sobre todo en el México literario de hoy), incluso acertijos. Empecé con una fácil: ¿Qué es el verso libre?* » (LDS, 557). Les questions ont l'air ironique, le narrateur se préoccupe de la définition du vers libre. Cette séance serait en principe une simple façon de faire passer le temps, de ne pas penser à la poursuite, bien que pour eux, en tant que poètes, définir le vers libre soit un sujet délicat.

Le jeu peut être interprété de deux façons différentes. D'un côté, comme une simple façon d'entretenir la conversation, une façon pour García Madero de se vanter de son intelligence et de sa culture poétique et rhétorique, car il leur pose des questions sur la métrique poétique, inconnue d'eux. Cependant, certaines questions suggèrent un autre sens : « *Les pregunté si sabían lo que era una epanortosis, que es una figura lógica que consiste en volver sobre lo que ya se ha dicho para matizar lo afirmado o para atenuarlo o incluso para contradecirlo* » (LDS, 558). L'explication de cette figure implique la répétition d'une même idée, revenir sur le déjà dit pour le nuancer et, même, le contredire. Avec ces questions, García Madero distrait ses compagnons, mais aussi le lecteur. Tous les éléments réitératifs vont dans ce sens dans le roman, car souvent le narrateur se contredit ou le discours devient ambigu.

Dans cette réitération d'idées nous trouvons l'engagement éthique et esthétique dans la littérature, qui est mise en scène de plusieurs manières différentes. Rappelons la formation littéraire de García Madero, les lectures qui lui sont conseillées, ce qu'il pense des autres poètes réal-viscéralistes, leur manière à eux de voir la littérature, la recherche de Cesárea, la fuite. De même, les divers témoignages de la deuxième partie

⁷⁴⁸ Bergson voit le rire comme une anesthésie momentanée, un détachement. Pour lui, être comique c'est s'ignorer soi-même : « *Le comique est inconscient [...], il se rend invisible à lui-même en devenant visible à tout le monde* », Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1900], Paris, PUF, 2007, p. 13. Le rire de García Madero l'aide à s'évader, à attirer l'attention sur son jeu et non pas sur la fuite.

reviennent sur la littérature, celui de Xosé Lendoiro ou les témoignages de la *Feria del Libro*, pour en citer quelques uns. Ils parlent, ouvertement ou indirectement, de l'engagement littéraire. L'auteur insiste sur ce sujet tout au long de son œuvre et en montre plusieurs perspectives.

Parmi les questions, García Madero explique l'hapax : « *El hápax era un tecnicismo empleado en lexicografía o en trabajos de crítica textual para indicar que una voz se ha registrado una sola vez en una lengua, en un autor o en un texto. Y eso nos dio qué pensar durante un rato* » (LDS, 558). Le fait qu'ils s'arrêtent sur cet aspect technique est dû à son application dans le roman : malgré la multitude de voix qui apparaissent, spécialement dans la deuxième partie, il n'y a qu'une seule voix, celle de l'auteur, ce qui nous fait penser aux dédoublements et aux différentes tournures et digressions du roman.

Belano et Lima se sentent obligés, en tant que poètes, de répondre à l'interrogatoire. De son côté, García Madero rit : « *A mí me dio un ataque de risa, supongo que de los nervios que tenía* » (LDS, 558). Une question, posée par Lima, nous permet de signaler les variations dans l'interprétation : « *–¿Qué es un saturnio? –dijo Lima. –Fácil. En la poesía latina arcaica, un verso de interpretación dudosa* » (LDS, 559). García Madero évoque les différentes interprétations que l'on peut donner d'une même idée ou d'une figure. Cette démonstration d'érudition pédante surprend Lupe : « *–Sabes mucho –dijo Lupe. –Pues la verdad es que sí –dijo Belano. A mí me volvió a dar el ataque de risa. La risa salió expelida del coche de forma instantánea. Huérfano, pensó. –Sólo es cuestión de memoria* » (LDS, 559).

García Madero rit et se justifie. Mais le sens du rire va au-delà de la gêne devant le compliment. Le rire sort de la voiture, il rit dans un contexte d'horreur, celui de la poursuite. Les poètes fuient Alberto. García Madero dit qu'il ne s'agit que d'un exercice de mémoire, ce qui est bien le cas pour le roman tout entier et pas seulement pour retenir des figures littéraires. L'exercice de mémoire dans *Los detectives salvajes* cherche à récupérer la jeunesse de toute une génération, l'innocence, l'engagement et l'apprentissage poétique. Il s'agit du parcours d'une génération d'orphelins qui cherchent leur mère, qui s'est perdue dans le nord du pays.

Toute la conversation, que nous pourrions qualifier de triviale, garde un sens plus profond qui s'insère dans la dynamique de la poursuite. Entre les questions et les réponses, le narrateur glisse des détails sur l'aspect dramatique de la fuite : ils roulent à plus de 120 kilomètres par heure et ils s'éloignent de Mexico dans la nuit du premier

janvier. Cette façon de raconter l'histoire, en mêlant des parties presque triviales et des parties dramatiques, est courante chez Bolaño, qui rend moins sérieux ce qui est dramatique et sérieux le trivial.

Un autre exemple qui fait écho à la dynamique de répétition et de banalisation du sérieux apparaît dans l'explication du poème de Cesárea Tinajero. L'attitude de Belano et Lima devant Amadeo représente le double signe de l'ironie. Il en va de même pour l'énigme du poème de Cesárea – qui a lui aussi son double dans l'œuvre de Roberto Bolaño – à propos de l'éthique et l'esthétique de la poésie : une blague qui cache quelque chose de sérieux. La recherche de Cesárea commence par l'analyse de son œuvre poétique. Nous ne connaissons que le poème « Sion », publié dans la revue *Caborca*, dans les années vingt. Le seul exemplaire de cette revue est conservé par Amadeo Salvatierra et c'est lui qui le montre à Belano et Lima lors de la soirée chez lui⁷⁴⁹. Un seul poème représente toute l'œuvre et l'héritage poétique de Cesárea. Pour Amadeo, cette constatation est décevante, mais Belano et Lima sont stupéfaits devant le poème : « [...] *tenían sus cabezas muy juntas y miraban el poema, y uno de ellos, el chileno, parecía pensativo, mientras su compinche, el mexicano, sonreía* » (LDS, 375). Dans leur attitude se manifeste le regard ironique du comique et du sérieux, qui s'exprime dans leur explication du poème.

L'un réfléchit, l'autre sourit, leur comportement manifeste la double intentionnalité de l'ironie, indifférente du vrai et du faux. Pierre Schoentjes affirme que : « *Pour qu'il y ait ironie, il faut qu'un même objet suscite deux opinions contraires [...], un dualisme dont il cherche à saisir les implications en scrutant les jeux de renversement qui conduisent au paradoxe et à l'équivoque* »⁷⁵⁰. Les deux jeunes sont interconnectés, leurs réponses sont contraires mais complémentaires. Pour Schoentjes, c'est cela qui conduit au paradoxe. La duplicité des personnages augmente à mesure que la conversation s'oriente vers le poème, jusqu'au point où Amadeo ne parle plus du Chilien ou du Mexicain, mais de l'un et de l'autre : « *Y el otro lo apoyó en el acto y dijo que no sólo era interesante, sino que él ya lo había visto cuando era un escuincle [...]. ¿El poema de Cesárea Tinajero? ¿Lo había visto cuando tenía siete años? ¿Y lo entendía?* » (LDS, 375).

⁷⁴⁹ Le poème « Sion » apparaît dans la page 376. Cette soirée chez Amadeo joue aussi du discours ironique, car sa maison est proche du Palais de l'inquisition, référence que l'auteur veut signaler, comme si leur soirée était une sorte de tribunal d'acceptation de leur renoncement au monde pour la poésie.

⁷⁵⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 43.

Nous pouvons affirmer que c'est Belano qui rêve du poème, grâce à un autre poème de Bolaño qui apparaît dans *La universidad desconocida*, « Cuando niño ». Ce poème parle d'un rêve récurrent dans l'enfance de l'auteur : « *Cuando niño solía soñar algo así [...]. La línea recta es el mar en calma, la curva es el mar con oleaje y la quebrada es la tempestad... Bueno, supongo que ya poca estética queda en mí [...]. Un barquito* »⁷⁵¹.

La référence au poème d'enfance, au rêve prophétique de la future tempête et de la dérive, relie toute l'œuvre de Bolaño dans un jeu de clins d'œil qui renvoient à une même ligne éthique et esthétique autour de la littérature. Amadeo, qui a vu le poème pendant quarante ans sans le comprendre, est surpris par l'explication de Belano et Lima : « *Y ellos dijeron: es una broma, Amadeo, el poema es una broma que encubre algo muy serio [...]. Bueno, pues, les dije, ¿cuál es el misterio? Entonces los muchachos me miraron y dijeron: no hay misterio, Amadeo* » (LDS, 376). Pour Amadeo le poème n'a aucune signification. Néanmoins, Belano et Lima lui parlent de la structure du poème, la même que celle du poème « Cuando niño » : la mer calme, la mer agitée et la mer tempétueuse.

Le poème est un rêve tranquille avant la perte de la stabilité. La tempête arrive et avec elle le rêve devient cauchemar. Ce rêve est un présage du futur des poètes rétroviscéralistes : « [...] *es muy fácil de entender, Amadeo, mira: añádele a cada rectángulo de cada corte una vela [...]. ¿Qué tenemos ahora? ¿Un barco?, dije yo. Exacto, Amadeo, un barco. Y el título, Sión, en realidad esconde la palabra Navegación*⁷⁵². *Y eso es todo, Amadeo, sencillísimo, no hay más misterio* » (LDS, 400-401).

Que le poème soit une blague déçoit Amadeo. Ce qui reste de Cesárea serait un bateau à la dérive. Pour Belano et Lima le poème cache quelque chose de très sérieux : le bateau du poème serait le poète face à la vie et l'exercice de la poésie⁷⁵³. Les critiques Andrea Cobas et Verónica Garibotto, affirment également que le poème est un exercice visuel d'interprétation :

Leído por Lima y Belano como una gran broma, el texto de Cesárea se funda en el despojo de su dimensión estética vinculada con lo verbal. Llevando al límite el deseo vanguardista del juego tipográfico, el poema

⁷⁵¹ Roberto Bolaño, *La universidad desconocida*, op. cit., p. 203. Les dessins du poème, c'est-à-dire, les lignes qui représentent la mer, sont similaires à celles du poème de Cesárea dans *Los detectives salvajes*.

⁷⁵² S et C se prononcent de la même manière en espagnol d'Amérique.

⁷⁵³ L'écho avec le poème d'Arthur Rimbaud « Le bateau ivre » est évident.

borra casi por completo la palabra y se propone como ejercicio visual de interpretación. En una novela en la que la lucha por la legitimación de la propia escritura tiene un lugar central, el poema de Cesárea se ubica más allá de esa disputa⁷⁵⁴.

Cette affirmation complète le sens de la blague du poème de Cesárea et son lien avec l'avant-garde, qui est poussée à ses limites dans le jeu typographique⁷⁵⁵. Cesárea participe dans sa jeunesse au mouvement Stridentiste, qui cherchait à porter le Mexique vers la modernité. Cependant, elle part dans le désert et s'embarque dans le mouvement contraire, réellement et symboliquement, à la modernité. Ce voyage est la dérive, comme celle du poème « Navegación », et celle de Belano et Lima après leur voyage dans le désert.

Tous ces procédés servent à mettre en place le jeu ironique du roman et l'intention de Bolaño de revenir toujours sur une idée, pour la souligner, pour la nuancer et même pour la nier. La double face de l'ironie permet de jouer avec la nuance et le symbolisme des images, des références et des questions posées.

II.2.5.4 Les messages d'adieu de Nieves

Quand Julio Valdivieso part en Europe dans sa jeunesse, il cherche à s'exiler pour ne pas affronter la douleur de l'absence après le rendez-vous amoureux de la place de Mixcoac. À partir du moment où il quitte la place, le contact entre Nieves et lui se coupe pour ne jamais se rétablir. Lorsqu'il réalise, vingt-quatre ans plus tard, qu'il s'est trompé d'église – à cause d'un mauvais souvenir d'un poème d'Octavio Paz –, il se rend compte que Nieves s'est, peut-être, présentée au rendez-vous. Alors le chagrin et la rancune se transforment en doute. Cette ironie du sort marque le destin de Julio et devient une énigme car Nieves meurt dans un accident de voiture et son silence scelle leur destin.

Ils ne peuvent pas se dire au revoir, mais Julio est incapable d'oublier Nieves et se demande pourquoi elle n'a jamais donné d'explications. Le retour au pays lui permet de mieux comprendre son passé et l'énigme du rendez-vous manqué. Il connaît les raisons de Nieves grâce à une série de messages indirects qu'elle lui laisse et qui sont, dans leur

⁷⁵⁴ Andrea Cobas C. et Verónica Garibotto, « Un epitafio en el desierto. Poesía y Revolución en *Los detectives salvajes* », dans *Bolaño Salvaje*, Gustavo Faverón Patriau et Edmundo Paz Soldán (eds.), Barcelona, Candaya, 2008, p. 166-167.

⁷⁵⁵ Les dessins des Mexicains avec le chapeau de García Madero (dans les pages 574-577) fonctionnent aussi comme une inversion ou un double du poème de Cesárea. Si nous considérons que le poème de Cesárea est le poème de Roberto Bolaño fait dans un autre moment de sa vie, le jeu de doubles se multiplie.

ensemble, une manière de dire au revoir et de donner une explication. Les messages qu'elle laisse à trois personnages n'ont du sens que pour Julio. Chaque conversation et chaque partie de cet adieu fragmentaire lui permet de faire son deuil. La réponse qu'il trouve n'est jamais livrée au lecteur, qui doit, à son tour, interpréter chaque message.

Julio reçoit le premier message peu après la mort de Nieves. Il habite encore en Europe et apprend la nouvelle de son ami le « Flaco » Cerejido : « *Julio había regresado por unos días a México para participar en un congreso, y aceptó la invitación del Flaco [...]. Nieves acababa de morir [...], le había dejado un mensaje para Julio, algo simple, pero que no podía transmitir así nomás* » (ELT, 26-27). Le message crée une certaine attente. Son ami lui raconte d'abord ce que Nieves est devenue : « *Ella tenía sus hijos, sus asuntos, un marido [...]. La prima de Julio se había convertido en una mujer asombrosamente normal* » (ELT, 27). Sans l'aventure romantique, Nieves devient une femme normale, « médiocre » dira Julio. Ensuite le « Flaco » évoque sa rencontre avec elle :

Nieves [...] soltó una de esas frases vagas, ambiguas, que adquieren coherencia retrospectiva cuando pasa algo terrible. Le preguntó al Flaco por Julio y le pidió que si acaso lo veía le dijera que ella estaba bien. No lo había olvidado, pero estaba bien [...]. Ella se despidió de prisa: “Dile a Julio que me acuerdo de él cada que leo *Pasado en claro*⁷⁵⁶.” (ELT, 28)

Le sens du message échappe au « Flaco », qui ne pense qu'à la tournure funeste de la rencontre et à la manière dont le passé se charge de signification quand il est regardé à nouveau : « [...] *la entrevista tuvo un tono de despedida profética, pero sólo lo pensó al enterarse del accidente en el que Nieves y su marido perdieron la vida, con la lógica artificial de todo destino que se piensa hacia atrás* » (ELT, 28). Pour Julio, la référence réveille des souvenirs, des codes secrets partagés qui s'adressent directement à lui :

“Familias, / criaderos de alacranes...”⁷⁵⁷ El poema de Paz les había servido de contraseña en su amor furtivo; ahora esa transgresión era un tiempo sin muchas vueltas, que no ameritaba puesta en claro. Le gustó

⁷⁵⁶ Ce poème d'Octavio Paz est significatif car il parle de l'éloignement à l'intérieur de soi-même, un rapport particulier au passé et à la nostalgie du passé dès les premiers vers : « *por el camino de ecos / que la memoria inventa y borra: / sin caminar caminan...* », Octavio Paz, *op. cit.*, p. 271.

⁷⁵⁷ Les vers font référence à la famille Valdivieso, pour qui l'amour entre Julio et sa cousine a été un scandale et un déshonneur. Les Valdivieso sont ce nid de scorpions où la tante Florinda joue un rôle essentiel dans la séparation de Nieves et Julio. Le fragment du poème présente bien la situation de la famille du personnage : « *Mis palabras / al hablar de la casa, se agrietan. / Cuartos y cuartos, habitados / sólo por sus fantasmas, sólo por el rencor de los mayores / habitados. Familias, / criaderos de alacranes...* », *Idem*, p. 279.

que Nieves pensara en él y se lo dijera a su mejor amigo; también que se mantuviera fiel a la poesía. (ELT, 28)

Nieves ne l'a pas oublié, mais elle va bien. Pour Julio, le message, l'amour de Nieves, n'est plus important. Il ne veut pas le *tirer au clair*⁷⁵⁸ car il est trop tard. Il refait sa vie en Europe et à ce point de l'histoire le retour au pays n'est pas encore envisagé. Nieves disparaît et le doute s'installe chez Julio qui, pourtant, aime qu'elle veuille lui rappeler leur lien intime. À travers la poésie, elle réitère son amour pour Julio. Ce premier message ouvre la possibilité que Nieves soit celle qui ait souffert le plus du départ précipité de Julio. L'ironie se manifeste dans le renversement de la situation initiale⁷⁵⁹. Julio apprend la vérité de Nieves, sa manière à elle de surmonter la séparation.

Le deuxième message est celui d'Olga Rojas, l'amour platonique de Julio à l'atelier littéraire, dans sa jeunesse. Il la voit dans une réunion autour du poète Ramón López Velarde. L'un des sujets de conversation tourne autour de Margarita Quijano, un amour impossible du poète : « [...] *el poeta veía su vida como una paralela de la de Margarita. Así habló de sus destino unidos y separados: Dos péndulos distantes / que oscilan paralelos / en una misma bruma / de invierno*⁷⁶⁰ » (ELT, 366). Il est intéressant de noter le parallélisme entre l'amour impossible du poète et celui de Julio avec Nieves⁷⁶¹. La conversation prépare, et anticipe, le deuxième message. Les vers du poème rappellent le mouvement oscillatoire et la rencontre impossible, Nieves et Julio veulent suivre un même destin, mais ils s'accompagnent à distance car il leur est impossible de se toucher.

Olga devine que Margarita rappelle Nieves à Julio : « *–Te acordaste de ella, ¿verdad? [...] –Te pusiste blanco cuando hablé de Margarita. Una vez te vi con ella y me la encontré, cuando ya te habías ido a Italia. Me pareció preciosa. La vida se le*

⁷⁵⁸ Il est évident que l'auteur fait un jeu de mots et de correspondances entre le titre du poème de Paz : « Pasado en claro » et la « puesta en claro » du passé de Julio.

⁷⁵⁹ Sur le renversement ironique, Jankélévitch signale que l'ironiste peut toujours évoquer et révoquer une affirmation pour la nier, mais l'ironie aussi « [...] *est une bonne conscience ludique: non pas une bonne conscience simple et directe, mais une bonne conscience retorse et médiate qui s'impose à elle-même l'aller et retour jusqu'à et depuis l'antithèse. Le jeu est la mauvaise conscience à l'envers* », Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 54. Cette ironie renvoie à l'ironie du sort (le destin tragique), dont nous parlerons plus bas.

⁷⁶⁰ Il s'agit de la fin du poème « Nuestras vidas son péndulos » de Ramón López Velarde. Le poète, dans le poème se demande : « *¿Dónde estará la niña / que en aquel lugarejo / una noche de baile / me habló de sus deseos / de viajar, y me dijo / su tedio?* », Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 71. Cette fille qui veut voyager serait Nieves, qui ne voyage jamais avec Julio, et reste présente à distance.

⁷⁶¹ Dans le roman, le père de Julio a lui aussi une histoire d'amour ratée (voir le chapitre 15 du roman, « Casus Belli », nous y reviendrons). Le jeu de miroirs ou de mises en abyme se multiplie pour réitérer l'idée de l'amour impossible du couple principal et du destin partagé à distance.

salía por los ojos » (ELT, 371). Pour Olga, Nieves est ravissante et pleine de vie, ce qui contraste avec le destin qui l’attend. Ensuite, elle lui donne le message : « –Nieves me pidió que si alguna vez te veía, te dijera que había tirado una moneda por ti en el pozo, con la mano izquierda. Insistió en eso, la mano izquierda » (ELT, 371).

Avec ce message, Julio commence à comprendre la douleur partagée. Le retour au pays lui donne des réponses qui suggèrent le regret : « Julio recordó la frase del poeta: “Lo entiendo, pero no lo abarco⁷⁶².” –¿Seguías enamorado de ella? ¿Sigues enamorado de ella? –No. –No te creo » (ELT, 372). Il n’y a que des allusions dans les messages, des vérités dites à moitié que le lecteur doit trouver. Le deuxième message n’a de signification claire qu’une fois qu’apparaît le troisième messager : Alicia, la fille de Nieves. Nous relevons les éléments essentiels du message d’Olga : la pièce jetée au puits (un pari, un souhait), l’importance du puits de la famille et le fait que Nieves soit gauchère, ce qui devrait signifier quelque chose (de là l’insistance sur ce détail) pour Julio.

La présence d’Alicia révèle progressivement le passé de Nieves. D’abord, le jour de sa rencontre avec Julio, à Los Cominos. Durant l’orage, ils croient entendre les paroles du poète, enregistrées dans un vieil appareil. Alicia l’invite à écouter le poète : « –Ven, ven –dijo Alicia » (ELT, 103). Ces paroles perturbent Julio car il s’agit des mêmes paroles que Nieves lui a dites auparavant, dans une situation similaire, mais aussi dans son rêve⁷⁶³. La phrase surprend Julio : « ¿Nieves le había transmitido esa palabra, el “monosílabo inmortal” que siempre decía dos veces? » (ELT, 130). Ce moment d’intimité est important car Alicia lui pose des questions sur sa mère : « –Tú la querías, ¿verdad? –Mucho –dijo él, por primera vez a otra persona que no fuera Nieves » (ELT, 132). Il peut enfin parler de son amour pour Nieves. À travers Alicia, il s’approche un peu du passé et de Nieves, qui est toujours pour lui si proche et si distante. « Ven, ven », apparaît comme une invitation à connaître sa propre vérité.

Plus tard, Alicia lui enverra un cahier d’écriture qui appartenait à Nieves, quand elle était adolescente à San Luis : « Él recordaba a la perfección los trazos de Nieves [...]. La caligrafía del cuaderno le pareció desconocida, como si los sufrimientos del

⁷⁶² La phrase attribuée à López Velarde rappelle l’impossibilité de saisir l’importance du message, qui arrive trop tard. Julio comprend le message mais il est incapable de réaliser ce que ces mots impliquent pour lui.

⁷⁶³ Le rêve du pont apparaît dans le chapitre 2. « El Samurai ». Il évoque le lien qui se crée entre l’Europe et le Mexique au moment du retour. L’invitation que Julio entend dans le rêve : « Ven, ven » (ELT, 38), ne serait qu’une manifestation de l’attirance qu’il a encore pour Nieves et du danger que cela représente pour sa vie en Europe. La scène entre Alicia et Julio lui en rappelle une autre, dans le passé, avec Nieves et l’homme « du Quinqué » (ELT, 112). Nous en avons parlé au chapitre premier.

internado hubieran alterado el pulso de su prima o como si otra persona escribiera » (ELT, 282). Julio est surpris par ces lettres qui lui sont étrangères : « *Una letra enferma, aquejada de sobresaltos y omisiones. Recordó a Nieves en Los Cominos, castigada por la tía Florinda [...], y aquella maniática sentencia: “La letra es mi alma pura.” [...]. Entonces leyó, con interesado malestar, temiendo entender lo que empezaba a suponer* » (ELT, 282).

L’anecdote, longue, rappelle les tortures de Florinda qui est celle qui se scandalise le plus de l’amour entre Julio et Nieves. Elle est gauchère, mais on la force à écrire avec la main droite. Rappelons qu’auparavant il était mal vu au Mexique d’être gaucher, ce qui était associé à une conduite encline au mal. Écrire avec la main droite serait une manière indirecte d’obliger Nieves à mener une vie droite. La phrase que Florinda lui impose : *La letra es mi alma pura*, montre le degré de torture psychologique qu’elle a souffert.

Nieves doit corriger son erreur et Julio réalise ce qu’elle a dû souffrir dans sa famille à cause de leur amour interdit : « *Había estado años ante esa evidencia como ante un pozo al que no quería asomarse* » (ELT, 283). Cette évidence, triste ironie, montre comment Julio ne pense qu’à sa douleur, il ne veut pas voir cette vérité, qui est associée au puits qui cache les secrets des Valdivieso. Il s’éloigne tandis qu’elle reste pour corriger leur faute, symboliquement, en renonçant à sa main gauche : « *Nieves era zurda, pero la obligaron a dominar su vida con la mano derecha. La mano cancelada* » (ELT, 284). Julio parle d’une main « annulée », comme si en renonçant à se servir de sa main gauche, Nieves renonçait aussi au futur avec Julio. Sa vie est annulée par les conventions sociales.

La seule trace du passé corrigé est la lettre initiale de Julio : « *La inicial que tantas veces Nieves escribió para él tenía una torpeza parecida, era el único rasgo que unía las dos caligrafías de Nieves, la que él recordaba y la que tuvo en el internado de San Luis* » (ELT, 284). Cette lettre est la preuve de son amour pour lui, un amour qu’il n’a pas su comprendre. La reprise, plus tard, de son écriture avec la main gauche parle de la ténacité de Nieves et son amour, même si elle doit accepter la vie normale :

La primera mujer que amó había llevado ese castigo dentro [...], la crueldad que acaso ocurrió y él no llegó a ver, como tampoco llegó a la plaza donde lo citó años después, como el zurdo mental que era. No volvió a hablar con ella, vivió lejos, rehízo su destino sobre la sombra de otro. El agua del pozo siguió ahí. Algo le pedía desde lo hondo que

deshilvanara algunas cosas, con la inicial de su nombre, el flaco cuchillo.
(ELT, 286)

La forme de sa lettre initiale ressemble à un couteau avec lequel il coupe le voile qui cache la vérité. Il part et refait sa vie avec un destin, dit-il, à l'ombre d'un autre. Le puits du message d'Olga prend du sens au moment des révélations. Il s'agit du destin qui attend d'être découvert. Julio regrette avoir manqué le destin et comprend trop tard les raisons de Nieves, car elle essaie de lui raconter cette histoire avant le départ en Europe, mais il ne la comprend pas : « [...] *no supo atrapar en su día aquella historia del internado, contada por Nieves [...], la trama que volvería con la letra rota en el cuaderno de escritura, el momento en que Nieves atrapó al vuelo lo que la mano podía abrir con esas llaves* » (ELT, 287). La clé de la douleur de Nieves est là, Julio laisse passer l'opportunité et doit attendre une vie pour la retrouver, de manière fragmentaire.

Nieves veut lui faire comprendre à travers le temps. Une dernière conversation avec Alicia reprend le deuxième message pour le compléter : « *–Una amiga me mandó un recado de tu mamá. Dijo que tiró una moneda en el pozo para que yo volviera. –O tal vez para que te “cayera el veinte”⁷⁶⁴ [...]. ¿Leíste el cuaderno? Mi mamá tenía una letra horrible* » (ELT, 438). Il réalise à travers Alicia ce qui s'est vraiment passé avec Nieves :

Nieves le había contado del plan absurdo y divertido de huir a Italia con Julio, una irresponsable travesura adolescente, un primer romance triste e imposible, como deben ser los primeros romances. Le contó lo mucho que lloró cuando se separaron, los días encerrada en su cuarto [...], hasta que se enamoró de un tonto que la hizo muy feliz y luego de otro y finalmente del que sería su marido. (ELT, 441-442)

La promesse du destin, l'aventure amoureuse n'est qu'un plan absurde, une espièglerie d'adolescents. Son amour est impossible, dit Nieves, comme doivent être les premières amours. Nieves souffre jusqu'à ce qu'elle rencontre quelqu'un qui l'aide à mieux surmonter sa douleur. Pourtant, l'oubli ne touche pas le souvenir de cet amour, qui reste présent pour les deux personnages. Alicia aide Julio à découvrir cette vérité : « *–A veces sueño con mi mamá. Me vuelve a contar lo mismo [...]. Llevo años pensando cómo explicártelo* » (ELT, 443).

Après cette révélation, Julio peut imaginer Nieves en train de raconter son histoire à Alicia, la préparant pour qu'elle la lui raconte après sa mort : « *Si lo hizo entonces fue*

⁷⁶⁴ Juan Villoro crée un jeu de mots avec la pièce qu'Alicia jette au puits. En espagnol mexicain, une pièce de peu de valeur est connue communément comme « un veinte ». L'expression « caer el veinte », au Mexique veut dire « se rendre compte ou réaliser quelque chose ».

porque temía morir con el secreto y que él no lo supiera. ¡Con lo fácil que hubiera sido mandarle una carta! Acaso ése fue su último acto de amor » (ELT, 443). Elle décide de ne pas lui envoyer une lettre d'explications, mais il fait de même. Alors il revient au moment où le destin est tronqué :

Tal vez ella sí fue a la cita en Mixcoac, a la plaza verdadera, la de *Pasado en claro*, título progresivamente irónico [...], lo que dijo Florinda⁷⁶⁵ la alejó de Julio [...]; mejor lo inevitable, la vida ordenada de provincia, el tedio en el que quizá fue dichosa, hasta que ya no lo fue. (ELT, 443)

Même pour Julio le titre du poème de Paz devient ironique. L'intention d'éclaircir le passé ouvre beaucoup de blessures et met en lumière les affaires obscures de sa famille. La fin de la conversation avec Alicia revient sur le deuxième message : « *Nieves depositó su moneda [celle dont elle parle à Olga] para un futuro en el que ya todo se hubiera jugado, un tiempo en que al fin pudiera caerle el veinte. –Ven –le dijo a Alicia. Fueron al pozo* » (ELT, 444). Devant le puits de la famille, Julio comprend finalement la vérité. La pièce jetée dans le puits est le pari pour cette vérité que seul Julio peut compléter et comprendre. Cette vérité n'a de sens qu'une fois que le destin a été tiré.

Julio se había quedado con el reverso de la historia, lo que nunca acaba de pagarse ni pierde fuerza, la oportunidad perdida. Sacó la moneda, se la mostró a Alicia, y la dejó caer. Esperó oír el ruido del agua al fondo o un plaf seco de la tierra. No hubo nada, como si el túnel vertical fuera infinito. (ELT, 444)

Le mécanisme de l'ironie dans les messages de Nieves permet à Julio de compléter l'histoire de leur séparation. Mais l'ironie ne lui dévoile cette vérité que trop tard. Il doit vivre avec le revers de l'histoire ratée. Alors, symboliquement, il jette lui aussi une pièce dans le puits, mais il n'entend que le vide. Une dernière réflexion de Julio vient clore le jeu de messages de son amour, celui du poète et des messages codés. Il pense au poème de López Velarde sur le puits, qui change à la fin de point de vue⁷⁶⁶ :

[...] el amante despechado se veía desde lo hondo, anhelando a la amada como una de las estrellas de allá afuera, esperando que, al asomarse a él, perdiera el paso y cayera al fondo. Él no podía quejarse, ya no; a

⁷⁶⁵ Ce que Florinda dit à Nieves renvoie à une histoire d'enfance où Julio fait un faux témoignage contre la mère de Nieves. Il ment en disant que sa mère a une liaison et de cette manière les parents de Nieves se séparent. L'histoire fait écho aux prétentions de la famille Valdivieso et à leur manque de scrupules pour manipuler un enfant ou dissoudre une famille.

⁷⁶⁶ Le poème en question s'intitule « El viejo pozo ». Nous avons déjà cité ces vers au premier chapitre.

destiempo, si se quiere, pero no dejaba de recibir visitas⁷⁶⁷. (ELT, 445)

Les messages de Nieves mettent en place une série de miroirs qui créent des mises en abîme autour de l'amour impossible et du destin tragique partagé : être proche de quelqu'un mais à distance. C'est le cas de Florinda, elle partage la douleur de son amour manqué en laissant Nieves voir ses toiles. Nieves devient ainsi témoin de la douleur de Florinda et apprend à surmonter le sien : « *Tal vez ahora estaba ante otra clave de Nieves. Florinda le dejaba ver esas telas [...], le reveló su propio amor y su dolorosa pérdida [...], empezaba a explicar las cosas de otro modo [...] los óleos parecían agregar algo* » (ELT, 454). Comme les messages pour Julio, les huiles de Florinda révèlent aussi leur vérité. Nieves comprend et fait comprendre à son tour à Julio, qui accepte ce destin raté et pense même que la nostalgie et la douleur de cet amour manqué, étaient meilleurs que sa réalisation. Il continue à voir des preuves de cet amour et il s'en contente. Le retour de Julio ouvre la porte à cet au revoir qui se déploie tout au long du roman :

Nieves se había despedido, dejando mensajes abiertos que nunca acababan de decirse: le pidió al Flaco que le recordara a Julio que ella seguía leyendo *Pasado en claro*, tal vez más en alusión al título del poema que a la plaza, ya inútil, donde no se vieron; le dijo a Olga que arrojó una moneda en el pozo (o la poza), con la mano izquierda, una invitación rebelde para volver; preparó el encuentro entre su hija y él como algo ya ocurrido y llorado y llevadero, el amor imposible que cada quien necesita o se inventa para interesar su futuro. (ELT, 454)

Les messages de Nieves rappellent à Julio leur lien partagé depuis l'enfance. La poésie devient l'espace intime où leur amour se manifeste tout comme la douloureuse image du pendule du poème de Velarde. Nieves est l'amour impossible dont Julio a besoin pour s'intéresser à un avenir. L'intention de l'adieu devient évidente à mesure que le récit avance. Chaque message de Nieves devient symbolique. Le non-dit de l'ironie joue dans la recherche et l'interprétation du passé.

II.2.5.5 Allusions ironiques et duels verbaux

Dans les romans du corpus le langage fait souvent allusion à l'actualité politique, souvent à travers l'argot mexicain et le jeu de double sens de l' « *albur* ». Nous n'allons pas nous arrêter sur les « *albur*s » car ils ne sont pas représentatifs des exemples

⁷⁶⁷ Il dit « *visitation* » et non pas une visite. Il s'agit bien de manifester l'apparition de quelqu'un qui vient le voir pour lui transmettre un message, pour l'aider à comprendre le passé.

ironiques, ce qui nous intéresse, c'est de voir comment dans notre corpus on trouve des allusions à la vie politique mexicaine, des duels verbaux qui suivent les codes de l'ironie et des jeux argotiques du langage mexicain qui enrichissent le dialogue⁷⁶⁸.

C'est lorsque les personnages parlent entre eux qu'il est possible de retrouver ces tours ironiques, qui parfois peuvent passer inaperçus du lecteur qui ne serait pas au courant de l'actualité ou familier avec l'argot mexicain. Dans *El testigo*, la conversation entre Julio Valdivieso et son ami Félix Roviroso autour de l'émission sur la vie des *cristeros* établit une série d'allusions ironiques qui renvoie à la vie religieuse et politique du pays. Durant leur conversation, Julio et Félix parlent d'un groupe de trafiquants de drogue qui apporte de l'argent à l'émission, ce qui serait pour eux une forme de blanchir leur argent et laver leurs péchés. Pour éviter que le projet soit considéré comme illégal, Félix engage Constantino Portella, un auteur célèbre qui écrit sur les narcotrafiants : « –¿Vas a recibir dinero del narco y a contratar al novelista antinarcos? ¿Qué eres? ¡¿Un obispo de Guadalajara!?» (ELT, 305).

Cette allusion renvoie au contexte politique mexicain. Julio fait clairement référence au cardinal Juan Jesús Posadas Ocampo, archevêque de Guadalajara, qui a été tué en 1993 à l'aéroport de Guadalajara dans des circonstances qui n'ont pas été éclaircies et qui le mettent en relation avec des groupes du crime organisé. Le commentaire de Julio ironise sur la contradiction des intentions de son ami. Mais le duel verbal commence car Félix justifie ses intentions : « –Constantino no acepta presión de nadie [...]. Tiene unos huevos de titanio⁷⁶⁹, el hijo de la chingada. Vamos a remover las conciencias que no se habían meneado en setenta años. ¿Te parece poco? » (ELT, 305). L'hyperbole sert à l'exagération de la portée du projet. Félix profite de la conscience religieuse du peuple mexicain, mais il présente l'émission comme une revanche religieuse contre les idéaux de la Révolution mexicaine.

Cependant, la présence de l'argent des trafiquants donne une mauvaise image au projet. Pour cette raison, Félix doit licencier le *Viking* : « –Eso se arregló con el despido del Vikingo. Nos puso un camino equivocado. ¿Te acuerdas del camino sagrado que une las ciudades mayas? [...]. Se llama sacbé. Quiere decir “camino blanco”. El

⁷⁶⁸ Pour Gadamer, la parole du texte est toujours nouvelle et idéale : « *La polysémie du jeu de mots représente la manifestation la plus dense du spéculatif, lequel s'explique par des jugements contradictoires* », Hans-Georg Gadamer, *op. cit.*, p. 225. Le jeu de mots serait une manière de mettre le lecteur à l'épreuve et faire éclater le sens exprimé dans l'œuvre.

⁷⁶⁹ Dans le langage argotique mexicain, « Tener huevos » est une expression qui fait allusion au courage viril de quelqu'un pour affronter une situation particulière. Félix se sert d'une hyperbole pour signaler le caractère et la valeur de l'écrivain Portella, qui ne se laisse pas intimider par les menaces des trafiquants.

Vikingo quiso tendernos un camino blanco hacia el santuario de la cocaína, pero lo frenamos a tiempo » (ELT, 305). Le *Viking* représente le lien avec les chefs de la mafia. Félix se sert d'une autre allusion, cette fois pour établir un parallèle entre le chemin blanc des mayas, qui connectait leurs villes, et la route de la cocaïne – un autre *chemin blanc* – vers les États-Unis.

Il est difficile pour Julio de nettoyer l'émission de la présence des trafiquants ; néanmoins, Félix considère Constantino comme « [...] *una garantía de pureza. –Hablas como si fuera un puto detergente [...]. No es que sea el ídolo de los narcos, pero los ha retratado con suficiente complejidad para humanizarlos* » (ELT, 310). Grâce à son travail critique, Constantino est respecté par les trafiquants. Comme une lessive, l'écrivain est une garantie de pureté, mais il lui faut la légitimité qu'offre la télévision. Alors, Félix invite Julio à parler en direct sur l'émission. Il lui fait du chantage pour, en échange, détruire la seule preuve qui existe du plagiat de la thèse :

No puedes confesar el plagio; supongo que eso te liberaría mucho, pero puedes hablar en la tele, en tono confesional. –Son cosas distintas, no te hagas pendejo. –“Cada palabra tuya servirá para sanar tu alma⁷⁷⁰”, parafraseando la liturgia –la sonrisa de Félix tenía algo de diabólico [...]. En tu caso “sanar tu alma” significa quemar ese volumen. (ELT, 311)

Félix propose à Julio de faire une fausse confession en échange de l'aveu du plagiat, qui pourrait vraiment le libérer du poids du mensonge mais détruirait sa carrière. Dans ce passage, la tournure ironique du chantage est expliquée par le narrateur car le discours religieux est détourné pour servir les propos frauduleux de Félix. Cette démarche est mise en évidence par le *sourire diabolique*, le sourire ironique de celui qui a le contrôle. La dernière phrase continue le jeu du renversement de sens. Pour soigner son âme, Julio doit mentir : il lave son péché – le plagiat – à travers un mensonge qui va le purifier par le feu, celui de Félix, qui promet de brûler la preuve du plagiat de Julio.

Pour Félix, Julio est l'exemple ironique de la situation renversée : « –*Tienes que seguir tu estrella; unos triunfan hacia arriba, otros hacia abajo –sonrió Félix [...]. Tal vez seas el insípido mesías que este país necesita para reconciliarse* » (ELT, 311). Le

⁷⁷⁰ Cette phrase est déformée par Félix, il met les chances du salut du côté de Julio. C'est à lui de se sauver lui-même. La citation dans la liturgie est : « *Seigneur, je ne suis pas digne de te recevoir, mais dis seulement une parole et je serai guéri* ». La citation dans l'Évangile selon Luc est : « *je ne suis pas digne que tu entres sous mon toit [...], mais dis un mot, et que mon garçon soit guéri* », *Nouveau Testament*, Traduit par Jean Grosjean et Michel Létourmy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1971, p. 197. Dans cette phrase, la foi et l'espoir d'être sauvé sont mis du côté de Dieu. Il est clair que le ton de Félix est provocateur et ironique dans son intention de se moquer de ce dont il veut tirer profit.

témoignage de Julio est précieux car il peut, en tant que chercheur, donner de la véracité à l'émission. Il est le Messie parfait pour un peuple présenté comme crédule et fanatique. Face aux arguments de Félix, il est contraint d'accepter. Julio n'a même plus la force pour faire son lacet :

No tenía fuerzas para agacharse a corregir el nudo. “La autoridad máxima del fracaso”, se repitió. Félix Roviroza entendió su predicamento. Puso una rodilla en tierra y le ató el zapato, con el nudo perfecto [...] –Te devolveré la tesis –se besó los dedos en cruz–, por ésta que no le he hecho fotocopias. Eso lesiona los derechos de autor –el comparatista sonrió en forma oblicua⁷⁷¹. (ELT, 312)

Félix se met en situation de supériorité et se moque de la foi du peuple mexicain et des symboles religieux. Jusqu'à la fin, il joue de l'avantage qu'il a sur Julio et fait une blague sur les droits d'auteur de la thèse volée. Le sourire oblique qu'il fait à la fin de la conversation révèle l'efficacité de l'ironie pour montrer sa supériorité⁷⁷².

Dans *Lodo*, un exemple du jeu des allusions apparaît dans la conversation entre Benito et son frère dans la prison, quand il réalise que son frère va le défendre devant la justice : « ¿Voy a ser defendido por un priísta⁷⁷³? Qué ironía » (LOD, 298). L'ironie réside ici dans le fait que tout comme la police, les « priístas » sont considérés comme des personnes corrompues et éloignées de la justice. Mais son frère lui explique sa situation : « [...] lo que sucedió es que te sembraron⁷⁷⁴ el cadáver. Lo mataron con tu propia pistola » (LOD, 298). Dans un contexte où l'abus du pouvoir mexicain et la corruption règnent⁷⁷⁵, il est possible qu'un autre délinquant, « un priísta » prenne en charge la défense de Benito.

⁷⁷¹ La parodie est évidente, Félix se rabaisse devant Julio et fait son lacet, tout comme Jésus lave les pieds de ses disciples. Cette position d'infériorité ne fait que souligner sa supériorité. Il est évident que Félix ne croit pas en Dieu. Pourtant, il pousse sa moquerie des coutumes religieuses mexicaines et se sert du rituel pour faire une promesse : faire le signe de la croix avec les doigts et l'embrasser en faisant la promesse.

⁷⁷² Le sourire oblique nous rappelle la forme de manifestation dissimulée de l'ironie. Philippe Hamon parle du discours ironique « comme discours d'une part dont l'adéquation au réel n'est jamais nette, qui souhaite être plutôt compris que cru ou vérifié, qui attaque volontiers tous les systèmes de croyances, qui peut [...] laisser flotter les significations sans en imposer une, même implicite », Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 62.

⁷⁷³ On appelle de cette manière au Mexique ceux qui appartiennent au Parti Révolutionnaire Institutionnel (PRI). Ce parti a gouverné le pays durant plus de soixante-dix ans et ses membres sont souvent associés à la corruption et à l'abus du pouvoir.

⁷⁷⁴ Dans ce contexte, l'expression « sembrar » fait allusion à une situation dans laquelle quelqu'un devient victime de la corruption de la police et doit porter un crime qu'il n'a pas commis. Il s'agit de fabriquer un coupable.

⁷⁷⁵ Le contexte mexicain permettrait à tout le monde d'être corrompu. Dans *El testigo*, un personnage affirme : « [...] en Italia sólo los muy poderosos podían ser corruptos; en cambio, en México cualquiera podía saltarse las reglas: –Aquí hay democracia para los transas » (ELT, 156). *Transa* étant un mot qui fait référence à une personne qui n'hésite pas à tromper les autres pour avoir un bénéfice personnel.

Dans *Los detectives salvajes*, il faut revenir sur la deuxième partie du jeu de questions qui a lieu lors de la sortie de Mexico. Après les questions savantes sur les figures de style de García Madero, Lupe prend le relais et commence un nouveau jeu, cette fois inspiré du langage argotique mexicain des années soixante-dix. Le changement de situation commence avec un rire menaçant : « *Lupe se rió. Sus ojos de insecto me buscaron: –A ver, sabelotodo, ¿sabes tú qué es un prix? –Un toque de marihuana –dijo Belano [...] –¿Y qué es muy carranza⁷⁷⁶? –Alguien que es viejo –dijo Belano* » (LDS, 562).

Même si les questions s'éloignent du registre littéraire, elles gardent un rapport avec leur situation : « *¿Y qué es la grandiosa? –La cárcel –dijo Lima. –¿Y quién es Javier? [...] –La policía –dijo Lupe* » (LDS, 562). Lupe connaît la majorité des réponses, que García Madero ignore. C'est son tour d'apprendre et de voir comment les questions reviennent indirectement sur leur contexte particulier. Comme si Lupe avertissait du danger de la poursuite, les mots prison et police renforcent l'idée. Pourtant, García Madero est le seul à avoir peur de leur situation : « *–Ésta es para García Madero –dijo Lupe–. ¿Qué es un guacho de orégano⁷⁷⁷? Belano y Lima se miraron y sonrieron [...]. Vi en sueños el carcamán negro, imparable, en donde viajaba la nariz de Alberto y uno o dos policías de vacaciones dispuestos a rompernos la madre* » (LDS, 563). Notons la complicité entre Belano, Lima et Lupe par rapport aux questions, comme s'ils connaissaient la vérité de leur situation et que cela les faisait rire. Le rôle s'inverse, García Madero écoute les références et pense inévitablement à la poursuite et à Alberto, qui plane sur eux :

–¿Y qué quiere decir dar cuello? –dijo Lupe [...]. Lo mismo que dar caña –dijo Lupe–, pero distinto. Cuando a alguien le dan cuello lo eliminan, cuando a alguien le dan caña puede que lo eliminen, pero también puede que se lo estén cogiendo. –Su voz sonó igual de siniestra que si hubiera dicho antibaquio o palimbaquio. (LDS, 563)

Dans ce passage, Lupe n'explique pas correctement ce que c'est « dar cuello », elle ne parle pas ouvertement de tuer quelqu'un, mais l'allusion fait peur à García Madero. Pour lui, le mot « dar cuello » est aussi sinistre que les figures poétiques dont il

⁷⁷⁶ Carranza pour la figure du général de la Révolution Venustiano Carranza, qui est toujours représenté avec sa grosse barbe blanche.

⁷⁷⁷ Il s'agit d'une montre d'or. Le mot « guacho de orégano » joue sur la déformation du mot en anglais : watch – guacho et l'élargissement du mot *oro* qui joue sur la sonorité d'*orégano*.

parle. Le jeu de Lupe est parallèle à celui de García Madero⁷⁷⁸, les questions de Lupe évoquent la vengeance d'Alberto. De plus, pour Lupe, leur destin est jeté et elle le manifeste sous la forme d'un jeu de hasard :

–¿Y sabes tú lo que quiere decir que has entrado en la rifa? –dijo Lupe. – Claro que lo sé –dijo Belano–. Quiere decir que ya te metiste en el problema, que estás inmiscuido quieras o no quieras. También puede entenderse como una amenaza velada. –O no tan velada –dijo Lupe. –¿Y tú que dirías? –dijo Belano–. ¿Nosotros hemos entrado en la rifa o no? – Nosotros tenemos todos los números, chavo –dijo Lupe. (LDS, 564)

Cette question sur la « rifa » confirme leur sort et le jeu allusif. La menace se laisse entendre. Ils ont tous les numéros de la « rifa », il n'y a pas de prix mais une tragédie. La « rifa » devient quelque chose de sombre dans les mots de Lupe, le destin auquel ils ne peuvent pas échapper. Toutes les questions finissent par faire allusion à la poursuite, au destin tragique. Pour cette raison, García Madero essaie de changer le ton des questions : « –¿Qué es un epicedio? –dije [...]. Es una composición que se recita delante de un cadáver –dije– [...]. El epicedio tenía forma coral dialogada » (LDS, 564). Même à ce moment, ils continuent à penser à la tragédie qui les attend. Leur dialogue et le jeu d'allusions, tout rappelle le danger, la poursuite, et, dans le cas de l'« epicedio », le futur cadavre de Cesárea Tinajero autour duquel ils continueront leur dialogue.

Tous ces jeux et procédés stylistiques dans le corpus contribuent à créer différents jeux de sens, de correspondances et dédoublements qui créent des ironies ou qui contribuent à construire une ironie principale qui joue du sens général de l'œuvre. Une autre manière de comprendre l'« epicedio » serait aussi par rapport au roman, comme l'une des réitérations de l'auteur sur les points essentiels de l'œuvre. Le cadavre auquel García Madero fait allusion pourrait être la perte de la jeunesse et le chœur serait cette deuxième partie du roman composée des témoignages autour du voyage de vie de Belano et Lima. Le sens dans l'ironie se multiplie, il peut fonctionner au niveau d'une phrase, d'une conversation ou s'intégrer dans le sens principal du texte.

II.3 Types de narrateur et distance

Nous avons vu dans le discours comment l'ironie représente une prise de distance par rapport au monde et par rapport à soi-même. Il faut désormais attirer l'attention sur

⁷⁷⁸ Le jeu argotique est aussi celui de Roberto Bolaño, Chilien émigré au Mexique dans les années soixante-dix. Il s'agit pour l'auteur d'un jeu de compétences linguistiques acquises.

les narrateurs qui racontent l'histoire. À travers eux s'établit une distance propre à l'ironie. Le point de vue des narrateurs et de quelques personnages est singulier et se veut différent des autres. Ceux qui racontent les histoires sont des philosophes, des poètes ou des chercheurs c'est-à-dire, des personnes qui par leur *métier* construisent un rapport avec le monde fondé sur la réflexion et le langage.

Dans son *Concept d'ironie*, Kierkegaard établit que le point de vue de Socrate était l'ironie. Mais comment se manifeste l'ironie ? Pour Kierkegaard, Socrate et sa curiosité ont rendu le monde subjectif, car il se construit dans la perspective de chaque personnalité. Cependant, il affirme que pour que l'ironie puisse se manifester, il faut que cette subjectivité s'impose en revêtant une forme plus haute, il parle d'une : « subjectivité élevée à la seconde puissance, *d'une subjectivité de la subjectivité correspondant à la réflexion de la réflexion* »⁷⁷⁹. Pour transmettre l'ironie, les auteurs du corpus se servent de personnages voués à la réflexion, à la recherche, à la subjectivité ; ils écrivent et réfléchissent sur et dans l'histoire. Cette prise de distance permet de créer un point de vue grâce auquel l'histoire est réfléchiée tandis qu'elle racontée, c'est-à-dire, elle a lieu dans sa propre réflexion. Il y a une distance car ces narrateurs se servent du langage, qui devient l'intermédiaire entre eux et le monde qui les entoure.

Les personnages prennent du recul par rapport à l'histoire qu'ils racontent, ce qui est pour Pierre Schoentjes, aussi bien dans l'art que dans la vie, l'esthétique de l'ironie, qui « [...] *ne peut se réaliser qu'à condition de permettre à la raison de juger les sentiments et [...] de juger l'esprit. Comme forme d' "à rebours", l'ironie implique très nettement la mise à distance* »⁷⁸⁰. Les personnages qui parlent possèdent une attitude réflexive et assistent à la reprise du passé pour le juger (le cas de Benito Torrentera) ou le subir et l'accepter (les cas de Julio Valdivieso et García Madero).

L'ironie, affirme Schoentjes, est proportionnelle et il faut savoir qui parle (auteur-narrateur-personnage) pour comprendre ses jugements : « [...] *c'est en effet à partir de l'image que l'on se fait de cette personnalité, et à partir d'elle seule, que peut se mesurer la sincérité – ou l'ironie – de ses propos* »⁷⁸¹. L'innocence de l'apprenti poète, chez Bolaño, l'amertume du philosophe emprisonné, chez Fadanelli, le chercheur littéraire obsédé par le passé chez Villoro. Ce dernier ne raconte pas l'histoire dans *El*

⁷⁷⁹ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, op. cit., p. 218.

⁷⁸⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, op. cit., p. 264.

⁷⁸¹ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 85.

testigo, le narrateur est omniscient, mais il parle et ses conversations sur le passé imprègnent le texte d'ironie.

À travers le dialogue, nous pouvons percevoir les tours ironiques des romans du corpus. Le texte de Bolaño est celui qui joue le plus avec la polyphonie et l'ironie qui se cache derrière ce chœur qui prend le relais après la voix intime du narrateur du journal. Mais nous allons nous restreindre au poète narrateur, au philosophe et à la figure du témoin, présente dans le corpus – principalement dans *El testigo* – et remarquer le point de vue subjectif qui se trouve dans l'histoire par rapport à la réalité.

Une quatrième figure que nous allons aborder est celle du prophète. Le message prophétique est une manière d'ironie qui prend ses distances mais par rapport à l'avenir. À la différence des autres figures et de leurs discours qui se rapportent au passé, le prophète anticipe le destin et le transmet à travers des allusions symboliques. Le personnage porteur du message prophétique ou chargé de le découvrir prend conscience de l'avenir et l'annonce tout en l'acceptant⁷⁸², mais sans le révéler directement au lecteur. Cette ironie *vers l'avant*, comme la réflexion sur le passé, change la lecture du présent des personnages.

II.3.1 Le Témoin : acteur et observateur

L'une des possibilités de l'observateur est d'être ironiste. Lorsqu'il reconstruit un événement, l'observateur devient témoin et garant de ce qu'il dit. Son rapport avec ce qu'il raconte sur lui-même, sur un événement ou sur quelqu'un d'autre, détermine sa position par rapport aux faits racontés. Il faut savoir regarder en arrière, dit Kierkegaard, pour qui le passé n'apporte pas une satisfaction, mais une nostalgie : « *Tout fait isolé témoigne bien d'une évolution, il n'est cependant qu'un moment* »⁷⁸³. Chaque moment est la somme d'une existence, Kierkegaard remarque l'aspect temporel et fragmentaire de l'homme, il est fait de moments qui constituent l'existence. Julio Valdivieso représente bien cette somme de moments qui le définissent sous la figure du témoin.

Plusieurs types de témoins apparaissent dans *El testigo*, mais Julio en est la figure essentielle car il est témoin multiple et observateur circonstanciel de plusieurs vérités et réalités qui ne le concernent pas. En tant que témoin, il voit et agit en conséquence, mais

⁷⁸² Cette prise de conscience est bien l'acceptation de la défaite face au destin. Bolaño voit dans la littérature une bataille perdue d'avance, bataille qu'il faut pourtant livrer. À ce propos, Camus considère que : « *La conquête ou le jeu, l'amour innombrable, la révolte absurde, ce sont des hommages que l'homme rend à sa dignité dans une campagne où il est d'avance vaincu* », Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 129.

⁷⁸³ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, *op. cit.*, p. 10.

il est possible de trouver un regard ironique dans la manière dont il gère les vérités trouvées sur son chemin. L'histoire est faite par celui qui la raconte. La réalité établit ainsi un double rapport avec le sujet : entre l'événement même et la manière dont le personnage le vit, et plus tard dans la manière dont il restitue cette réalité, ce qui pour Kierkegaard peut donner lieu à l'ironie. Que ce soit dans un discours écrit ou dans l'oralité, Kierkegaard remarque : « *Le faux rapport que l'ironie entretient avec la réalité est déjà suffisamment indiqué par l'orientation ironique, essentiellement critique* »⁷⁸⁴.

Nous avons déjà parlé du journal intime de García Madero et de la chronique de Benito Torrentera. Leur écriture permet de témoigner, dans les deux cas, de quelqu'un (les réal-viscéralistes, Eduarda), d'un voyage (à Villaviciosa, dans le désert ; à Tiripetío, Michoacán) et des rapports que ces personnages établissent avec leur propre témoignage, qui devient essentiel pour le récit. Nous allons désormais centrer l'analyse sur l'aspect oral des témoignages, ceux de la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, et sur la figure du témoin dans *El testigo*, en privilégiant Julio, mais aussi Heleno et Donasiano, qui incarnent une vision particulière du témoin : celui qui porte le passé sur ses épaules et celui qui rassemble des morceaux du passé pour leur construire une histoire.

Dans *El testigo*, Villoro explore les différentes valeurs de la figure du témoin, car la plupart des personnages en devient un. Nous avons évoqué les témoignages des amis de Julio autour de leur jeunesse ou de Nieves. Ce qui nous intéresse ici, c'est plutôt d'explorer la figure du témoin, sa fonction dans le récit, et comment, à travers cette figure, le personnage prend ses distances par rapport à la réalité vécue ou découverte. Un exemple apparaît lorsque Julio découvre que son père, à travers sa propre vie et son travail, devient son double, un antécédent ironique de son destin. Néanmoins, il ne s'agit pas seulement de personnages, la figure du chien est importante pour que Julio comprenne les différentes postures du témoin. Même le corps est un témoin qui garde les traces de son passé. Ironiquement, il doit s'éloigner pour pouvoir commencer ce processus de reconnaissance du passé.

Le témoin, selon le professeur et psychanalyste Jean-François Chiantaretto, est impliqué deux fois dans son récit, par ce qu'il vit et par ce qu'il engage de lui-même dans le témoignage. Le témoin « [...] raconte ce que nul autre ne peut raconter à sa place et engage sa responsabilité de sujet parlant quant à la vérité de ce qu'il

⁷⁸⁴ *Idem.*, p. 250.

raconte »⁷⁸⁵. Dans son témoignage, le personnage restitue l'autre et se restitue lui-même. Cet acte de dédoublement entre l'action et l'observation de cette action est essentiel pour l'ironie. Pour Pierre Schoentjes : « *Le dédoublement de la personnalité est le premier moyen par lequel l'ironiste s'efforce de garantir sa liberté : quand bien même l'homme d'action serait prisonnier de ses passions, des réalités du monde, l'observateur qui est en lui – et qui le (se !) regarde avec un sourire – sera toujours libre* »⁷⁸⁶. Dès le moment où le personnage se raconte lui-même, il ne raconte pas seulement l'histoire, il regarde ses actions, son comportement et le juge. Son attitude vis-à-vis de l'histoire racontée détermine son expérience et le souvenir qu'il en garde.

Dans *Los detectives salvajes*, les témoignages de la deuxième partie ne sont pas le produit du travail de réflexion de l'écriture, ils restent libres dans leur spontanéité et suivent le cours du récit tel qu'il se produit. Les témoignages créent une image des deux poètes réal-viscéralistes, Arturo Belano et Ulises Lima, tout au long des vingt ans de leur voyage. Le but des témoignages est clair : donner, à travers le fragmentaire, une image de Belano et Lima, de leur attitude et leurs expériences, qui devient complémentaire dans le rapport qui s'établit entre les témoins. Chiantaretto signale que la citation d'un ou plusieurs témoignages d'une histoire permet de « [...] compléter, rectifier ou remanier un autre témoignage – le sien propre ou celui d'un autre – et la citation des paroles des uns et des autres permet au lecteur lui-même d'éprouver la vérité des scènes reconstruites »⁷⁸⁷. Ce qui est reconstruit par chaque témoin c'est la vie des deux poètes, mais le témoin se reconstruit lui-même, car parmi cette multiplicité d'images de Belano et Lima nous retrouvons surtout un ensemble de vies et d'histoires personnelles. Au lieu de voir comment Belano et Lima se construisent dans ce regard multiple, nous allons analyser, à partir de trois témoignages de la deuxième partie, ceux d'Amadeo Salvatierra, de Quim Font et d'Alain Lebert, l'importance du témoin et son rôle dans la mise en place de l'ironie.

Le témoignage multiple montre ce décentrement de l'homme par rapport à l'image qu'il se fait de lui-même ou que les autres se font de lui. La singularité de chaque témoignage dans l'ensemble du roman permet de montrer les déroutes successives du destin de Belano et Lima et de chaque destin personnel. Nul n'est réductible à une représentation, affirme Chiantaretto et il remarque l'importance de faire

⁷⁸⁵ Jean-Francois Chiantaretto, *op. cit.*, p. 13.

⁷⁸⁶ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, *op. cit.*, p. 18.

⁷⁸⁷ Jean-Francois Chiantaretto, *op. cit.*, p. 87-88.

entendre la voix de l'autre : « *Faire entendre la voix d'autrui, cela suppose de l'entendre dans sa propre voix, dans sa propre parole ; de même qu'à défaut de pouvoir s'entendre soi-même on peut se retrouver dans la voix des autres, dans leur parole* »⁷⁸⁸. Bolaño fait parler les autres pour montrer Belano et Lima, personnages construits dans l'altérité, dans la vérité relative et, parfois ironique, qu'implique le regard des autres. C'est la capacité du langage à dire le vrai ou le faux, à rendre la réalité ambiguë.

Le rôle d'Amadeo Salvatierra est important, d'abord, car il est le premier témoin des réal-viscéralistes et c'est lors de son témoignage – qui ouvre et ferme la deuxième partie –, que Belano et Lima partiront en voyage. Il parle douze fois dans le roman, mais chaque intervention reprend son histoire initiale, qui tourne autour de la visite de deux poètes : « *Ay, muchachos, les dije, qué bueno que hayan venido, pásenle no más, como si estuvieran en su propia casa [...], yo me adelanté dando saltitos de alegría hasta la cocina, de donde saqué una botella de mezcal Los Suicidas* » (LDS, 141). Il est content de les recevoir et de parler de littérature. Alors il prépare l'atmosphère adéquate avec une bouteille de mezcal, dont le nom suggère d'avance le ton de leur conversation.

Dans son histoire, Amadeo devient acteur, car il participe aux faits racontés dans cette soirée et aussi dans ceux des années vingt ; mais il est aussi spectateur, car il raconte et se rappelle le passé. Son témoignage est détaillé, il ne perd pas le fil de cette longue soirée qui divise son témoignage en trois temps différents. D'abord, le moment où il raconte son histoire, en janvier 1976, c'est-à-dire durant le voyage des réal-viscéralistes dans le nord du pays. De plus, il habite près du Palais de l'Inquisition, ce qui peut donner au témoignage le caractère d'un jugement qui se fait en parallèle de la vie de Belano et Lima. Le deuxième moment évoqué est celui de la soirée, qui a lieu à une date imprécise avant le premier janvier 1976, car d'après le journal de García Madero, Belano et Lima quittent la ville la nuit du 31 décembre 1975. Le troisième moment, le plus large et imprécis, couvre la jeunesse de Cesárea dans les années vingt à Mexico.

Les fluctuations temporelles dépendent de la conversation, s'ils parlent de poésie ou si Amadeo raconte une anecdote : « *Y entonces uno de ellos dijo señor Salvatierra, queríamos hablar de Cesárea Tinajero. Y el otro dijo: y de la revista Caborca. Pinches*

⁷⁸⁸ *Idem*, p. 99.

*muchachos. Tenían las mentes y las lenguas intercomunicadas*⁷⁸⁹ » (LDS, 142). Chaque intervention les rapproche de Cesárea, d'abord à travers la revue et le seul poème publié d'elle, plus tard dans le souvenir d'Amadeo. Mais le travail de la mémoire l'inquiète : « *Un escalofrío me recorrió el cuerpo* » (LDS, 163). Se rappeler le passé est dangereux car il prend conscience du temps, de sa vieillesse et de la brièveté de la jeunesse.

La menace de la mémoire doit être tempérée par un état d'exaltation (après le mezcal, ils boivent de la tequila) et de rêverie qui lui permet d'évoquer Cesárea : « [...] *de repente cerré los ojos (o tal vez ya desde antes los tuviera cerrados) y vi la plaza de Santo Domingo con sus portales [...], y vi a esa mujer caminar por esas calles otra vez* » (LDS, 242). L'acte de fermer les yeux pour chercher dans la mémoire se répète, car il ne faut pas oublier qu'il est déjà en train d'évoquer la soirée avec Belano et Lima et c'est lors de cette soirée qu'il se rappelle Cesárea. Cette mise en abyme montre les échos de la mémoire. L'inquisition dont nous parlions peut être aussi la manière dont les personnages vont se rappeler Belano et Lima. Pour Amadeo, il s'agit d'une soirée inoubliable qui lui fait revivre sa passion pour la littérature, celle qui déclenche le mouvement du voyage.

Si la mémoire d'Amadeo se voit altérée par l'alcool et la rêverie ainsi que par les failles de la mémoire, celle de Quim Font l'est par la folie. Son caractère de témoin est particulier, car il est présent dans le journal de García Madero, il devient son ami et conseiller et participe à la préparation du voyage dans le désert, car c'est lui qui prête sa voiture aux réal-viscéralistes. García Madero dit : « *Lo que más me sorprendió fue que Quim les prestara el Impala, eso sí que no me lo esperaba* » (LDS, 135). Néanmoins, dans son témoignage, Quim ne parle pas de García Madero, qui disparaît sans laisser trace.

À la différence d'Amadeo, qui parle d'un même événement dans un témoignage présenté en plusieurs parties, Quim Font fait huit interventions entre 1976 et 1987, dont six depuis un asile. Quatre à la Clínica de Salud Mental El Reposo ; et les deux autres, au Centre psychiatrique La Fortaleza. Il connaît la passion de Belano et Lima pour la littérature et établit les différences entre eux, leur manière d'être et d'écrire. Cette réflexion continue dans son premier témoignage depuis l'asile, mais le discours commence à changer : « *Y hay una literatura para cuando estás desesperado. Esta*

⁷⁸⁹ Nous avons évoqué cette image d'interconnexion qui existe, pour Amadeo, entre Belano et Lima. Il les voit doubles et complémentaires, ils deviennent dans cette soirée transcendante le double visage de l'ironie, le tragique et le comique dans le moment qui fait basculer leurs vies.

última es la que quisieron hacer Ulises Lima y Belano » (LDS, 201). Pour lui, les deux poètes sont parmi les coupables de sa folie : « *Sin embargo yo estaba loco, estaba loco por culpa de mis hijas, por culpa de ellos, por culpa de Laura Damián, y no me hicieron caso* » (LDS, 202).

À partir de sa troisième intervention, la folie prend le dessus et ses témoignages deviennent des délires de ses fantômes intérieurs, comme celui de la poète morte, Laura Damián : « *A veces me acuerdo de Laura Damián. No mucho, unas cuatro o cinco veces por día. Unas ocho o dieciséis veces si no consigo dormir* » (LDS, 215). Son récit conserve un rapport différent avec la réalité et les événements qui ont lieu en dehors de l'asile.

Lors d'une conversation, dans son témoignage de 1983, sa fille, María Font lui dit qu'Ulises Lima a disparu : « *Ya lo sé, le dije. ¿Cómo lo sabes?, dijo ella. Ah, caray. Lo leí en un periódico, dije. ¡Pero si no ha salido en ningún periódico!, dijo ella. Bueno: entonces lo debo de haber soñado, dije. Lo que no dije fue que un loco del patio grande me lo había comunicado* » (LDS, 360). Sa folie donne une dimension différente au témoignage, il voit des choses sur l'avenir ou sur le passé dans ses visions de Laura Damián, du ciel de Mexico, de la violence et de sa voiture, qui continue à le hanter même après sa sortie de l'asile. Il la voit, lors d'une fête, dans son dernier témoignage, en 1987 : « *Y entonces vi pasar a mi viejo Impala del 74, gastado por los años [...], muy lentamente, a vuelta de rueda, como si me anduviera buscando por las calles nocturnas del DF* » (LDS, 382). Cette vision est la preuve des obsessions de Quim.

Avant de quitter La Fortaleza, il vit le tremblement de terre de 1985 : « *El día del terremoto volví a ver a Laura Damián [...]. Veía cosas, veía ideas, sobre todo veía dolor [...]. Y entonces supe que tras el desastre todo estaba bien* » (LDS, 367). Après le tremblement, María lui rend visite : « *A veces pienso que tú no estás loco, dijo mi hija. No estoy loco, dije yo, sólo confundido [...]. El tiempo es una ilusión, dije yo y después pensé en gente que hacía mucho que no había visto e incluso en gente que no había visto nunca* » (LDS, 367). La catastrophe lui permet de se rendre compte de sa confusion et que ses obsessions et sa folie sont passagères. Même s'ils sont présents parce qu'ils représentent (la poésie, la jeunesse), Belano et Lima disparaissent progressivement des témoignages de Quim, qui reste seul avec ses obsessions et devient son propre témoin, mais aussi un témoin du devenir du pays lorsqu'il retrouve sa liberté.

Le témoignage d'Alain Lebert est différent des précédents d'abord parce qu'il parle une seule fois, mais son témoignage couvre plusieurs jours de la vie de Belano et

Lima en Europe. Il est le seul à avoir accompagné les deux poètes en Europe et, plus important, il assiste à leur adieu définitif. Lebert parle à Port Vendres, en décembre 1978, deux ans après le voyage dans le désert. Comme eux, il mène une vie nomade : « *Por aquellos días yo vivía como en el maquis. Tenía mi cueva y leía el Libération en el bar de Raoul* » (LDS, 259).

La seule adresse fixe de Lebert est le bar de Raoul, il s'installe dans une grotte et profite de l'été et de la pêche. Il témoigne de la manière de vivre et de voyager en Europe des deux poètes. Il rencontre d'abord Belano, qui cherche son ami en vain dans les villages des environs. Vue leur nature nomade, la rencontre de Belano et Lima a lieu par hasard et Lebert est présent à ce moment-là :

Era una mañana fría, con algo de niebla y no se veía un alma por los alrededores [...]. Del fondo de la escollera vimos que venía una persona. Belano se sonrió. Joder, dijo, es Ulises Lima [...]. Nada más verse se pusieron a hablar en español, aunque su saludo, la forma en que se saludaron, fue más bien casual, sin énfasis. Les dije que me iba al bar de Raoul. Belano dijo de acuerdo, luego iremos nosotros para allá y yo los dejé allí, conversando. (LDS, 265)

Ce qui surprend dans ce témoignage, c'est l'imprécision. Lebert ne comprend pas ce que Belano et Lima se disent et préfère les laisser tranquilles. Il est juste témoin – le seul – de la rencontre, mais il ne révèle rien sur le moment à part le manque d'effusion. Lebert travaillera avec Lima jusqu'à ce qu'il réunisse assez d'argent pour aller en Israël. Il imagine ce qu'il va chercher là-bas, mais il ne pose pas de questions. Il est juste avec eux. Comme à leur rencontre, lors de leur séparation, il ne comprend pas ce qu'ils se disent :

En la estación, lo juro, no había ni un alma. Nos sentamos en una banca, afuera, y poco después el Pirata se quedó dormido. Bueno, dijo Belano, se me hace que ésta es la última vez que nos vemos [...]. Ellos siguieron con su cháchara durante un rato. Luego llegó el tren [...], y Lima se levantó y me dijo adiós [...]. Los vi cómo se daban la mano y luego el tren se marchó. (LDS, 269)

Il est le seul témoin de l'adieu, car son ami s'endort. Il comprend que c'est leur au revoir définitif mais il ignore leur conversation, qui se prolonge jusqu'à l'arrivée du train. Il est un témoin muet qui ne peut transmettre que ses impressions. Belano et Lima arrivent et partent dans le silence. Belano reste encore une nuit dans les grottes, Lebert ne le voit plus au réveil. Son témoignage est la preuve de leur passage, mais une preuve imprécise des moments clés entre les deux poètes, qui se perdent dans le silence.

L'ironie dans le récit de Lebert réside dans la contradiction, il témoigne d'une rencontre, mais en perd l'essentiel. Pour Pierre Schoentjes : « *L'attitude ironiste implique qu'il existe dans les choses un fond de contradiction, c'est-à-dire, au point de vue de notre raison, un fond d'absurdité fondamentale et irrémédiable* »⁷⁹⁰. Lebert est avec Belano et Lima mais il ne les connaît pas, Quim Font ne parle pas beaucoup de Belano et Lima, mais sa folie témoigne de leur jeunesse et de l'emportement poétique des personnages. Amadeo ne les voit qu'une seule fois et même si son esprit est troublé par l'alcool, son témoignage semble être le plus complet dans la construction du caractère des deux poètes. Il n'y a pas de stabilité dans la diversité de perspectives. Pour Schoentjes, l'ironiste doit être : « [...] *conscient du relativisme des points de vue, qui, en dernière instance, n'ont de valeur que pour le Moi [...]. Ainsi conçue, l'ironie est un dédoublement qui permet à l'homme d'être observateur de lui-même tout en restant acteur* »⁷⁹¹.

Julio Valdivieso, dans *El testigo*, est l'un des meilleurs exemples du corpus en tant que personnage à la fois acteur et observateur. Tout au long du roman, il est témoin de son propre destin, de son passé, de sa famille et de Nieves. Il est dans le monde plus observateur qu'acteur, ou comme Kierkegaard voit l'ironiste : « *Il reste personnellement un spectateur, même lorsqu'il agit* »⁷⁹². La figure du témoin est essentielle pour comprendre le récit car elle se construit sur une série d'échos. Ainsi, le corps de Julio porte les traces du passé : « *Julio no podía cortarse las uñas sin olvidar alguna [...]. A esa uña absuelta le decía el Testigo*⁷⁹³ » (ELT, 40). Le groupe de rock Supertramp, que Julio entend par hasard lorsqu'il décide de voler la thèse, est associé par lui au plagiat : « *Supertramp se convirtió para Julio en emblema del ultraje, la pista sonora de su despojo intelectual* » (ELT, 73). Un autre cas serait le puits de Los Cominos, dont nous avons parlé lorsque nous avons évoqué le travail de la mémoire.

Il trouve chez son père un exemple du double et un rapport différent à la figure du témoin. Dans un de ses retours précipités au Mexique pour les funérailles de son père, Julio apprend que son père s'est toujours occupé de la figure du témoin : « [...] *su padre*

⁷⁹⁰ Pierre Schoentjes, *Silhouettes de l'ironie*, op. cit., p. 216.

⁷⁹¹ *Idem*, p. 218.

⁷⁹² Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 257.

⁷⁹³ Le fait d'oublier de couper un ongle représente l'impossibilité de couper le passé. Par ailleurs, dans la nouvelle qu'il écrit, « Rubias de sombra », une des protagonistes se coupe aussi les ongles : « [...] *pero siempre olvidaba una. A esa uña le decía "el testigo"*. *El cuento reelaboraba el tema del doble [...]. Sólo el lector sabía lo que pasaba* » (ELT, 349). Julio crée dans cette nouvelle sa propre mise en abyme et joue avec l'idée du double, qui se manifeste, dans le roman, dans les différents échos autour de la figure du témoin. Seul le lecteur sait ce qui se passe, mais pour cela il faut qu'il interprète correctement le récit.

era un especialista, acaso el principal del país, en la figura jurídica del testigo » (ELT, 247). Salvador Valdivieso s'interroge sur les qualités que doit avoir un témoin et décide de ne pas exercer son métier pour se consacrer à la recherche : « *¿Qué requisitos legales se necesitan para que alguien rinda confiable testimonio de los hechos? [...], había sido, en efecto, un testigo ejemplar* » (ELT, 249). Cette attitude à l'ombre des autres le transforme en témoin exemplaire ; comme Julio, il est un observateur des choses qui lui arrivent. Lui aussi subit une déception amoureuse identique à celle de Julio.

Au restaurant Bellinghausen, Julio apprend par les amis de son père « [...] *el romance del difunto con Teresa, legendaria belleza del exilio español. La familia Valdivieso admiraba a Franco tanto como detestaba a Cárdenas. Teresa era hija de un general republicano, algo especialmente morboso* » (ELT, 251). Comme pour lui, la famille Valdivieso s'oppose à cet amour. Alors Teresa et Salvador décident de partir, mais il lui arrive la même chose qu'à son fils : « *Teresa dejó a Salvador, de modo repentino e inapelable* » (ELT, 252). Comme Julio, son père est rejeté sans avoir d'explications, mais au lieu de s'éloigner, il revient à San Luis où il rencontre sa mère. Il se marie et mène une vie différente de celle que l'aventure et l'amour lui promettaient.

Coïncidence de plus, Julio apprend que la famille de Teresa habitait à Mixcoac, près de la place où il a été abandonné par Nieves. Pourtant, personne ne peut s'expliquer la raison pour laquelle son père, à son retour à Mexico, a voulu s'installer là : « *Lo extraño, lo que ninguno de sus amigos de tantas décadas podía entender, fue que se instalara en Mixcoac, a unas cuadras de la casa de Teresa. Salvador pasó el resto de su vida como testigo próximo de su mayor frustración de juventud* » (ELT, 253). Son père devient un témoin permanent de sa frustration, il décide de rester proche de l'erreur qui change sa vie : « *También su padre se definía por una ausencia, la mujer de la que decidió ser vecino invisible, la herida que lo marcaba a su manera, como el rayón tenue pero definitivo que invalida un documento* » (ELT, 254).

Teresa est l'absence de son père, lui aussi vit et se définit par cette absence. Même si Julio s'éloigne, Nieves reste présente dans sa mémoire durant son exil. Son père devient un exemple de l'échec de Julio. Cette vérité apprise à contretemps ne fait que lui montrer qu'il ne connaissait pas son père, comme il croit connaître sa mère⁷⁹⁴. La figure

⁷⁹⁴ Un regard à sa mère lui suffira pour la banaliser dans sa qualité de témoin impitoyable de la médiocrité des autres : « [...] *su madre volvió a ser la mujer insípida que conocía, banalizada por sus ojos, incapaz*

du témoin est complexe. Que faut-il pour que quelqu'un donne un témoignage fiable ? Son père passe sa vie à étudier « [...] *las condiciones en que es justo que alguien vea* » (ELT, 445). Il décide de rester près de sa frustration et essaie de la comprendre.

Que ce soit à contretemps ou par un faux témoignage, Julio est un témoin qui porte sur lui le poids et la culpabilité du passé. Dans son enfance, sa mère lui demande de surveiller sa tante Carola (la mère de Nieves) pour voir si elle est infidèle : « *-Tú tienes los ojos niños -le dijo- [...], agregó que debía vigilar a su tía para saber si se "entendía" con su jefe [...], la madre de Julio precisó que "entenderse" significaba "verse bonito" o "tocarse sin necesidad aparente". La aclaración complicó las cosas* » (ELT, 197). Julio est choisi pour cette tâche car il a les yeux « innocents ». Même s'il comprend à peine sa mission, il voit son oncle Chacho sombrer dans la dépression et considère que sa tante Carola mérite une vie meilleure loin des Valdivieso, alors il fait un faux témoignage pour aider sa tante : « *Julio tragó saliva y contestó entre el llanto: -Sí, se entienden, ¡se entienden mucho! Lo dijo una y otra vez, sabiendo que así alejaba para siempre a su tía [...]. -Vas a tener que decírselo a Chacho -dijo su madre [...]. Nadie pidió detalles porque eso era vulgar* » (ELT, 200). Même s'il s'agit de témoignage d'un enfant qui comprend à peine ce que « s'entendre » veut dire, personne ne lui pose de questions.

Ce témoignage détruit le mariage de sa tante et Julio garde cette rupture sur la conscience. Dans les moments d'intimité avec Nieves, il veut avouer son crime : « [...] *pensaba en sacarse de encima aquella carga, más inconsciente pero también más pesada que el plagio de la tesis. Fue el falso testigo de Carola* » (ELT, 201). Le poids du faux témoignage est pire que le plagiat. Même s'il est enfant, Julio devient un témoin gênant et nuit à la relation de sa tante pour lui donner un meilleur avenir. Seul lui connaît la vérité, mais il doit garder le silence.

Cette idée du témoin silencieux du malheur se retrouve aussi dans les images des chiens présents dans le roman. Nous prendrons deux exemples, la figure du chien dans la poésie de Ramón López Velarde et le chien empaillé que Julio retrouve à Los Cominos. Julio évoque les chiens velardiens pour réfléchir à la figure du témoin :

¿Por dónde empezar el asedio a los perros velardianos? Ramón se despide de Fuensanta en un poema [...]. Entonces "aúlla un perro en la

de sorpresa y ocultamientos ante el testigo que nació para verla y transformarla en otra [...], los ojos que le quitaron su existencia al margen y la volvieron común de tanto verla » (ELT, 445).

calma sepulcral”⁷⁹⁵. El poeta creía estar a solas con la agridulce dicha de separarse de la amada, pero en la oscuridad hay otro cuerpo inquieto, un testigo indeseado ladra de repente [...]. Los perros surgen como incómodos testigos en la noche; no representan la compañía solidaria que por lo general se les atribuye; sus ojos fijan los hechos y así los trastornan: si la escena no fuera vista, los protagonistas serían menos culpables. Ocultos, ubicuos, intrusos, los perros impiden secretos de nocturnidad. (ELT, 204-205)

Dans le poème, le chien rompt l’intimité du poète et devient un témoin du malheur, comme Julio avec sa tante. Le chien n’accompagne pas la douleur du poète, ses yeux fixes perturbent le moment. Pour Julio, le fait qu’il y ait un témoin modifie la scène, ce dernier partageant un secret qui ne peut désormais plus être simplement oublié.

Il en va de même avec le chien empaillé de sa tante Florinda. Ce chien est conservé pour témoigner d’un miracle du poète López Velarde, mais aussi pour rappeler à Florinda son péché : « *Más que recordar un portento, aquel animal disecado parecía aludir a un agravio o purgar una sentencia* » (ELT, 210). Florinda : « *Disecó al perro para eso, para ser una con su gozo y su pecado* » (ELT, 424). Julio s’identifie à ces chiens, témoins d’un événement mais ignorants de sa portée. Ils trahissent l’intimité et ne font que rappeler par leur présence la faute ou le secret d’un événement :

Julio se imaginó en la situación del perro, alguien que mira sin que eso dependa de su curiosidad o su interés, sino de una circunstancia ajena o aun adversa a la voluntad, como si mirar fuera una traición [...], eso fue lo que su madre esperó de él cuando le encargó que vigilara a la tía Carola. Nada tan incómodo como los testigos que no deben estar ahí. (ELT, 205)

Il en va de même pour sa recherche et ses découvertes concernant sa famille. Julio a l’impression de trahir les secrets du passé, il s’approprie des vérités qui ne lui appartiennent pas. Alors, il se voit comme un chien aboyant sans raison : « *Mirar de regreso era muy distinto a descubrir; significaba recuperar cosas que decían algo antes y después, detalles hundidos en su memoria [...], –el tiempo, la distancia, el olvido– lo habían transformado en raro testigo, al modo del perro en el buró* » (ELT, 210). Il s’approche de vérités qu’il ne comprend pas.

Pour se libérer du poids du passé, il lui faut l’aide de son oncle Donasiano et d’Eleno, deux exemples du témoin nécessaires pour comprendre la famille Valdivieso. Rappelons que lors d’une averse ils se laissent aller à la confidence et dévoilent à Julio

⁷⁹⁵ Ce vers prépare la dernière strophe du poème, « El adiós », où l’adieu à Fuensanta se termine « *en las tinieblas de la noche fatal* », Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 35.

des secrets de famille. Dans la sécheresse du désert, la pluie déstabilise ces personnages qui parlent davantage, comme si l'humidité ramollissait leur mémoire endurcie : « *Aquí nadie sabe conducirse con el agua* » (ELT, 457). Il y a des différences entre ces deux personnages qui sont, pourtant, complémentaires.

Donasiano Valdivieso a besoin d'être écouté : « *Necesito que me prestes tus orejas de vez en cuando* » (ELT, 459). Sa manière d'être témoin se manifeste dans l'accumulation d'objets, de documents. La maison de Los Cominos devient ainsi un musée du passé où le chaos règne : « *El suelo estaba atiborrado de papeles. –Una vez perdí un zapato por seis meses entre títulos de propiedad y documentos que andaba meneando* » (ELT, 76). Il est un témoin passif dans le désert et Julio remarque « [...] *su distraída manera de estar ahí, como si fuera un testigo sin facultades para intervenir* » (ELT, 63). Il ne se considère pas capable de construire une histoire – c'est le travail de Julio –, il est là pour accumuler : « *Está en mi naturaleza almacenar [...], lo mío no es el discernimiento sino la suma. Demasiadas generaciones vivieron antes que yo en este desierto. Aquí todo opera por acumulación* » (ELT, 453). Il est là aussi pour rappeler Nieves à Julio : « *¿Te acuerdas de ella? [...] El tío lo vio sin ironía. Veinticuatro años después, el escándalo de la familia se disipaba en esa bruma* » (ELT, 85). La question est dépourvue d'ironie, il n'y a pas d'intention cachée, seule la constatation de la présence d'un souvenir lointain.

De son côté, Eleno est enfermé dans son mutisme. À la différence de Donasiano qui accumule, Eleno porte le poids du passé sur ses épaules : « [...] *sus hombros cargados de soledad* » (ELT, 460). Cette solitude est celle de la vie dans le désert, où il veille : « *Pase lo que pase, él no se duerme* » (ELT, 455). Il écoute et observe, indifférent, les secrets des Valdivieso : « *Aquí el único que oye a todos es Eleno. No sé qué pensará porque nunca dice nada. Un santo discreto* » (ELT, 459). Il garde le silence sur le passé sans s'en soucier : « *Pero a él parecían no importarle nada las historias ajenas. Sucedian, eso era todo, como el clima* » (ELT, 462). Malgré la pluie, la pensée d'Eleno reste pour Julio insondable :

¿Qué sabía Eleno? Tal vez ni siquiera con la lluvia llegara a decirlo. “El dios oculto”, recordó Julio. Un hombre que caminaba por el desierto, con un peso descomunal, sin quejarse [...]. –Los libros no son mi fuerte. He cargado todos los de su tío y sé lo que pesan [...]. –¿Conoce los cuadros que pintó mi tía? –También los he cargado, don Julio. –¿Y los ha visto? –Pues verlos verlos, no. Si acaso se ve la oscuridad –sonrió Eleno. (ELT, 463)

Eleno connaît, car il le porte, le *poids* du passé et du savoir, il est témoin des Valdivieso sans chercher à les comprendre. Il habite dans un espace fermé au milieu du désert : « *Tal vez por el efecto de la lluvia, el cuarto sin ventanas daba una impresión de camarote* » (ELT, 460). Le désert peut aussi être comme la mer et mener les hommes à la dérive de la folie et de la solitude. Dans sa conversation sous la pluie, Julio comprend mieux ce qu'est le désert. Il réussit à cerner les deux témoins de Los Cominos. Eleno, comme son père avant lui, observe les Valdivieso et les voit défiler en silence. Dans le mouvement de l'existence, il devient une ancre du temps qui reste fixée à cet espace à la dérive. Désert et mer deviennent deux images de l'immensité et de la solitude de la mémoire. Le seul point faible d'Eleno est la pluie, quand elle s'arrête, il revient à son mutisme.

Après la pluie, Donasiano propose à Julio de *mettre un peu d'ordre* dans le passé et d'hériter de la maison avec tout ce qu'elle contient. Julio devient l'héritier du passé, mais il voit chez son oncle et Eleno deux points faibles du caractère de témoin : l'accumulation stérile et le fait de porter le poids des secrets des autres, même si cela se fait avec indifférence. Pour se libérer du passé, Julio doit recommencer et la seule manière de le faire est de se débarrasser de tout. Avec ses neveux, il brûle tout ce que Donasiano a accumulé pendant des années, à l'exception des tableaux de Florinda.

Tous les Valdivieso vivants, en particulier Julio, sont témoins de ce moment : « *Las palabras ardían ante los ojos de Julio; si alguna valía la pena regresaría por otro sitio, con la fuerza del secreto [...]. Las revelaciones no se notaban en tiempos de exhibicionismo, había que esconderlas para darles fuerza, ocultarlas, pasar la página* » (ELT, 466). Il voit brûler le passé avec la certitude que les messages qui valent la peine d'être sauvés de l'oubli reviendront à nouveau par d'autres voies. Pour pouvoir aller de l'avant, il faut tout brûler, rompre avec sa qualité de témoin⁷⁹⁶.

En effaçant toutes les traces, Julio doit désormais croire sans voir. L'histoire et sa vérité sont désormais à la mesure du personnage. Félix lui dit cela : « *La historia no es lo que sucede, es el remedio que aceptamos para la realidad. Aunque sean ciertas,*

⁷⁹⁶ Par rapport à la poésie, il y a une référence au poète Manuel José Othón et son poème « Remember », cité dans le texte. Othón affirme : « *“Señor, ¿para qué hiciste la memoria, la más tremenda de las obras tuyas?” Repasar el pecado es tan nefasto como cometerlo. Ramón [Lópe Velarde] no evadió el recuerdo, se hundió en él* » (ELT, 86). Le poème d'Othón manifeste sa colère contre la mémoire qui lui a causé tant de souffrances. Les vers que reprend le roman sont les premiers du poème, dont la strophe se termine de cette manière : « *Mátala [la mémoire] por piedad, aunque destruyas / el pasado y la historia!* », Manuel José Othon, *Poesía y cuentos*, México, Porrúa, 1985, p. 137.

algunas cosas que mencionas no se creen » (ELT, 304). Cette réflexion s'applique aussi à la religion, qui, pour le père Monteverde, doit être flexible :

¿Se ha preguntado por qué Jesús resucitó ante unos cuantos? Si lo hubiera hecho ante todos, en forma categórica, no habría dudas del prodigio. Escogió a unos cuantos testigos. ¿Por qué? [...]. Jesús no se hace evidente, no para todos, así convierte la fe en algo especulativo: “Bienaventurados los que creen sin haber visto.” Ese ocultamiento es lo que da fuerza a la libertad de creer; ante la falta de una certeza absoluta, podemos tener fe o no tenerla, debemos elegir. (ELT, 272-273)

Au lieu d'être témoin du passé, Julio choisit de croire sans voir et de tout oublier. Il se libère de ce *poids* à travers le symbolisme du feu, que Luciano, son neveu, surveille : « *Sonreía con avidez ante las llamas [...]. El más pequeño de la tribu tenía la risa rota. Apagaría la luz y sonreiría al último* » (ELT, 466). Le neveu de Julio, le cadet de la famille, sourit devant le feu et ignore ce qu'il est en train de brûler. Son acte et son sourire jouent de l'ironie de celui qui ne deviendra pas témoin et rompt avec un héritage qui pèse sur les épaules de Donasiano et Julio. Il sourit le dernier, il ignore tout et profite du grand feu du passé pour recommencer à nouveau.

Une deuxième ironie autour de cet acte est le doute de Julio : « *Un remolino de cenizas llegó a las manos de Julio. Hojuelas negras, letras calcinadas, indiferentes a la gravedad y al tacto. Sonrió, pensando en la posibilidad de que eso fuera un inédito de López Velarde, algo que le hubiera servido más a él que a la ya inmodificable memoria del poeta* » (ELT, 467). Julio sourit devant la possibilité de brûler un texte inédit du poète. Il sourit car il connaît déjà sa vie, la mémoire du poète ne peut plus changer, mais sa poésie peut cacher des secrets, qui resteront à jamais dans le silence.

Ironiquement, Donasiano sourit face au destin de son travail de tant d'années : « *Donasiano estaba a sus espaldas. Sonreía ante el espectáculo de las flamas. –Este incendio me adelgazó diez kilos, sobrino* » (ELT, 467). Ce que lui prend toute une vie disparaît en quelques minutes⁷⁹⁷. Après avoir tout détruit, Julio ressent un élan d'énergie qui lui vient de cette légèreté, il peut désormais recommencer. Être témoin est une responsabilité que Julio doit assumer et qui l'empêche d'aller de l'avant. Telle est l'ironie du témoin dans ce roman, il lui faut d'abord prendre de la distance avec tout

⁷⁹⁷ Dans ce sens, l'effort de Donasiano est celui de Sisyphe, condamné à faire un travail stérile pour l'éternité. L'absurde chez Camus part de l'éternel recommencement de l'expérience de l'homme au monde et ce qu'il connaît vraiment : « *Ce monde, je puis le toucher et je juge encore qu'il existe. Là s'arrête toute ma science, le reste est construction* », Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 36. Cette construction est celle de la mémoire, de l'effort de l'homme pour transmettre l'expérience et devenir témoin de l'homme et du monde.

pour comprendre de quoi il est témoin avant de pouvoir l'oublier. Devant le passé qui brûle, Julio devient « *La figura del testigo que se borra, se hace humo* » (ELT, 466).

La figure du témoin s'installe dans le récit dans une mise en abyme et un jeu de correspondances auquel la majorité des personnages participe. Plusieurs témoins sont importants, mais Julio est essentiel pour l'ironie. Il est témoin de sa génération, d'un amour raté et de sa famille. Dès le moment où un personnage récupère le passé pour en faire un récit, oral ou écrit, d'un événement ou d'une personne, ce récit devient un témoignage. Tout ce qui renvoie au souvenir et alimente le travail de la mémoire (un objet, une personne, un espace...) devient un témoin, individuel et subjectif du récit. Le témoin décide la manière dont il parlera, mais il est assujéti à la prise de distance qui le transforme en acteur et observateur, ce qui ouvre la porte au regard ironique.

II.3.2 L'apprenti poète : le masque de l'innocence

« *La grande exigence de l'ironie est que l'on vive poétiquement* »⁷⁹⁸. Cette affirmation de Kierkegaard nous sert de point de départ pour montrer comment l'apprenti poète, Juan García Madero, s'initie à la vie, à l'amour et à l'amitié à travers la poésie des jours qu'il partage aux côtés des poètes réal-viscéralistes. Pour expliquer ce qu'est « vivre en poète », Kierkegaard met l'accent sur le développement de l'individualité comme une prise de conscience de l'originalité : « [...] *et cette originalité trace une limite à son activité créatrice, à sa liberté poétique* »⁷⁹⁹. En tant que poète, l'individu ironique parcourt sous la forme de possibilités tous les destins possibles, avant d'arriver au rien poétique qui serait ironique. Tout est possible pour l'ironiste : laisser le destin et le hasard décider pour lui ou se rendre maître de celui-ci⁸⁰⁰. Pour Kierkegaard, il faut renoncer à tout, tout changer, car s'il est possible de s'adapter au monde, le monde à son tour doit s'adapter au poète : « *l'ironiste non seulement se crée lui-même, mais crée aussi le monde qui l'entoure* »⁸⁰¹.

Le poète crée une réalité poétique dans laquelle il s'éloigne du monde⁸⁰² : « *Or, si la réalité donnée perd ainsi toute valeur à ses yeux, ce n'est pas qu'elle soit devenue*

⁷⁹⁸ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 253.

⁷⁹⁹ *Idem*, p. 254.

⁸⁰⁰ L'un des vers célèbres du poète Mario Santiago, Ulises Lima dans le roman (« *Si he de vivir, que sea sin timón y en el delirio* »), montre bien cet abandon cher au poète qui nous renvoie au poème de Rimbaud, « Le bateau ivre ». Ce vers de Mario Santiago est également l'épigraphe de *La pista de hielo*, de Roberto Bolaño.

⁸⁰¹ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 256.

⁸⁰² Cette idée de Kierkegaard de vivre en poète rejoint le monde « autre » et la solitude du poète dont Maurice Blanchot parle dans son *Espace littéraire*.

caduque et qu'une autre réalité plus vraie va prendre la relève, mais parce que l'ironiste est le je éternel pour qui nulle réalité n'est adéquate »⁸⁰³. La réalité devient insuffisante pour le poète, qui cherche l'idéalité dans l'œuvre et vit de manière plus abstraite, éthiquement et esthétiquement, pour et dans l'œuvre.

Apprendre à être poète, à vivre en poète, c'est l'envie qu'on découvre en lisant le journal de García Madero. Dès la première page du journal, il devient apprenti. Son initiation poétique est une initiation à la vie, à l'amour et à l'amitié. Il accompagne les poètes Arturo Belano et Ulises Lima, qui seraient ses exemples à suivre, tout comme Cesárea Tinajero. Elle représente, dans le roman, la vie idéale dans la poésie ; ce qu'elle possède, Belano et Lima le cherchent pendant vingt ans et conduit García Madero à s'éloigner du monde. Il prend de la distance – réelle et poétique – avec la banalité et le désenchantement de la vie réelle⁸⁰⁴.

Vivre en poète, dit Kierkegaard, c'est expérimenter constamment l'enthousiasme et sortir du monde par l'emportement des émotions : « *La vie de l'ironiste, qui se crée lui-même ainsi que son entourage, avec la plus grande licence poétique, et vit de façon tout à fait hypothétique et subjonctive, perd toute continuité. Elle dépend entièrement de l'atmosphère. Elle n'est qu'une suite d'états affectifs* »⁸⁰⁵. Même si le journal établit une chronologie temporelle des événements qui marquent l'apprentissage de García Madero, la présence des dates sert uniquement de marqueur du rythme dans l'emportement des émotions – ou des états affectifs – qu'il vit pendant ces jours d'écriture.

García Madero découvre le sexe, la violence, la mort, l'amour, l'amitié, il vit en poète et rend le temps flexible pour cette nouvelle vie poétique : « *Antes no tenía tiempo para nada, ahora tengo tiempo para todo [...]. Ahora me desplazo a pie, leo mucho, escribo mucho, hago el amor cada día* » (LDS, 104). Lorsqu'il écrit, García Madero réussit à effacer le temps et vivre dans le *jour invisible* qui est celui de la littérature : « *Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar* » (LDS, 557).

Cette prise de distance avec la réalité à travers l'écriture lui permet d'analyser et de mieux comprendre son emportement, ainsi que sa relation avec les réal-viscéralistes et leur rapport à la poésie : « *Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir:*

⁸⁰³ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 256.

⁸⁰⁴ Dans cette sous-partie nous allons restreindre notre analyse à l'ironie de García Madero, nous reprendrons plus loin les exemples des autres poètes.

⁸⁰⁵ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 257.

entre la espada y la pared » (LDS, 30). Il veut devenir poète et se laisse séduire par Ulises Lima : « *Y finalmente oí su voz que leía el mejor poema que yo jamás había escuchado* » (LDS, 16). Il cherche à imiter ces poètes, à écrire comme eux. Son innocence lui permet de croire à l'illusion de la vie poétique loin du monde.

Écrire, journal et poèmes, c'est la manière dont il saisit la réalité qu'il vit autour de la rue Bucareli, du café Quito et du bar Encrucijada. C'est le monde des réal-viscéralistes, là où il vit poétiquement. García Madero devient autre, au point qu'il ne se reconnaît plus : « *¡Yo mismo, por momentos, no me reconozco!* » (LDS, 87). Pourtant, l'enthousiasme de l'exaltation poétique va, plus tard, déboucher sur le désenchantement.

Il ne se reconnaît plus, mais les autres le reconnaissent : « *–Poeta García Madero, acérquese, hombre* » (LDS, 27). Ainsi l'interpellent Belano et Lima dans le bar Encrucijada. Rafael Barrios l'appelle de cette manière lorsqu'il lui parle d'Ulises Lima : « *–Ah, poeta García Madero, un tipo como Ulises Lima es capaz de hacer cualquier cosa por la poesía –dijo Barrios soñadoramente* » (LDS, 31). Il devient poète et apprend sur les poètes qu'il cherche à plusieurs reprises durant la première partie du journal. Tout son monde tourne autour de la poésie au point qu'il transmet aux autres cet état d'exaltation. Même, les serveuses du bar s'intéressent à lui. Rosario lui dira à propos de Brígida : « *Va como loca por tus huesos, señor poeta. Tú debes tener algo especial con las mujeres. Creo que me ruboricé aunque al mismo tiempo me sentí halagado* » (LDS, 88). Elle lui demande aussi de lui écrire un poème :

–¿Ya has escrito mi poesía? [...]. –Más o menos –dije con una ligerísima sensación de triunfo. –A ver, léemela. –Mis poemas no son para ser recitados, sino para ser leídos –dije. Creo que José Emilio Pacheco hace poco afirmó algo similar [...]. Cogí uno de mis más recientes poemas y se lo leí. –No lo entiendo –dijo Rosario–pero es igual, se te agradece.
(LDS, 88)

Après l'exaltation de la découverte, de la distance qu'il a en tant que poète, une nouvelle prise de conscience a lieu quand il lit son poème à Rosario. D'abord, il veut qu'elle lise le poème – il ne veut pas être là –, mais le poème est incompréhensible pour Rosario. Elle ne partage pas l'état d'esprit qui envahit García Madero et lui fait voir et habiter le monde autrement : « *Luego me puse a pensar en el abismo que separa al poeta del lector y cuando me quise dar cuenta ya estaba profundamente deprimido* » (LDS, 88). Il n'y a pas qu'exaltation, l'enthousiasme créateur se transforme en prise de conscience. L'ironie éloigne pour mieux rapprocher. Dans son emportement, García Madero ignore le monde autour de lui, il abandonne ses oncles, fait souffrir Brígida et

rend Rosario malheureuse : « *El ser humano es desagradecido, me dije, olvidadizo, ingrato* » (LDS, 88). Réaliser qu'être dans le monde implique une prise de responsabilité accable García Madero, il veut fuir ce destin, s'éloigner de tout.

Le premier renoncement de García Madero se prépare vers la fin de la première partie du journal. Lorsqu'il se dirige vers la maison Font le 30 décembre, il écoute Pancho parler de l'échec de son amour avec Angélica Font : « *Angélica y él [Pancho] eran poetas, qué importaba que uno perteneciera a una clase social y el otro a la otra* » (LDS, 123). Il ne comprend pas qu'être poète n'est pas suffisant pour vivre dans le monde, alors il réfléchit à ses expériences des derniers jours :

[...] me puse a pensar en María y en lo que me separaba de ella, que no era la clase social, sino más bien la acumulación de la experiencia [...]. Y también me puse a pensar en mis tíos e incluso me pareció verlos, alejándose por una de aquellas calles que pasábamos [...]. Y entonces me di cuenta de que algo había fallado en los últimos días, algo había fallado en mi relación con los nuevos poetas de México o con las nuevas mujeres de mi vida, pero por más vueltas que le di no hallé el fallo, el abismo que si miraba por encima de mi hombro se abría detrás de mí, un abismo que por otra parte no me atemorizaba, un abismo carente de monstruos aunque no de oscuridad, de silencio y de vacío, tres extremos que me hacían daño, un daño menor [...], pero que por momentos se parecía al miedo. (LDS, 123-124)

L'ironie fait tomber le masque de l'innocence, l'illusion d'être poète devient désillusion d'être au monde. García Madero regarde derrière lui et prend conscience de l'erreur, même s'il lui est impossible de l'identifier. Il n'y a que l'abîme constitué par l'obscurité, le silence et le vide, le rien que Kierkegaard considère comme la seule issue du poète ironiste : « *Et l'ironiste qui se croit libre tombe par là même sous la loi terrible de l'ironie du monde et peine dans le plus effroyable esclavage. Mais parce que l'ironiste est un poète, il ne paraît pas toujours ce qu'il est, c'est-à-dire en proie aux caprices de l'ironie du monde* »⁸⁰⁶.

Durant cette prise de conscience l'auteur nous offre l'un des seuls portraits de García Madero : « [...] *los ventanales de una zapatería de la calle Madero*⁸⁰⁷ *me dieron la réplica cabal de mi imagen interior: un tipo alto, de facciones agradables, ni desgarrado ni enfermizamente tímido, que caminaba a grandes zancadas [...] en pos de su verdadero amor ¡o de lo que fuera!* » (LDS, 122). Il faut noter la présence de l'image

⁸⁰⁶ *Ibid.* Cet *effroyable esclavage* serait la prise de conscience de l'illusion du monde et de l'impossibilité du monde idéal. Pour Kierkegaard, seul l'ironiste peut vivre avec cette conscience. C'est l'auteur qui souligne

⁸⁰⁷ Nous ne pouvons pas ignorer la coïncidence : García Madero se voit lui-même durant cette prise de conscience dans un magasin de chaussures de la rue « Madero ».

que García Madero voit de lui-même, l'image accomplie de son *moi* intérieur. Il ne voit pas l'extérieur, mais l'image du poète qui se dirige, pressé, vers son destin, même s'il l'ignore.

L'une des ironies de la poésie, selon Kierkegaard, est que l'on exige que la vie tout entière soit « poétique ». Néanmoins, cette prétention nous prive « [...] *de la vraie félicité où le sujet ne rêve pas, mais se possède lui-même en une infinie lucidité, où il est à lui-même absolument transparent ; ceci, en effet, n'est possible que pour l'individu religieux dont l'infini n'est pas en dehors de lui-même mais en lui* »⁸⁰⁸. Le journal est la preuve que García Madero vit dans l'idéalité et se réfugie dans l'écriture. Il s'éloigne de la réalité, du temps, de la vieillesse et de l'amertume. À travers lui, Bolaño aussi prend ses distances par rapport à sa jeunesse et à son manque d'expérience. Derrière l'innocence de García Madero se cache l'ironie, qui est l'illusion de la liberté dans laquelle l'auteur et le lecteur se laissent emporter.

García Madero renonce au monde quand il décide de monter dans la voiture avec Belano, Lima et Lupe durant la nuit du 31 décembre. Un deuxième renoncement aura lieu quand il décide de ne plus revenir au monde. Il disparaît dans le désert, le poète ironique triomphe du monde dans son isolement et son silence. Le contraire serait d'affronter le désenchantement, ce qui arrive à la plupart des personnages dans la deuxième partie, notamment Belano et Lima, car ils continuent à chercher sans jamais trouver ou en trouvant toujours, partout ailleurs.

Les quatre poètes principaux prennent de la distance avec le monde, mais chacun à sa manière. Cesárea est la première à s'isoler, sa disparition et son silence sont l'exemple des réal-viscéralistes. Belano et Lima vivent en poètes pendant leur voyage, ils sont conscients ou ignorants du temps et de la rupture de l'illusion qui est l'ironie finale : l'écriture, le voyage, l'éloignement, sont leurs chemins. Vivre en poète c'est apprendre à vivre. Leur lucidité est l'*effroyable esclavage* du monde, qui devient insuffisant dans la recherche permanente (Belano et Lima) ou dans le rejet du monde (Cesárea et García Madero). Seule l'idéalité de l'œuvre est importante, l'idéalité du monde créé et de celui qui se crée lui-même, qui doit accepter ces certitudes pour pouvoir être dans le monde.

⁸⁰⁸ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 270.

II.3.3 Le philosophe et sa morale

La distance que le philosophe Benito Torrentera prend par rapport aux faits qu'il raconte dans *Lodo* est significative de l'ironie dans le rapport du personnage à la morale. Sa prise de distance se manifeste de deux manières, d'abord par l'espace depuis lequel il écrit, la prison, qui serait le symbole de sa faute et de l'enfermement loin du monde ; ensuite par l'écriture elle-même. En tant que philosophe et moraliste, il réfléchit à ses actions et reconnaît ses erreurs. À travers le langage, il rationalise son comportement et le compare à la vision de la morale qu'il veut pratiquer, ce qui s'avère impossible.

Cette distance entre ses actions et ses réflexions, mais aussi la manière par laquelle il enseigne la morale aux autres – le lecteur inclus – est ironique et se fait, nous l'avons dit, dans le détournement de la règle morale et la provocation cynique. Mais l'ironie elle-même est morale, car elle permet de mettre en question la société en montrant ses faiblesses qui, dans *Lodo*, sont celles de Benito.

La manière dont Benito se sert de la philosophie et du discours moralisateur pour enseigner ou critiquer les autres permet de mettre en place un discours mordant sur les rapports humains. L'ironie, comme la morale, affirme Kierkegaard, est une exigence : « [...] *et une exigence énorme, car elle dédaigne la réalité et exige l'idéalité* »⁸⁰⁹. Benito se considère comme « [...] *un severo moralista: jamás prohibía, hecho que me convertía en un fanático liberal que suele ser tan estúpido como el fanático conservador* » (LOD, 267). Il cherche l'idéalité dans la morale qu'il prône, mais les faits qu'il raconte et toute sa réflexion montrent combien il est loin de cette morale idéale et mettent en évidence la facilité avec laquelle il succombe au plaisir.

Vladimir Jankélévitch affirme que : « *L'ironie morale laisse la mauvaise conscience s'enfermer, développer jusqu'à l'absurde les conséquences de ses prétextes, pour qu'elle demande grâce [...]. Plus les prétextes sont faibles, plus la conscience honteuse se montre follement logique dans les déductions et largement vulnérable à l'ironie* »⁸¹⁰. Le point de vue de Benito dans sa réflexion se soutient dans son rapport à la morale. Dès l'épigraphe du roman, nous voyons un personnage moraliste qui est conscient de sa place, en tant que philosophe, dans la société. Il prêche sa morale à l'université : « *Como una cacatúa, repetía de memoria para mis alumnos una de las*

⁸⁰⁹ *Idem*, p. 194.

⁸¹⁰ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 101-102.

*frases más honrosas de Hare*⁸¹¹: “El lenguaje moral, cuyo significado la ética trata de elucidar, es una de las invenciones más destacables de la raza humana, comparable tan sólo al lenguaje matemático.” » (LOD, 144). Il agit en tant que moraliste, mais devient victime de sa sévérité. Ses excès moraux prennent des allures cyniques par rapport à la société, aux femmes en particulier :

Las cuarentonas odiarán en nueve de cada diez casos las decisiones que tomaron cuando tenían veintitantos. Si por casualidad alguna mujer joven siguiera mis palabras le ruego abandone sus estudios y corra a ofrecer su cuerpo al mejor postor. Cuando cumplan cuarenta y sean dueñas de un sólido patrimonio me lo agradecerán. (LOD, 284-285)

Même s’il est cynique et radical, il veut enseigner. Il décide alors d’apprendre une morale à Eduarda : « *No la haría desesperar con la explicación de conceptos inútiles, tampoco le llenaría la cabeza con nombres de filósofos o terminajos adormecedores. No sabría por boca mía de la existencia de palabras como estructuralismo o deconstrucción. Más bien le enseñaría una moral* » (LOD, 122). Il s’agit pour lui d’une manière de rétribuer la grâce qu’elle lui fait en lui offrant son corps : « *Si ella me ofrecía su cuerpo estaba yo obligado a corresponderle* » (LOD, 122). Ce devoir qu’il a envers Eduarda va vite être détourné, et même si par moments Benito et Eduarda sont cyniques et sarcastiques, Benito profite de chaque moment pour enseigner :

—¿Por qué tomas té? No estamos en Inglaterra. ¿Estás enfermo? —dijo Eduarda. —¿Por qué razón debemos conformarnos con lo que se come en esta tierra? Yo no tengo ninguna obligación moral de beber champurrado o comer tamales, tú tampoco te vistes como china poblana⁸¹², ¿o sí? [...]. El estoicismo aconseja abandonar la patria, convertirte en ciudadano del mundo. Los provincianos son como los cerdos hozando siempre en el mismo corral [...]. —Yo no me conformo, por eso robé el dinero, y además deseo viajar. —Viajar, moverse, el mundo no sería tan complicado si la gente se quedara en su lugar. (LOD, 97)

Dès qu’il en a l’opportunité, il donne des leçons morales à Eduarda. Il l’incite au voyage, mais aussi à accepter ce qu’elle est, ce qui pour Eduarda semble contradictoire. Benito donne des leçons, mais il se refuse à lui apprendre la philosophie :

⁸¹¹ Richard Mervyn Hare (1919-2002), philosophe anglais qui réfléchit sur la morale. L’une de ses œuvres les plus connues est *The language of Morals* [1952].

⁸¹² Le « champurrado » est une boisson typique mexicaine faite à base de maïs, chocolat, eau et vanille. Les « tamales » sont un repas mexicain d’origine indigène préparé à base d’une pâte de maïs farcie de viande, légumes, fruits, etc., et enveloppée avec une feuille de maïs ou bananier. La « china poblana » est le nom donné aux vêtements typiques des femmes à Puebla. Benito fait référence ironiquement à ces éléments typiques de la culture mexicaine pour montrer qu’il n’est pas obligé d’affirmer son identité dans la nourriture et les vêtements.

–Ya no vas a enseñarme filosofía, ¿verdad? [...]. –Yo jamás prometí enseñarte filosofía, es imposible [...]. Te pido perdón, mujer. En realidad sólo deseo hacerte el amor y vivir del mejor modo posible mientras estemos juntos. Soy un moralista, ¿sabes lo que significa esa palabra? Creer que podemos vivir mejor de lo que vivimos. Así de sencillo [...]. De modo que no te hagas ilusiones conmigo, Eduarda. Sigamos cogiendo y que a la filosofía se la lleve un cuerno. (LOD, 225)

Apprendre la philosophie à Eduarda serait une manière de rendre sa relation ambiguë. Cette attitude peut être considérée comme cynique, Benito se cache dans sa morale pour continuer à profiter d'elle sans aucune responsabilité, en particulier parce qu'il voit qu'Eduarda joue sa stratégie de contrôle sur lui afin d'obtenir ce qu'elle veut. Tout est prémédité : « [...] *ella también estaba aprendiendo a conocerme, movida, sin duda, por el propósito de calcular hasta qué grado podía utilizarme* » (LOD, 67). Benito le sait et cherche à se défendre en mettant les choses au clair entre eux. En tant qu'individu moral, il n'est pas libre de ses passions, de cette manière, il ne peut pas établir un *contrat* avec Eduarda qui soit équitable⁸¹³.

Dès le premier moment, il est clair que la morale que Benito prêche n'a pas de fondement pour lui. Une fois qu'il se trouve face à un dilemme – l'arrivée d'Eduarda dans sa vie, mais plus précisément dans sa maison –, il renonce à ces enseignements :

Podría ser un profesor de filosofía apocado, pero jamás me acostaría junto a una mujer sin intentar meterle la mano [...]. Entonces comenzó el problema moral. ¿Sería ésa una manera conveniente de tratar a una invitada? El hecho de ser un hombre no me otorgaba el privilegio de romper con las reglas de la cortesía. (LOD, 63)

Il est prêt à saisir toute opportunité pour satisfaire son plaisir, peu importe s'il transgresse les règles morales. Plus que moraliste, Benito est cynique, mais, nous l'avons vu, son cynisme remet en question la morale qu'il enseigne et sa pratique dans la vie quotidienne. Il faudra attendre la prison pour qu'il y réfléchisse et prenne de la distance par rapport à ses actions. C'est dans le travail d'écriture que le lecteur voit comment le « devoir moral » devient pour Benito un « ogre » qu'il doit surmonter et ignorer pour continuer à profiter d'Eduarda : « *Se lleva dentro un ogro moral al que uno tiene obligación de ofrecer continuos sacrificios. La vida humana sólo lo es porque en esencia es moral. Sin idea del bien y del mal no existiría el sentido que nos permite hacer juicios o tomar decisiones* » (LOD, 191). Benito sait qu'il agit incorrectement en

⁸¹³ Pour Kierkegaard, la « *liberté morale est arbitraire* », *Le concept d'ironie, op. cit.*, p. 207. Dans l'ironie comme dans la morale, il faut être conscient de soi et du monde et agir en totale liberté dans les rapports aux autres.

profitant d'Eduarda, mais il cherche à se justifier pour pouvoir continuer en gardant sa conscience tranquille⁸¹⁴.

Pourtant, il est évident que s'il écrit c'est parce qu'il n'est pas en paix, son « ogre » moral le hante. Lorsqu'il a une relation avec Ivonne et trahit Eduarda, il écrit : « *El ogro moral se vale de la resaca para clavarte los dientes, cuestionarte, acusarte. No se lo permitiría: jamás le mostraría arrepentimiento a Eduarda [...], no sentía vergüenza, acaso una molesta urticaria moral: no debiste* » (LOD, 242-243). Même s'il ne doit pas, il insulte, il punit, il ment, il tue, il fait tout pour rester le plus possible aux côtés d'Eduarda.

Pour lui, il est nécessaire d'avoir des codes moraux : « *Lo repito, sí, una vez más, humanidad y moral son la misma cosa. Sin moral, sin convenciones éticas que permitan la convivencia, los hombres devienen bestias* » (LOD, 199). La morale serait ainsi une manière de contrôler les passions des hommes et de rendre possible la cohabitation. Il en prend conscience une fois qu'il a vécu emporté par une passion démesurée, comme celle qu'Eduarda éveille en lui, qui l'aveugle dès le premier instant.

À plusieurs reprises, Benito se trouve face à des dilemmes moraux : avoir des rapports avec Eduarda, accepter son infidélité, tuer deux hommes, falsifier des documents d'identité, fuir la justice... En prison, il exprimera cet aveuglement comme un égarement auquel il s'abandonne pour ne pas avoir la responsabilité de choisir, et de choisir le mal :

Estaba seguro de que en cierto momento habría de llegar a la conclusión de la existencia o inexistencia de valores morales universales, pero no tenía la menor idea al respecto de la ruta que seguiría para llegar a ese punto. Prefería dejarme llevar por las asociaciones simples o por las ocurrencias. (LOD, 212)

Benito est conscient d'être arrivé à la fin de sa vie et décide d'accepter ses fautes et de plonger : « [...] *tomé la decisión de hundirme, de no oponer resistencia a la corriente del río. Si había tenido la soberbia suficiente para olvidarme de mi posición académica, entonces podría aceptar mi derrota* » (LOD, 255). Pourtant, une fois de

⁸¹⁴ Dans *Lolita*, Humbert Humbert écrit pour se justifier et justifier son amour : « *Tant que l'on ne pourra pas me prouver [...] que cela est sans conséquence aucune à très long terme qu'une enfant nord-américaine nommée Dolores Haze ait été privée de son enfance par un maniaque, tant qu'on ne pourra pas le prouver (et si on le peut, alors la vie n'est qu'une farce), je n'entrevois d'autre cure à mon tourment que le palliatif triste et très local de l'art verbal. Pour citer un poète de jadis : Le sens moral chez les mortels n'est que la dîme que nous payons sur le sens mortel du sublime* », Vladimir Nabokov, *op. cit.*, p. 419-420. Il se justifie à travers ce discours moral, pourtant l'excès de ses propos et le ton révèlent le cynisme de sa défense. Il se sert du langage, comme Benito, pour se libérer de ses fautes dans l'ironie.

plus il se montrera faible dans ses principes : « *No tardé en dudar de mis propias decisiones. Como la mayoría de los hombres débiles, destrocé de un manotazo mis principios. ¿Por qué permanecer enclaustrado si era posible evitarlo?* » (LOD, 255).

Il appelle une fois de plus son frère Esteban⁸¹⁵ et active les mécanismes de la corruption pour sortir de prison. Cependant, c'est précisément en prison qu'il devra faire l'un des choix les plus difficiles du point de vue éthique et moral. La police lui propose d'accepter l'assassinat d'une personne en échange des deux assassinats dont il est responsable, pour ne pas impliquer Eduarda dans l'affaire : « *Mi ogro moral, mi jodido pudor ético se negaba a involucrar a Eduarda. No me atrevía a pagarle sus caricias con monedas de hojalata [...], anclarme en una estúpida verdad la llevaría por caminos más inhóspitos* » (LOD, 310). « L'ogre moral » revient pour lui faire, à la fin du roman, prendre la bonne décision, ce qui est ironique car il le fait à travers quelque chose d'incorrect. Il participe de la corruption de la justice mexicaine en acceptant d'endosser un crime qu'il n'a pas commis pour alléger sa peine ; en agissant mal, il fait le bien d'Eduarda.

Toutes les déterminations morales de Benito ne sont qu'un jeu de l'ironie qui veut supprimer la réalité au bénéfice d'une réalité abstraite ou idéale. Dans sa morale et son rapport au monde, l'ironie n'hésite pas à détruire sa propre œuvre. En citant Solger, Kierkegaard affirme que la *puissance limitative*⁸¹⁶ de l'ironie « *apprend justement à l'homme à rester dans la réalité, [...] lui apprend à chercher sa vérité dans certaines limites* »⁸¹⁷. Les certitudes philosophiques de Benito sont mises en question quand il doit affronter le dilemme moral qu'Eduarda représente.

Dans sa réflexion, Benito reconnaît ses faiblesses, il est son propre exemple moral et apprend sa vérité (il est capable de tuer, de mentir, de punir, d'humilier..., pour assouvir ses pulsions) et ses limites : son dernier choix, comme les autres, est lié à l'aveuglement du désir, qui le marque tout au long du roman : « *–Los estudios no matan*

⁸¹⁵ Il faut signaler que son frère Esteban est l'exemple parfait du cynisme et de la double morale de l'homme politique mexicain. Il est corrompu, aide Benito à falsifier les documents d'identité d'Eduarda, lui donne une arme et de l'argent et, pourtant, il lui donne toujours des leçons de morale : « *Y tú Benito, no olvides visitar la tumba de nuestros padres. Llévales flores, con eso estoy más que pagado. He allí la madera del político mexicano. Mantienen a su pueblo en la miseria, pero, sentimentales, visitan el panteón todos los domingos para llevarle flores a sus muertos* » (LOD, 94). Quand Esteban lui donne de l'argent pour le voyage, Benito affirme : « *Es difícil prever el comportamiento de los mestizos, una moral extraña, sin duda. Cuando les conviene son protestantes, cuando no católicos. Indios, españoles, árabes, católicos y judíos peleándose entre sí en la sangre de un Torrentera* » (LOD, 161).

⁸¹⁶ Cette *puissance limitative* constitue le caractère moral de l'ironie, comme une manière de démasquer l'individu ou la société en les mettant à l'épreuve. Si l'ironie est idéalité par rapport à la réalité du monde, cette idéalité sert aussi à critiquer la réalité et à aider l'individu à en être conscient.

⁸¹⁷ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 289.

las pasiones. Y con esta frase infame pongo punto final a la historia » (LOD, 310). Il est esclave de la passion et reconnaît que ses pulsions sont plus fortes que la raison, ce qui pour lui, en tant que moraliste et chroniqueur, est une manière infâme de conclure son histoire.

II.3.4 Le prophète et la prophétie

Le discours prophétique, qui vise à dévoiler par inspiration divine les choses distantes et futures, joue des paramètres de l'autorité et peut devenir une proie facile de l'ironie. Pour Stéphane Larrivée et André Mercier, l'ironie dans le discours prophétique crée une tension entre un langage capable de s'imposer et de faire sens et un excès de signes et de sens qui remet tout en question. La prophétie, selon les analyses sur l'ironie de Stéphane Larrivée et André Mercier, « [...] *tend à imposer une vision du monde et vise explicitement à susciter la croyance. En prédisant l'avenir, il structure le monde et transforme ainsi le présent en réalité signifiante. Chargé du poids de la prophétie, le langage devient plus que jamais porteur de sens* »⁸¹⁸.

Le prophète s'exprime à travers un langage symbolique ou allégorique qui invite à découvrir le sens caché dans ces paroles énigmatiques qui donnent des indices du destin tragique de l'histoire. Kierkegaard évoque la capacité du prophète à anticiper l'avenir, il parle de l'individu prophétique « *qui devine au loin l'obscur et vague contour de l'idée nouvelle. L'individu prophétique ne possède pas le principe à venir, il le pressent seulement. Il ne saurait pas l'imposer ; mais il est aussi perdu pour la réalité à laquelle il appartient* »⁸¹⁹.

Comme le prophète, l'ironiste pressent l'idée nouvelle, mais il reste dans le présent auquel il appartient : « *Sans doute, l'ironiste est bien prophète en un certain sens, car il ne cesse de signaler une chose à venir, mais il ignore laquelle. Il possède un caractère prophétique ; mais il s'oriente, se situe à l'inverse du prophète* »⁸²⁰. L'ironiste, pour Kierkegaard, n'a pas pour fonction, comme le prophète, d'accompagner la contemporanéité vers l'avenir, il reste dans le présent pour le juger et le mettre en

⁸¹⁸ Stéphane Larrivée et André Mercier, « “Ça va v'nir pis ça va v'nir”. Autorité narrative et prophéties postmodernes dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *La Logeuse* d'Éric Dupont », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, *Ironie, formes et enjeux*, op. cit., p. 150.

⁸¹⁹ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, op. cit., p. 235.

⁸²⁰ *Idem*, p. 236.

question. Il annonce ce qu'il pressent, mais il ignore ou accepte dans sa lucidité son destin irrévocable⁸²¹.

On trouve deux exemples de figures prophétiques dans *Los detectives salvajes*. Celui de Brígida et celui de Cesárea Tinajero. Le deuxième est le plus riche dans la mécanique de l'ironie, mais aussi par la référence à l'héritage littéraire de l'auteur, qui se construit dans un nouveau jeu de miroirs et de dédoublements. Le poète devient prophète et sa prophétie a un rapport avec le travail et l'engagement pour la littérature.

Dès les premières pages du journal de García Madero, l'auteur fait au lecteur un clin d'œil sur le destin du narrateur. Brígida, une des serveuses du bar « Encrucijada » (comme le carrefour du destin), lit l'avenir dans la main de García Madero et lui annonce ainsi son destin : « *Y tienes suerte. Llegarás a donde te propongas. Aunque aquí veo que te extraviarás varias veces, por culpa tuya, porque no sabes lo que quieres. Necesitas una piel que esté contigo en las buenas y en las malas* » (LDS, 24). Le présage de Brígida ne met pas en question le talent de García Madero, mais il va se perdre car il ne sait pas ce qu'il veut. Le présage anticipe les doutes du narrateur, le voyage dans le désert, le renoncement au monde.

Brígida est amoureuse de García Madero, elle ira même jusqu'à se disputer avec Rosario dans le bar pour lui. Plus tard, avant le départ dans le désert, elle parlera à nouveau avec lui : « [...] *se me acercó Brígida e hizo una observación sobre el paso del tiempo [...]. En su mirada sorprendí algo que sólo puedo denominar con la palabra victoria, aunque era una victoria triste, resignada, atenta a los pequeños gestos de la muerte más que a los gestos de la vida* » (LDS, 120). Cette image de victoire triste nous intéresse comme préparation de la prophétie et également comme mouvement ironique :

Dijo –dijo Brígida mirando hacia atrás como para asegurarse de que Rosario aún no venía– que a mí también, cómo no, me hubiera gustado enamorarme de ti, a mí también me hubiera gustado vivir contigo [...], pero si no pudo ser, ni modo, hay que aceptar las cosas como son, ¿verdad? Pero hubiera sido lindo. (LDS, 120)

La manière dont elle s'exprime, en regardant en arrière, sa vision triste et victorieuse, annoncent l'ironie et l'amertume de ce qui n'est pas possible. Mais Brígida est lucide et prend conscience du temps et de la mort, plus que de la vie. Dans cette conversation, elle accepte sa défaite amoureuse et la regrette, mais elle connaît le destin de García Madero : « –¿Y qué más sabes? –¿Sobre ti? –ahora Brígida sonreía y

⁸²¹ Pensons à Œdipe, qui se dirige aveuglement vers son destin sans pouvoir y échapper. C'est l'ironie de la tragédie grecque, connaître et ne pas pouvoir y échapper.

ésa, supuse, era su victoria. –Sobre mí, claro –le dije [...]. –Que vas a morir joven, Juan, que vas a desgraciar a Rosario » (LDS, 121). Cette certitude constitue la victoire triste de Brígida et de l'ironie, elle sait que García Madero disparaîtra et rendra Rosario malheureuse. Elle accepte sa défaite et voit, dans sa lucidité, le destin irrévocable du jeune apprenti.

À la différence de la prophétie de Brígida qui ne concerne que le destin de García Madero, Cesárea lance une prophétie qui est essentielle pour le roman et pour l'œuvre postérieure de Roberto Bolaño. La prophétie représente à la fois l'héritage littéraire de Cesárea et, par un jeu de miroirs, celui de Bolaño. C'est une ancienne amie de Cesárea qui revient sur l'époque de ses trente-cinq ans, lorsqu'elle était enseignante à l'école. Cesárea décide de quitter l'école pour travailler dans une usine à Santa Teresa. Son amie ne savait pas qu'elle était poète, mais :

En muchas ocasiones la vio escribir, sentada en el aula vacía, en un cuaderno de tapas negras muy grueso que Cesárea llevaba siempre consigo. Suponía que era un diario de vida⁸²² [...], solía encontrarla escribiendo en un cuaderno de tapas negras, como el anterior, pero de formato más pequeño, un cuaderno que parecía un misal y en donde la letra de su amiga, de caracteres diminutos, se deslizaba como una estampida de insectos. Nunca le leyó nada. Una vez le preguntó sobre qué escribía y Cesárea le contestó que sobre una griega. El nombre de la griega era Hipatía. (LDS, 594)

Cesárea serait donc une allégorie d'Hypatie⁸²³. Les deux femmes aiment l'enseignement, Hypatie le fait chez elle, Cesárea le fait d'abord à l'école, mais plus tard elle enseignera à Belano et Lima chez elle. Hypatie écrit sur la géométrie, les poèmes de Cesárea sont des figures géométriques. Cesárea quitte la ville de Mexico pour aller dans le désert, Hypatie s'éloigne de la brillante Athènes pour se consacrer à la connaissance à Alexandrie. Cet éloignement implique l'un des engagements éthiques de la poète, mais aussi de Bolaño avec la littérature. Kierkegaard souligne : « *L'ironiste, au contraire, a quitté les rangs de ses contemporains : il leur fait front. Ce qui doit venir*

⁸²² Pour Lejeune et Bogaert : « *Tenir un journal est devenu, pour un individu, une manière possible de vivre, ou d'accompagner un moment de sa vie* », Philippe Lejeune et Catherine Bogaert, *op. cit.*, p. 25. Dans ces cahiers et son projet de « *Fábrica de conservas* », dont nous parlerons plus bas, Cesárea devient témoin et destinataire de l'avenir. Elle construit sa mémoire (celle de Bolaño), l'organise sur des axes et lui donne une identité narrative qui sera un appel ultérieur à la lecture.

⁸²³ « *Hypatie voyagea en Grèce, alla à Athènes assister aux cours des deux institutions rivales, le lycée fondé par Aristote et l'Académie fondée par Platon. De retour à Alexandrie, elle fut nommée professeur de mathématiques et de philosophie* », Eric Sartori, *Histoire des femmes scientifiques de l'antiquité au XX^e siècle*, Paris, Plon, 2006, p. 63. Dans le roman, Bolaño ajoute : « *Hipatia era una filósofa de Alejandría muerta por los cristianos en el año 415* » (LDS, 594). Voir aussi Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber, *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Éditions des femmes, 2003, tome 2, p. 2077.

reste caché, en arrière de lui ; mais face à la réalité, il adopte une attitude hostile ; c'est elle qui doit anéantir »⁸²⁴. Cette retraite du monde montre bien l'attitude critique de Cesárea. Elle répond à ses contemporains avec son renoncement et, à la fois, met en pratique son engagement envers la littérature. Comme García Madero, elle tient un journal et écrit des poèmes. Si aux yeux de son amie Cesárea lisait beaucoup, elle ne se rappelait pas pour autant les titres des ouvrages lus, limitant ainsi l'héritage littéraire laissé à Belano et Lima⁸²⁵.

La prophétie a lieu dans la chambre de Cesárea, à qui son amie ne rend visite qu'une seule fois, car elle habitait dans une des zones les plus dangereuses de Santa Teresa : « *Sólo una vez había estado en aquel cuarto de la calle Rubén Darío*⁸²⁶ [...], *era como la cloaca adonde iban a dar los desechos de Santa Teresa* [...], *al menos una vez a la semana había un altercado de sangre* [...]. *También vivían algunas putas con sus padrotes*⁸²⁷ » (LDS, 595). C'est dans cette chambre que son amie réalise l'abîme qui existe entre elles. Dans la chambre de Cesárea il y a quelque chose d'inquiétant : « [...] *como si la realidad, en el interior de aquel cuarto perdido, estuviera torcida, o peor aún, como si alguien, Cesárea, ¿quién si no?, hubiera ladeado la realidad imperceptiblemente* » (LDS, 595). Elle prend conscience de cette réalité altérée dans la chambre de Cesárea. Pourtant, il n'y a rien d'exceptionnel, jusqu'à ce qu'une explosion de réalité ait lieu :

Una mesa llena de papeles en donde se apilaban, en dos montones, más de veinte cuadernos de tapas negras, vio los pocos vestidos de Cesárea colgados de una cuerda que iba de lado a lado de la habitación [...]. Y

⁸²⁴ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate*, op. cit., p. 236.

⁸²⁵ Pour ce qui est de l'héritage littéraire, dans le roman, il faut prendre en considération toutes les lectures des poètes, les livres évoqués, les auteurs mentionnés, tout cela compose l'héritage littéraire, non de Cesárea, qui prépare son projet, mais de l'auteur lui-même. Nous pouvons inférer sur les lectures de Cesárea que si elle lisait Hypatie, elle devait bien connaître les classiques grecs, principalement les tragiques. La notion du tragique constitue, avec la vision du destin et de la fatalité, l'un des éléments essentiels de l'ironie.

⁸²⁶ Il n'est pas anodin que la rue la plus dangereuse de Santa Teresa s'appelle Rubén Darío. Son nom représente le destin tragique de celui qui est voué entièrement à la poésie. Dans la nouvelle de Darío « El rey burgués » apparaît un personnage, un « poète », qui expose au roi bourgeois sa vision idéale du rapport éthique et esthétique à la poésie : « *–Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir* [...]. *Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia* », Rubén Darío « El rey burgués », dans José Miguel Oviedo, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, p. 268-269. Tout au long de son plaidoyer, le poète parle comme s'il était un prophète. Il parle de la poésie comme s'il annonçait la bonne nouvelle de la vraie littérature. Ironiquement, le poète est réduit au mouvement stérile et mécanique et meurt avec un sourire à la fin de la nouvelle.

⁸²⁷ Les échos se multiplient dans ces passages qui constituent la vie de Cesárea. Le danger de cette rue serait celui que Belano et Lima ressentent respectivement dans leurs voyages en Afrique et en Amérique Centrale : se perdre, frôler la mort pour s'attacher plus à la vie. Le rapport des prostituées à leurs proxénètes nous rappelle celui de Lupe et Alberto, mais aussi celui qui unit le poète à la poésie.

vio el arma: una navaja de muelle, con el mango de cuerno y la palabra Caborca⁸²⁸ grabada en la hoja. Y cuando le preguntó a Cesárea para qué necesitaba un cuchillo, ésta le contestó que estaba amenazada de muerte y luego se rió, una risa, recuerda la maestra, que traspasó las paredes del cuarto y las escaleras de la casa hasta llegar a la calle, en donde murió. (LDS, 595-596)

Dans la chambre de Cesárea se trouve son œuvre, son projet et le couteau qui porte le même nom que la revue qu'elle a fondée. Cette coïncidence et le fait que Cesárea se dise menacée de mort (comme les réal-viscéralistes sont menacés par Alberto), nous fait penser à l'engagement éthique avec la littérature, qui pour ces poètes représente un renoncement, dont le risque est le détournement, la disparition, le silence. Mais le rire de Cesárea déclenche le moment de tension dans lequel la prophétie est prononcée. L'amie voit les cahiers noirs – comme si elle écrivait des mauvais présages – et Cesárea rit, son rire traverse la chambre et son amie écoute ses paroles :

[...] unas palabras que la maestra prefiera olvidar, pero que recuerda perfectamente [...], sus ojos recorrieron el plano de la fábrica de conservas, un plano que había dibujado Cesárea, en algunas zonas con gran cuidado en el detalle y en otras de forma borrosa o vaga, con anotaciones en los márgenes aunque la letra en ocasiones era ilegible y en otras estaba escrita con mayúsculas e incluso entre signos de exclamación, como si Cesárea con su mapa hecho a mano estuviera reconociéndose en su propio trabajo o estuviera reconociendo facetas que hasta entonces ignoraba. (LDS, 596)

L'amie de Cesárea regarde les plans de la « fábrica de conservas », une manière subtile de signifier le travail de la mémoire, qui est aussi celui de Bolaño dans le roman. Quelques parties du plan sont dessinées en détail, tandis que d'autres sont des esquisses, comme pour rappeler les lacunes dans les souvenirs de l'auteur. Quelques notes sont illisibles ; d'autres, soulignées avec des points d'exclamation. Cesárea (ou Bolaño) *se reconnaît dans son propre travail* et trouve même des facettes qu'elle-même ignorait, ce qui suggère le travail d'introspection qui existe dans l'écriture. C'est à propos de la « fábrica de conservas » que Cesárea jette sa prophétie et parle des temps à venir :

Y Cesárea apuntó una fecha: allá por el año 2.600. Dos mil seiscientos y pico. Y luego, ante la risa que provocó en la maestra una fecha tan peregrina, risita sofocada que apenas se escuchaba, Cesárea volvió a reírse, aunque esta vez el estruendo de su risa se mantuvo en los límites de su propia habitación. A partir de ese momento, recuerda la maestra, la

⁸²⁸ Dans le jeu d'échos intertextuels de l'œuvre de Bolaño, il faut rappeler la nouvelle « El gusano », où le « gusano » offre à Arturo Belano, adolescent, un couteau comme cadeau, avec le même nom gravé : « *Una mañana me regaló una navaja. En el mango de hueso se podía leer "Caborca" escrita en finas letras de alpaca* », Roberto Bolaño, dans *Llamadas telefónicas*, op. cit., p. 82-83.

tensión que flotaba en el cuarto de Cesárea o la que ella percibía fue bajando hasta diluirse del todo. Después se marchó. (LDS, 596-597)

La date qui semble anodine est un clin d'œil au futur roman 2666, œuvre posthume de Roberto Bolaño. Cesárea plaisante, mais son rire est atroce, c'est le rire ironique de celui qui connaît, qui annonce ce qui sera son projet de mémoire et, dans le cas de Bolaño, son dernier travail. Le rire de Cesárea provoque une explosion de réalité car, à travers elle, Bolaño parle de son futur travail. La prophétie traverse la réalité pour plonger le lecteur dans la littérature et l'œuvre future qu'est 2666⁸²⁹.

Ce rire ironique est comme la victoire de Brígida, c'est le dernier sourire qui change la vision du destin tragique. Cette ambivalence complète le sens inachevé du travail de l'écrivain, qui ne savait pas s'il allait réussir à conclure mais pourtant s'est permis de l'annoncer avec un rire triomphal⁸³⁰. Nous voyons cette Cesárea comme une représentation de ce que la poésie et la vie étaient pour l'auteur. Dans ce passage, elle et sa « fábrica de conservas » seraient un double de l'auteur. Après ce moment d'horreur dans la chambre de Cesárea, tout revient à la normalité. Plus tard, Cesárea lui annoncera son départ de Santa Teresa et lui offrira un cahier noir, celui-là même que son mari jette à la poubelle, mais qu'elle a lu avant. Il contient des notes sur le système d'éducation :

Cesárea odiaba a José Vasconcelos⁸³¹, aunque en ocasiones ese odio parecía más bien amor. Había un plan para la alfabetización masiva, que la maestra apenas entendió pues el borrador era caótico, y listas consecutivas de lecturas para la infancia, adolescencia y juventud que se contradecían, cuando no eran claramente antagónicas (LDS, 597).

Cesárea poursuit son destin, qui se trouve dans la poésie et dans l'éducation. Sa liste de lectures se compose des fables de La Fontaine et d'Esopé, pour l'enfance ; un célèbre roman de gangsters aux États-Unis et une compilation de nouvelles médiévales : « *En todas las listas se mantenía La isla del tesoro de Stevenson y La edad de oro de*

⁸²⁹ Il ne faut pas oublier que Bolaño savait que sa mort approchait, ce qui justifie le grand effort qu'il a fait pour conclure son œuvre. La date de la prophétie serait une conjonction du mal : la fin du deuxième millénaire et le numéro 666, qui est associé à l'Antéchrist. Par ailleurs, une partie essentielle du roman se passe à Santa Teresa, ville miroir de Ciudad Juárez, qui est ici l'une des villes que Cesárea habite.

⁸³⁰ Le rire triomphal de ces personnages a une nuance qui rappelle l'absurdité. Bergson affirme que : « *Faire beaucoup de chemin pour revenir, sans le savoir, au point de départ, c'est fournir un grand effort pour un résultat nul. On pouvait être tenté de définir le comique de cette dernière manière. Telle paraît être l'idée de Herbert Spencer : le rire serait l'indice d'un effort qui rencontre tout à coup le vide* », Henri Bergson, *op. cit.*, p. 65. Le rapport entre l'écriture et la mort rappelle aussi ce rire qui vient à contrecoup : après le chemin parcouru, il n'y a que la certitude du néant.

⁸³¹ Comme les réal-viscéralistes avec Octavio Paz et Pablo Neruda, Cesárea avait aussi sa figure antagonique aimée et détestée : José Vasconcelos, un philosophe et éducateur mexicain qui après la Révolution mexicaine a impulsé l'éducation au Mexique. Sur José Vasconcelos, voir Claude Fell, *Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989.

Martí, libros que a la maestra le parecían más indicados para la adolescencia » (LDS, 597). Il nous semble que les lectures suivent un processus logique de maturité, mais les romans initiatiques et d'aventures, comme ceux de Stevenson ou la revue de Martí⁸³², sont omniprésents.

Après une longue absence, l'amie rencontre Cesárea à Santa Teresa derrière un stand d'herbes médicinales : « [...] *ahora era gorda, desmesuradamente gorda* [...], *alrededor de sus ojos tenía arrugas y ojeras profundísimas* [...]. *Debia de pesar más de ciento cincuenta kilos* » (LDS, 598). Il est difficile d'expliquer la transformation de Cesárea. Elle devient une femme grosse et repoussante, ses mains sont comme des griffes, comme si avec la désillusion du temps elle s'était transformée en une bête énorme après avoir été mince comme un serpent⁸³³. Elle ne s'est pas mariée, elle n'a pas d'enfants. Après la prophétie, elle va s'installer dans le désert, dans deux endroits différents à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Cette ambivalence rappelle la dynamique de l'ironie qui est toujours partagée.

Bolaño joue avec le destin de ses personnages et annonce ce qui serait son œuvre posthume, avec cette prophétie personnelle et poétique. Il y a une part de non-dit dans ces prophéties, comme si l'auteur voulait laisser son sens inachevé et ouvert à l'interprétation. García Madero trouve les cahiers de Cesárea, il les lit, mais il ne révèle pas son contenu. Cesárea parle à Belano et Lima, mais le narrateur du journal n'écoute pas ce qu'elle a dire. L'héritage de Cesárea reste dans l'ombre, mais il est annoncé de manière allégorique. L'héritage de Bolaño est annoncé dans cette prophétie qui joue du double sens de l'ironie. Son visage synthétise le tragique de la vie et du destin et le comique de la petite victoire qui représente la certitude de cette bataille perdue d'avance.

Dans *El testigo*, nous allons trouver quelques exemples de messages dans le désert qui peuvent être lus comme des prophéties. Les recherches de Julio Valdivieso sur Ramón López Velarde lui montrent comment le poète anticipait son malheur amoureux dans sa poésie, qui se charge, avec la distance du temps, d'un sens prophétique : « *Ramón se lo acababa de leer a Teresa. El asunto del poema era, curiosamente la separación; no en balde se llama "Rumbo al olvido"* [...]. *La poesía de López Velarde prefigura estas circunstancias en un poema escrito un año antes* » (ELT, 145). L'un des

⁸³² À propos de l'écrivain cubain José Martí, il faut rappeler son projet qui cherchait à provoquer chez l'enfant le goût pour la recherche de la connaissance, de l'amour et de la justice.

⁸³³ Dans une conversation antérieure à celle de la prophétie, l'enseignante dit que Cesárea avait les yeux d'une « *serpiente venenosa* » (LDS, 590). Ce serpent nous fait penser à celui du dessin de Quim Font.

amours du poète, Teresa, comprend le poème et accepte la séparation. La solitude du poète est préfigurée dans un autre poème :

A fuerza de quererte / me he convertido, Amor, en alma en pena, / y en el candor angélico de tu alma / seré una sombra eterna...⁸³⁴ A partir del salvamento, Ramón se convierte para Teresa en su adorada alma en pena –concluyó Monteverde. Julio pensó en la infinita soledad de esa mujer, en las tardes lentas de provincia, necesitadas de que algo sucediera, de que una figura alterara la línea del horizonte con la benéfica condición de los espectros. (ELT, 146)

Cette anecdote rappelle combien il est difficile de vivre dans le désert, mais elle révèle aussi la prédisposition des gens à l'extraordinaire. Les messages que Nieves lui laisse avant de mourir acquièrent un sens prophétique une fois qu'elle disparaît. Ce qui est énigmatique pour les messagers devient pour Julio une révélation sur le passé et sur la vérité que Nieves ne réussit pas à révéler. Mais elle laisse ouverte une possibilité : « *Nadie se va sin premoniciones* » (ELT, 455), dit Donasiano à Julio, qui est libre d'interpréter les messages d'au revoir et de comprendre la difficulté de vivre et d'aimer dans ce que le poète Manuel José Othón appelle « *¡El desierto, el desierto... y el desierto!* »⁸³⁵ » (ELT, 334).

Julio réalise qu'on ne peut qu'attendre une révélation dans le désert. Il apprend quelques vérités sur sa famille, reçoit les messages de Nieves et reçoit aussi la visite du poète López Velarde, ce qui serait une révélation. Donasiano a même échafaudé une théorie sur la façon de concevoir le monde dans le désert :

Ninguna conversación superaba las del desierto. “Las grandes religiones sólo podían inventarse en el desierto, o en alguna montaña loca”, afirmó Donasiano. “Inventos de gente que sólo habla por casualidad; el primer milagro de la religión es toparse con alguien en el desierto. Si naces en un lugar vacío, la cabeza se te llena de otro modo. El más allá lo inventó un pastor al que se le perdió una borrega en el desierto.” (ELT, 461)

Le désert est l'un des lieux propices au discours prophétique. Le sens de la prophétie anticipe l'attente insupportable du temps, mais la révélation est souvent négative, une anticipation douloureuse du destin tragique. Pourtant, dans le cas de

⁸³⁴ Il s'agit de la dernière strophe du poème « Alma en pena », Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 25-26. Le titre du poème montre bien la solitude et la douleur acceptée de celui qui continue à chercher.

⁸³⁵ Ainsi Othón achève-t-il son poème « Idilio Salvaje ». Ce vers est évoqué dans *El testigo* pour signaler la force de la répétition et l'immensité du vide dans le désert. Le vers qui précède cette répétition évoque le déchirement sentimental d'une séparation : « *y en nuestros desgarrados corazones / ¡El desierto, el desierto... y el desierto!* », Manuel José Othón, *op. cit.*, p. 145. Dans le roman de Villoro, au désert de Los Cominos s'ajoute le désert du cœur déchiré, dans la sécheresse qui reste après la séparation de Julio et Nieves.

Cesàrea et Brígida, la certitude de la défaite permet d'ébaucher un dernier sourire qui défie l'interlocuteur et le lecteur. Le sens inachevé de la prophétie demande de l'interprétation, ce qui est caractéristique de l'ironie. Le prophète a souvent ce sourire amer qui témoigne d'une certitude qui se fonde sur le temps impitoyable et sur la mort.

II.4 Silences : l'ironie finale

Le silence est-il plus sage que la parole ? Cette interrogation remet en question l'une des préoccupations essentielles de l'écrivain : le désir de contrôler le temps⁸³⁶. Dans *La pensée du dehors*, Foucault évoque l'absurde de cette illusion créée par la littérature :

Longtemps on a cru que le langage maîtrisait le temps, qu'il valait aussi bien comme lien futur dans la parole donnée que comme mémoire et récit ; on a cru qu'il était prophétie et histoire ; on a cru aussi qu'en cette souveraineté il avait pouvoir de faire apparaître le corps visible et éternel de la vérité ; on a cru que son essence était dans la forme des mots ou dans le souffle qui les fait vibrer. Mais il n'est que rumeur informe et ruissellement, sa force est dans la dissimulation ; c'est pourquoi il ne fait qu'une seule et même chose avec l'érosion du temps ; il est oublié sans profondeur et vide transparent de l'attente⁸³⁷.

Cette attente s'anéantit dans la lecture. Pour Foucault : « [...] *le langage n'est ni la vérité ni le temps, ni l'éternité ni l'homme, mais la forme toujours défaite du dehors ; il fait communiquer, ou plutôt laisse voir dans l'éclair de leur oscillation indéfinie, l'origine et la mort* »⁸³⁸. Le contact avec le langage est la rupture éphémère de cette attente, qui a lieu dans un espace démesuré, celui du dehors. Le langage, dit Foucault, se dévoile dans cette alternance entre l'origine et la promesse de la mort : « [...] *il n'est pas une existence qui, dans la seule affirmation du Je parle, ne reçoive la promesse menaçante de sa propre disparition* »⁸³⁹. À l'instant même où la réalité survient, tout est perdu.

Devant la constatation de cet absurde, la question se pose à nouveau : le silence est-il plus sage que la parole ? Kierkegaard rappelle l'importance que Socrate donnait au silence. Dans sa maïeutique, il dit le maximum avec le minimum et son œuvre est le reflet de sa démarche dialogique. Il n'a rien écrit, il est insaisissable et, pourtant, multiple. L'ironie finale de la vie et de la littérature est faite des silences présents dans

⁸³⁶ L'un des exemples le plus célèbres de cet effort est *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust.

⁸³⁷ Michel Foucault, *La pensée du dehors*, op. cit., p. 57-58.

⁸³⁸ *Idem*, p. 60.

⁸³⁹ *Idem*, p. 61.

l'œuvre, le non-dit qui la remplit. Les silences dans le corpus suivent des chemins différents pour rappeler cette ironie qui semble pourtant être commune à tous et se termine dans la mort.

Dans *Los detectives salvajes*, les silences de Belano et Lima, celui de Cesárea ou de García Madero, sont différents dans leur développement, mais ils impliquent un renoncement comme choix poétique qui répond à une éthique et à une esthétique de vie. Le silence de Cesárea est son éloignement du monde sans pourtant abandonner son travail poétique. Dans sa conversation avec Belano et Lima, Amadeo Salvatierra se rappelle l'attitude revêche de la jeune Cesárea, dans le cercle des poètes *stridentistes* : « *Según Maples*⁸⁴⁰ *era una muchacha muy joven, muy callada* » (LDS, 180). Amadeo la voit marcher dans ses souvenirs, au moment de son éloignement et se questionne sur son destin. Pour Amadeo : « *Cesárea era una ausencia* » (LDS, 354).

Elle part dans le désert pour suivre la direction contraire à la modernité, tant recherchée par les *stridentistes* dans les années vingt. Son silence énigmatique pose la question de la transmission. Que faut-il enseigner ? De manière différée, Cesárea devient le guide des poètes réal-viscéralistes, qui iront la chercher cinquante ans plus tard. Son silence est comme celui de Socrate, dont les disciples, en reprenant ses paroles, se font l'écho. Ce silence ironique, dit Kierkegaard, est le néant indispensable au commencement, car tout est subjectif et la vie est pleine de contradictions, ce qui échappe à la conscience immédiate :

La réflexion, en revanche, s'avise aussitôt de ces contradictions. Elle découvre que ce qui aurait dû être pour les hommes un élément de certitude absolue, un facteur déterminant (les lois, les usages, etc.) apporte une contradiction au sein de l'individu ; elle découvre aussi que tout cela lui est extérieur et que, par conséquent, il ne saurait l'admettre comme tel [...]. Elle rend ainsi l'homme assez souple, assez habile pour rapporter tout cas particulier à certains cas d'ordre général⁸⁴¹.

On n'écoute pas l'enseignement de Cesárea car García Madero, le témoin, s'endort : « [...] *alguien me guió a una habitación oscura y fresca y que me arrojé sobre un colchón y me dormí [...]. Oí voces y me levanté. En la habitación contigua Cesárea y mis amigos hablaban* » (LDS, 602). Il se limite à constater qu'une conversation entre Cesárea et les deux poètes a lieu et que, plus tard, ces deux poètes partiront en voyage. Néanmoins, dès la recherche de Cesárea Tinajero, les poètes

⁸⁴⁰ Il parle du poète stridentiste Manuel Maples Arce (1900-1981).

⁸⁴¹ Søren Kierkegaard, *Le concept d'ironie*, *op. cit.*, p. 185.

détectives voient qu'elle s'efforce d'effacer ses traces, comme son nom, dans une note journalistique : « [...] *una mujer llamada Cesárea Tinaja (sic), la cual es oriunda de la Ciudad de México. No hay fotos que ilustren la noticia* » (LDS, 571). Cette erreur intentionnelle de la part de Cesárea Tinajero est vue comme « [...] *una broma, una forma humilde de tapar una pista humilde* » (LDS, 571).

Les traces de Cesárea apparaissent et disparaissent. Les réal-viscéralistes considèrent qu'elle voulait disparaître, pourtant ils la trouvent. Lors de leur conversation avec le torero Ortiz Pacheco, ils apprendront que Cesárea était une femme « [...] *callada, pero no por timidez o discreción, sino callada más bien como imposición, como si estuviera enferma y no pudiera hablar* » (LDS, 579). Elle-même se mure dans le silence et décide de s'éloigner. Amadeo ne comprend pas son choix : « *¿Eso es todo el porvenir que te espera, Cesárea, hija mía? [...], y dijo que ése era el porvenir común de todos los mortales, buscar un lugar donde vivir y un lugar donde trabajar* » (LDS, 461).

Le choix de Cesárea est en accord avec l'ironie de la vie. Elle décide de continuer son œuvre dans le silence et l'anonymat. Symboliquement son choix est celui de Kafka ou de Pessoa. Mais à leur différence⁸⁴², le lecteur n'a pas accès aux poèmes de Cesárea car García Madero décide de les garder près de lui après les avoir lus. Son silence et ce qu'elle représente demeurent intacts entre les mains de García Madero, qui reste dans le désert : sa disparition de la deuxième partie du roman, ainsi que la négation de son existence par un spécialiste, en sont la preuve. Cette disparition, l'innocence perdue qu'il représente, est le prix à payer pour mériter une renaissance dans la poésie. García Madero demeure dans le désert en échange de l'élan poétique de Belano et de Lima.

Mais le silence de García Madero est aussi synonyme du doute permanent, de son innocence et de son apprentissage : « *Hoy no pasó nada. Y si pasó algo es mejor callarlo, pues no lo entendí* » (LDS, 117). Il ne dit pas tout car il ne comprend pas tout, il tait ce qui lui échappe, comme la poésie de Cesárea. García Madero reste à Villaviciosa pour imiter Cesárea et rendre un témoignage muet d'elle et du voyage des réal-viscéralistes. Il reste pour veiller sur leurs traces, même si elles risquent de s'effacer à nouveau dans le sable : « *He leído los cuadernos de Cesárea. Cuando los encontré pensé que tarde o temprano los remitiría por correo al DF, a casa de Lima o*

⁸⁴² Rappelons que Max Brod n'a pas respecté la volonté de son ami Kafka de détruire son œuvre après sa mort. De son côté, Pessoa meurt en laissant derrière lui une immense œuvre inédite qui n'était pas sa poésie, mais celle de ses hétéronymes, ce qui a suscité diverses analyses et publications posthumes.

de Belano. *Ahora sé que no lo haré. No tiene ningún sentido hacerlo* » (LDS, 607). Il écrit ce qui se passe, mais il en garde le secret. Son désenchantement (*No tiene ningún sentido hacerlo*), est bouleversant. Le silence est l'anéantissement du triomphe du voyage dans le désert. La preuve, l'existence de Cesárea et de sa poésie, reste dans l'obscurité, comme si elle seule suffisait au narrateur, pour qui les enseignements de Cesárea ne porteraient pas de fruits au-delà du silence.

Le silence de Belano et Lima est différent. Même si le roman se construit sur le témoignage, oral ou écrit, Belano et Lima, tout comme Cesárea, sont les seuls personnages qui ne parlent pas directement. Ils parlent à travers les autres, qui se rappellent ou évoquent un dialogue, une phrase, un moment. Mais leur attitude est celle de celui qui s'échappe, qui ne dit jamais rien et à qui on peut tout attribuer. La multiplicité d'images proposées des deux poètes dans le roman contribue à ne pas les définir, à ne pas les enfermer dans leur vérité. Belano et Lima restent, comme Cesárea, des exemples idéalisés d'un engagement éthique et esthétique envers la poésie.

Rappelons l'attitude de Lima à Paris, ou en Israël, son retour anonyme au Mexique, son voyage désespéré au Nicaragua, où le poète Pancrasio Montesol affirme qu'un poète doit se perdre. Rappelons aussi sa rencontre avec Octavio Paz au parc Hundido et sa postérieure disparition, toujours dans le silence. De son côté, les derniers témoignages sur Belano anticipent son éloignement. Tout comme Cesárea avec sa *fábrica de conservas*, il commence son travail de mémoire. Avant le départ en Afrique, chez Teresa Solsona, il écrit beaucoup et parle peu. Elle lui raconte sa vie, il se limite à écouter : « *Escuchaba y no tomaba partido* » (LDS, 513). Elle le voit s'enfermer dans sa chambre pour écrire⁸⁴³ : « *Poco después sentí el tecleo de su máquina de escribir* » (LDS, 512). Face à cette attitude farouche, elle lui demande ce qu'il fait : « *Dijo que un libro. Le pregunté si se trataba de un libro de amor. No supo qué responderme. Volví a preguntárselo y dijo que no sabía. Si no lo sabes tú, majo, le dije, quién coño lo va a saber* » (LDS, 513). Belano ne sait pas ce qu'il est en train d'écrire, mais il écrit. Il ne peut pas renoncer à son travail d'écriture même s'il n'a pas un objectif déterminé.

« *Le plus sûr des mutismes n'est pas de se taire, mais de parler* »⁸⁴⁴, affirme Camus, pour qui il faut tout accepter – la contradiction, l'impuissance, l'angoisse, la mort qui approche – pour trouver la joie. Le silence de Belano, comme celui des autres

⁸⁴³ Tel *Bartleby*, (« *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall-Street* », Herman Melville, 1953) dans les derniers passages de la deuxième partie, Belano prend une attitude insouciant face au monde et se concentre sur sa tâche.

⁸⁴⁴ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, *op. cit.*, p. 44.

poètes, est un silence qui parle dans l'écriture, dans le travail de mémoire, dans l'attachement impérieux à la vie, leur renoncement est symbolique, un dernier élan de vitalité.

Belano part en Afrique et son voyage est une imitation du voyage de Rimbaud. Le silence de son voyage est celui de l'expérience. Avant le départ, il décide de ne plus parler : « *No quiero hablar, dijo él [à Susana Puig], ya no quiero hablar* » (LDS, 463). Ce silence est synonyme d'un épuisement face à la vie, d'une envie de s'abandonner, qu'il assouvit dans son voyage en Afrique, où il part pour se faire tuer, et non se suicider. Camus considère que : « *Le suicide est une méconnaissance. L'homme absurde ne peut que tout épuiser et s'épuiser* »⁸⁴⁵. Belano, le poète absurde, ne part pas pour se suicider, mais son silence est proche de la mort. Son silence, comme celui des autres personnages, est un choix. Il veut se faire tuer, comme Ulises Lima au Nicaragua, mais c'est en frôlant la mort qu'il trouve l'envie de continuer à vivre⁸⁴⁶. Dans ce dernier élan, il épuise la vie et sa propre vie, ce qui redonne de la vitalité à l'écriture.

L'ironie du silence et de l'éloignement dans *Los detectives salvajes* permet de construire un discours qui est caractéristique de toute l'œuvre de Bolaño. Il a conscience de cet absurde, mais encourage à livrer la bataille de la vie, même si elle est perdue d'avance. Albert Camus parle du sentiment tragique de la vie, « l'absurde », qui lui donne un désir désespéré de vivre focalisé sur trois conséquences : révolte, liberté et passion, qui définissent bien l'attitude des réal-viscéralistes.

Dans *El testigo*, le silence de Julio et Nieves dans leur jeunesse est la condamnation de leur destin. Ce tour funeste scelle leur rupture, qui devient irrévocable avec la mort de Nieves. Julio vit la moitié de sa vie dans la négation, il a l'opportunité de refaire sa vie ailleurs, mais le désir et le doute inexorable l'obligent à tout quitter pour venir rompre le silence du passé, le silence de Nieves. Son retour est un regard en arrière. En remuant le passé, il risque, comme la femme de Lot dans l'*Ancien Testament*, de se transformer en statue de sel. Camus affirme que : « *Tant que l'esprit se tait dans le monde immobile de ses espoirs, tout se reflète et s'ordonne dans l'unité de*

⁸⁴⁵ *Idem*, p. 80.

⁸⁴⁶ Dans *Le mythe de Sisyphe*, Camus parle du suicide et considère que se tuer : « *C'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas* », *Idem*, p. 20. Le changement d'avis de Belano serait une manière de reprendre l'envie de vivre, de profiter jusqu'au dernier moment sans prendre la responsabilité de s'ôter la vie.

sa nostalgie. Mais à son premier mouvement, ce monde se fêle et s'écroule : une infinité d'éclats miroitants s'offrent à la connaissance »⁸⁴⁷.

Il rompt avec le silence qui s'impose dans son exil volontaire pour écouter ces messages qui le ramènent à sa vie, à son passé, à son amour. Nieves part mais elle lui laisse des messages ouverts en guise d'au revoir. Ces non-dits différés reviennent à travers les autres – Nieves aussi parle à travers les autres – pour lui faire comprendre la douleur de sa rupture, la difficulté de vivre et d'aimer dans le désert. Ce n'est qu'en déchiffrant ces messages qu'il pourra trouver une sorte de réconciliation mais aussi une libération.

À la différence d'Orphée, Julio descend dans les enfers de la mémoire pour se libérer de Nieves, il la regarde en face pour la voir s'évanouir, ce qui l'aide à sortir de l'enfer de la nostalgie et à se tourner vers l'avenir. Julio décide de s'éloigner encore une fois du monde, cette fois dans un refuge près de la maison familiale, où il se charge de brûler, avec un sourire, tout signe du passé. Lorsque Nietzsche évoque le triomphe de Zarathoustra sur le passé, il affirme : « *Et de nouveau il y eut un rire et une fuite : ensuite ce fut le silence autour de moi, comme un double silence* »⁸⁴⁸. Ainsi, Julio sourit après avoir tout brûlé. Il fuit à nouveau pour plonger dans ce double silence qui serait le silence du passé et celui du monde. Il disparaît avec Ignacia, la femme silencieuse du désert avec laquelle il veut continuer sa vie « *como una tribu invisible* » (ELT, 418).

Qu'est-ce que se taire ? se demande García Ponce. C'est le mouvement du silence, se répond-t-il à lui-même : « *–Y ese movimiento es el que el lenguaje, reconociéndose en él, vuelve a crear a partir del silencio para sacar del tiempo el horror y mantenerlo en un continuo presente* »⁸⁴⁹. Benito Torrentera, dans *Lodo*, décide d'écrire son voyage pour se comprendre, mais aussi pour se sauver de l'ennui de la prison.

Comme García Madero dans *Los detectives salvajes*, dans *Lodo*, Benito plonge dans l'écriture, cette passion compulsive de la pensée profonde, qui maintient, selon Camus, la joie absurde par excellence : « *Créer c'est vivre deux fois* »⁸⁵⁰. Il plonge dans le silence de la parole, mais non dans celui de l'écriture qui représente sa manière de survivre, car l'écrivain, dit Irina de Herdt : « *Loin d'emprunter la voie du silence, [...] a*

⁸⁴⁷ *Idem*, p. 35.

⁸⁴⁸ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, op. cit., p. 201.

⁸⁴⁹ Juan García Ponce, *Las huellas de la voz*, op. cit., p. 135.

⁸⁵⁰ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 130.

*le devoir de prendre la parole et de l'opposer au monde extérieur hostile et menaçant, afin de protéger son petit royaume »*⁸⁵¹.

Benito écrit son voyage, cherche à comprendre ses actions et sa passion qui le domine et le pousse à faire des choses dont il – en tant que moraliste et homme de raison – croyait ne pas être capable. Mais comment vivre dans un monde où la pensée ne se nourrit que de fantasmes ? Camus se demande « [...] *si l'on peut vivre avec ses passions, savoir si l'on peut accepter leur loi profonde qui est de brûler le cœur que dans le même temps elles exaltent, voilà toute la question* »⁸⁵². Le voyage de Benito est la preuve de la domination des passions sur la raison. Benito brûle en quelques jours ce qu'il a construit pendant toute sa vie, il renonce à sa stabilité pour tout épuiser en quelques mois aux côtés d'une femme qu'il lui est impossible de contrôler et que pourtant il désire passionnément.

Le monde n'est pas raisonnable. Benito le voit dans sa violence et en fait partie. Il termine en prison et commence à écrire pour comprendre. Son silence est celui de l'écriture, il parle pour lui, il s'isole du monde dans ses pensées, dans l'espace de la page blanche pour éviter l'ennui. Son œuvre parle et fait écho au silence d'Eduarda, qui est arrachée violemment au monde par la passion qu'elle-même suscite. À la différence des personnages qui peuvent écrire et continuer à parler, son silence est violent et imposé. On ignore son destin, sa tragédie est la source de son propre désir.

Les personnages qui se taisent ont une issue de secours dans la parole écrite. Leur renoncement au monde et leur éloignement dans le silence sont le fruit d'une conscience lucide de l'irréversible – et ironique – tragédie du monde qui structure la vie et qui devient essentielle à l'écriture. Ils sont déterminés à parler même si personne ne les entend ou, au contraire, ils veulent parler sans être entendus, ce qui est une autre forme du silence. Ils renoncent à l'écriture, sans pourtant cesser d'écrire. Ils deviennent des étrangers, leur élan, leur vitalité absurde les isole dans un monde qui ne les reconnaît plus. Mais que signifie vivre dans un tel monde ? Pour Camus : « *Rien d'autre pour le moment que l'indifférence à l'avenir et la passion d'épuiser tout ce qui est donné* »⁸⁵³. C'est vivre l'instant présent tout en sachant que le prochain peut être accompagné de la mort. Les choix des personnages du corpus, leurs renoncements, font preuve de cette

⁸⁵¹ Irina de Herd, « Une gêne rhétorique à l'égard de l'ironie », dans Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, op. cit., p. 120.

⁸⁵² Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, op. cit., p. 40.

⁸⁵³ *Idem*, p. 86.

ironie finale qui n'est qu'une attitude devant le monde et répond à leur besoin de vivre avant qu'il ne soit trop tard.

Pour Maurice Blanchot écrire ne consiste pas à améliorer le langage :

[...] écrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où au sein de la dissimulation, parler n'est encore que l'ombre de la parole, langage qui n'est encore que son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel il faut imposer silence, si l'on veut, enfin, s'entendre⁸⁵⁴.

Les mêmes paroles ont été répétées depuis que l'on se sert du langage et que la littérature met en question l'être humain et le monde. L'ironie verbale est une réponse à l'ironie du sort, une manière de regarder et d'affronter ce qu'on appelle le destin : l'éternelle lutte, perdue d'avance, de l'humanité contre le temps et le hasard. Devant cet échange infini, le silence apparaît comme une réponse au langage et au destin, le double jeu de l'ironie se termine dans ce renoncement qui est pourtant synonyme de vitalité : se taire et sourire.

⁸⁵⁴ Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 51-52.

Conclusion

La richesse des œuvres abordées dans ce travail nous permet de montrer comment la littérature prend une distance avec elle-même pour s'approcher de la réalité et du passé d'un regard critique, parfois nostalgique, mais toujours lucide. L'écriture du Chilien, Roberto Bolaño, et des Mexicains, Guillermo Fadanelli et Juan Villoro, en est un exemple. L'expérience, personnelle ou fictionnelle, participe à la construction du regard de la société. À travers cette analyse nous avons pu constater comment l'espace référentiel qu'est le Mexique, sert de point de départ pour le récit et devient le cadre d'une réflexion qui permet de multiples lectures touchant la réalité, mais aussi le rapport éthique et esthétique avec l'art – la poésie essentiellement – et la vie. Ces auteurs ne sont plus focalisés sur l'espace de la ville, même si elle reste très présente chez Fadanelli ; ils cherchent à explorer d'autres horizons, dans le pays ou ailleurs, en dehors de la grande ville qui monopolisait il y a encore quelques années la plus grande partie de la production littéraire mexicaine. Il ne s'agit plus de l'univers de Mexico, mais d'une ouverture qui met tout l'espace référentiel sur un même plan d'importance, celui que lui attribuent l'auteur et l'histoire elle-même.

L'espace est la première donnée essentielle analysée du roman qui se multiplie et se dédouble à la guise des auteurs de cette étude. Le Mexique, Mexico, est un axe dans ces romans, un point de départ ou de rencontre, non le cadre principal des histoires. S'il est clair que dans le corpus s'établit un rapport primordial entre la province du pays et Mexico, chaque auteur explore et multiplie les voies pour constituer un espace référentiel plus large dans leurs romans respectifs. Guillermo Fadanelli reste dans le pays, mais il part de Mexico pour explorer un village oublié par le présent. Juan Villoro s'ouvre à l'Europe et actualise le rapport qui existe entre le Latino-américain et Paris. Son personnage, Julio Valdivieso, n'est plus un poète, un artiste qui veut rencontrer cette ville bohème, chère à l'imaginaire latino-américain, mais un chercheur qui ne fait qu'y vivre. Il démythifie la ville où rien ne se passe pour revenir au Mexique et retrouver une actualité de violence, de corruption et de misère qui le repousse jusqu'au désert de San Luis. Roberto Bolaño est le plus cosmopolite avec sa carte territoriale qui couvre l'Afrique, l'Amérique du Sud et du Nord, l'Europe et le Moyen Orient, sans oublier son passage obligé par Mexico et son ébauche des villes et des villages au nord du Mexique.

Le pays, Mexico en particulier, devient un carrefour de perspectives qui nous offre un portrait multiple qui se dédouble aussi dans le temps, dans les années deux mille, dans les années soixante-dix et dans les années vingt, au temps de la Révolution. D'autres images historiques, mythiques ou imaginaires du pays, apparaissent dans les références à l'époque de la colonie, à la ville mythique et fondatrice des Aztèques ou celle, poétique, des poètes stridentistes. Que ce soit dans la capitale ou dans la province du pays, sur la frontière ou dans un autre continent, tout espace, connu ou inconnu, représente une altérité que les personnages de ces romans doivent affronter. Le Mexique est essentiel en ce début de XXI^e siècle, car il est le reflet d'une dégradation et de la chute dans une spirale de violence, présente à la fois dans ces romans mais aussi dans d'autres œuvres du panorama littéraire contemporain au Mexique. Il suffit de regarder ce qui a été appelé comme « literatura del desierto » ou « del norte », faisant le portrait du problème du narcotrafic et de la violence et qui n'est pas passé inaperçu chez les écrivains du corpus. Juan Villoro évoque ce problème de manière parodique dans *El testigo* ; de son côté, Guillermo Fadanelli montre l'influence de cette violence et du monde des drogues à Mexico dans des romans tels que *Hotel DF* ou *Clarisa ya tiene un muerto*. Pour sa part, Roberto Bolaño développe ce problème dans son œuvre posthume *2666*, en particulier dans la partie intitulée : « La parte de los crímenes », où il évoque la violence et la cruauté d'une série de meurtres à la frontière du pays, à Santa Teresa, ville qui est le double fictionnel de Ciudad Juárez.

Malgré le portrait que ces œuvres donnent d'un contexte historique déterminé, nous considérons que l'espace dans la littérature n'est pas seulement physique ou référentiel. Pour cette raison, opposer un espace tel que Mexico à la province du pays ou au reste du monde serait limiter le potentiel de représentation spatiale dans la littérature et n'analyser qu'une de ses manifestations – d'où l'attention portée à d'autres espaces présents dans l'univers littéraire. Le travail des écrivains du corpus nous permet d'établir un rapport spatial qui prend en considération le corps, la pensée du personnage – avec une place singulière pour le rêve – et l'espace intertextuel, construit à partir de la littérature.

L'attention portée au corps comme espace est importante car il est le filtre du monde et le reflet des émotions de l'état physique et de l'état d'esprit du personnage. Julio Valdivieso, chez Villoro, regarde le monde du point de vue de son enfance, de sa jeunesse et au moment où le récit a lieu, lorsqu'il approche de la cinquantaine. Arturo Belano, chez Bolaño, serait regardé par les autres dès sa jeunesse à Mexico, jusqu'à sa

disparition, vingt ans plus tard, en Afrique. Le poète Mario Santiago Papasquiaro est montré de manière complémentaire dans deux des trois romans, à des moments différents de sa vie, sous la figure de Ramón Centollo à la fin de sa vie, chez Villoro, et celle d'Ulises Lima, principalement dans sa jeunesse, chez Bolaño. Guillermo Fadanelli, à travers ses deux personnages principaux établit bien les différences entre un corps jeune et un corps vieux dans *Lodo*. Le corps est frontière et terrain de contact avec l'autre. L'acte sexuel est dans ces romans le moment de la découverte et de l'exploration de cet espace qui *vit* et se manifeste dans la passion ou dans la violence des rapports intimes et interpersonnels. L'attention portée au corps comme espace est développée par d'autres auteurs mexicains contemporains, par exemple Mario Bellatín, dans *Salón de belleza* (1994) ou *El gran vidrio* (2007).

L'espace qui constitue la pensée des personnages peut se diviser entre l'imagination et la mémoire ; les rapports des personnages avec le passé et l'avenir déterminent la manière dont le personnage regarde son présent. Le rêve fait partie de l'espace intérieur des personnages, pourtant il est indépendant de leur volonté. Même si pour être raconté, il doit être mis en parole – dite ou écrite dans le récit –, le rêve est un tout autre espace imagé qui construit sa signification dans l'interprétation et se rapproche du langage poétique. Il établit un rapport détourné ou indirect avec le personnage et le monde, et obéit à la volonté de l'auteur ou du narrateur de transmettre des messages ou de faire des clins d'œil qui peuvent compléter les vides laissés par l'histoire racontée. L'espace intertextuel montre comment ces écrivains se servent de leurs influences littéraires ou philosophiques pour construire un espace issu de l'intertexte qui contribue à enrichir le cadre spatial déployé dans le corpus.

Ces manifestations – monde, corps, pensée, rêve, intertexte – montrent la diversité et l'essor de la représentation spatiale dans le texte littéraire. Les auteurs explorent et privilégient, chacun à sa manière, les espaces qui s'adaptent le mieux à la mise en place de leur histoire, mais ils constituent tous des éléments à considérer pour le cadre du récit et de l'analyse littéraire.

Pourtant, pour que l'œuvre ait lieu, il faut qu'elle soit le reflet du mouvement de l'action, d'une histoire vécue ou racontée par un personnage. C'est l'action qui met en marche le récit. Les personnages sont mis en situation et agissent ou racontent leur expérience ou celle d'un tiers. Le voyage, objet principal d'analyse dans la deuxième partie de notre travail, a toujours été l'un des thèmes privilégiés dans la littérature, et les

romans du corpus le reprennent pour explorer ses différentes modalités. Plus qu'une analyse du temps, nous avons voulu montrer combien le mouvement est nécessaire pour créer une sensation temporelle dans le récit. Le voyage n'est pas seulement un déplacement spatial, il s'insère dans le temps et permet au personnage de prendre conscience de sa propre vie et des instants qui font basculer le récit. Que ce soit lors d'un départ en voyage, durant son déroulement ou au moment du retour, il existe des instants clés pour le récit, car ils justifient le voyage et l'histoire et, parfois, marquent le personnage dans l'œuvre. Face à l'éternel *ici* et *maintenant* qui se manifeste toujours différemment, mais de manière constante dans chaque roman, le voyage est une façon d'exprimer la dimension temporelle d'une œuvre car il positionne le personnage ou le narrateur dans un moment précis de l'histoire racontée.

Cet avant, pendant et après un voyage, est parsemé d'instantanés qui le déterminent et rythment l'action. Chaque roman se centre sur un point différent du voyage. Le retour est crucial chez Juan Villoro ; la quête et le voyage constamment renouvelés font partie de la poétique vitale des personnages de Roberto Bolaño ; lui, comme Guillermo Fadanelli, écrit sur des voyages qui se terminent dans l'anéantissement. Pourtant, tous ces voyages – nous dirions même tout voyage – impliquent un apprentissage et une expérience, positive ou négative, qui est l'objet de l'histoire ou du voyage. La destination peut être importante ou simplement le fruit du hasard ; les motivations d'un personnage pour se mettre en route, aussi. Néanmoins le seul fait de vouloir se mettre en mouvement est déjà une initiation à la vie et, dans le cadre des romans, à la création littéraire.

Cette disposition au voyage témoigne d'une ouverture de plus en plus importante de la littérature latino-américaine et de la littérature en général pour aller à la rencontre du monde et de l'autre. Les auteurs, mais aussi les personnages, deviennent plus cosmopolites, ils voyagent, entrent en contact avec d'autres espaces en quête d'histoires et d'expériences vitales. Roberto Bolaño en est le principal exemple ; lui, comme ses personnages, a fait du voyage et de la mobilité sa manière de vivre. Ses romans témoignent du dynamisme de personnages vis-à-vis du monde, qui se mettent en route et sont en quête permanente. Cette quête est, dans *Los detectives salvajes*, une manière de vivre et de s'engager avec la littérature. Juan Villoro a souvent vécu dans un entre-deux, tout comme son personnage. Ses séjours universitaires, principalement à Barcelone et aux États-Unis, témoignent du cosmopolitisme de l'auteur et son expérience multiplie les possibilités du roman. Même Guillermo Fadanelli, qui a vécu

l'essentiel de sa vie à Mexico, cadre référentiel de plusieurs de ses romans, a été influencé par ses séjours en Allemagne ou en Espagne. Ses voyages ont eu une influence sur sa pensée et sa formation littéraire, particulièrement lorsqu'il a été en contact avec « la Movida » espagnole. Tout comme les auteurs, les personnages du corpus ont une conscience qui ne se limite pas à leur entourage, ils sont à la recherche d'un ailleurs qui se manifeste le plus souvent dans le voyage ou dans la rupture avec le monde établi. Benito Torrentera est un exemple clair du personnage qui rompt avec le confort de son petit monde pour aller à la rencontre du destin. Julio Valdivieso lui aussi, lorsqu'il décide de renoncer à sa vie en Europe pour trouver des réponses au passé. Ces personnages permettent aux auteurs d'explorer d'autres horizons tout en portant un regard vers l'intérieur de la conscience.

Plus que comparer les voyages de ces romans, nous avons voulu comprendre et analyser les différents types présents dans le corpus ; leur portée détermine aussi le tour et leur importance pour l'histoire. Nous avons analysé le voyage dans un double mouvement qui implique une recherche et une fuite. Ce mouvement met en tension le personnage entre deux espaces, le point de départ et la destination finale, et entre deux temps différents, l'avant et l'après. Un troisième espace-temps, plus large, serait précisément le déroulement du voyage lorsqu'il est vécu, comme dans le journal de Juan García Madero, chez Roberto Bolaño. Chaque narrateur choisit les situations que lui, en tant qu'acteur ou personnage, doit affronter, car le hasard et l'imprévu accompagnent le parcours sur la route.

L'analyse de ces romans nous a permis de constater que le voyage est un double mouvement d'ouverture qui permet de porter un regard vers l'extérieur du monde, mais aussi vers l'intérieur du personnage, ce qui constitue l'expérience de connaissance du monde et du personnage. Le résultat de cette expérience de déstabilisation émotionnelle qu'est le voyage représente la manière dont l'histoire sera racontée. L'œuvre littéraire, comme le voyage, est changement permanent, mouvement constant, continuité. Le temps détermine tous les plans spatiaux, le passé et le futur cohabitent dans le présent du personnage qui est, lui aussi, déterminé par le temps mais se situe dans un présent, celui de l'écriture ou du témoignage. La parole erre dans l'espace qui est à la merci du temps et peut toujours changer et se renouveler dans la découverte permanente du voyage, ce qui arrive principalement chez Bolaño, où l'espace est toujours différent et le discours suit le mouvement de Belano et Lima. Une rencontre hasardeuse, une

contrainte, un tour du destin, tout peut déterminer le prochain pas dans cette métaphore de la vie.

Dans *El testigo*, le temps est un tourbillon autour de Julio Valdivieso et son conflit lié au mouvement du retour qu'il engage après un exil de vingt-quatre ans. La confrontation avec un espace connu dans le passé qui est différent dans le présent trouble le personnage et le plonge dans un chaos où les vérités du passé sont mises en question. Plusieurs temps cohabitent dans ce mouvement et sont confrontés entre eux afin de résoudre le passé et de continuer le voyage vers l'avenir. Dans *Lodo*, le voyage est raconté *a posteriori*. L'immobilité de Benito Torrentera, qui gît dans sa cellule, montre comment une fois le voyage spatial et le mouvement physique terminés, un nouveau voyage, celui de la mémoire et de l'écriture, commence à donner vie à l'œuvre. Ce mouvement est ouvert aux oscillations de la mémoire et à la manière dont le personnage raconte son histoire.

Si dans le voyage le regard est porté vers l'extérieur et l'intérieur, il faut signaler aussi que le voyage peut être seulement intérieur. La mémoire prend ici une place prépondérante par l'acte même de raconter, d'écrire. Il est possible de parler d'un temps d'écriture chez Bolaño et Fadanelli qui constitue le rythme de l'histoire et du roman lui-même. Dans le cas de témoignages oraux, présents chez Bolaño et Villoro, il faudrait plutôt parler du temps du témoignage, confronté à celui de l'histoire racontée. Le temps d'écriture oscille avec celui de l'histoire, le détermine et montre la flexibilité du temps dans le texte littéraire, qui s'élargit ou se réduit à la guise du personnage écrivain. Il est désormais maître de son histoire et de ce qu'il veut raconter au lecteur et comment il compte le faire.

Parmi tous les discours qui ont leur place dans la littérature, nous avons choisi d'analyser dans la troisième partie de notre étude celui de l'ironie, car il représente le mieux ce rapport herméneutique d'interprétation du sens de l'œuvre. Cette deuxième mise en mouvement, parallèle au mouvement de l'œuvre, se trouve bel et bien dans la lecture. Elle se crée dans le dialogue entre le lecteur et l'œuvre, dans la reconstitution du sens de l'œuvre elle-même et des tours que l'auteur, en tant qu'ironiste, a voulu faire au lecteur sans les lui adresser directement, pour lui laisser la liberté de restituer ou non le sens ultime de l'œuvre.

L'utilisation de l'ironie comme technique discursive est ce qui caractérise le mieux l'écriture des auteurs du corpus et les distingue dans la scène littéraire actuelle.

Le langage sarcastique et cynique de Guillermo Fadanelli fait partie de son style personnel, toutefois, le réduire à l'idée du simple provocateur serait limiter la portée de son œuvre. Dans *El testigo*, Juan Villoro montre comment la parodie est au service de la littérature. Pour lui, il ne s'agit pas simplement d'un amusement à travers une série de jeux du langage et de références intertextuelles qui ridiculisent autrui. Il reprend la figure du poète mexicain Ramón López Velarde et en fait une parodie prenant pour cible le fanatisme religieux et la naïveté du peuple mexicain, qui croit tout ce qui passe à la télévision sans le questionner. L'ironie chez Roberto Bolaño a une portée différente. Elle se construit dans un double discours fait de jeux du langage, de dédoublements et de mises en abyme, ce qui permet d'établir un second degré de lecture et d'interprétation. Les croisements ironiques que Bolaño propose, créent une vision double et complémentaire qui transmet à la fois une vision tragique et comique de la vie. Le journal de García Madero montre bien ce double regard de l'auteur, qui se sert du personnage naïf de l'apprenti poète pour revisiter sa propre jeunesse mais aussi l'arrivée du destin.

Le choix de l'ironie comme discours représente une intention des auteurs de questionner et de défier non seulement les vérités établies du monde, mais aussi le lecteur, qui n'est plus guidé mais interpellé par l'histoire. Le lecteur devient détective et chercheur, juge et critique dans cette maïeutique entre le lecteur et l'œuvre, qui garde, dans l'ironie, la trace des intentions de l'auteur. L'interprétation du sens de l'œuvre et de l'intention de l'auteur sont indispensables pour la compréhension du jeu herméneutique. L'œuvre n'a pas de réplique, elle se donne tout entière dans toutes ses possibilités. L'intention ironique de l'auteur est manifeste dans l'œuvre, mais il revient au lecteur de la trouver et de comprendre ces romans. Dans le cas contraire, la lecture de l'œuvre serait incomplète et son sens exploré seulement en partie.

Ce qui caractérise ces romans, c'est la mise en place du mécanisme, propre à l'ironie, de distanciation des personnages par rapport aux événements vécus. Le fait qu'il s'agisse de personnages qui écrivent ou témoignent de leur propre histoire ou de celle des autres, ouvre la porte au jeu ironique. De plus, les personnages principaux de ces romans – des poètes, un chercheur littéraire, un professeur de philosophie – ont un rapport à la littérature ou à la philosophie qui stimule leur sensibilité et leur fait voir le monde autrement. Ils portent un regard sur eux-mêmes, sur les autres et sur le passé, et leur manière de voir établit l'ironie. Contrairement à un discours sérieux où la parole de l'auteur, du narrateur ou du personnage, n'est pas remise en question, le discours

ironique fait douter le lecteur sur l'intention de l'histoire racontée. Que ce soit dans l'écriture d'un journal, chez Roberto Bolaño, ou d'une chronique, chez Guillermo Fadanelli ; dans les témoignages de la deuxième partie de *Los detectives salvajes*, ou dans les conversations que Julio Valdivieso a avec les personnages qu'il rencontre lors de son retour, chaque rapport avec le passé constitue une perspective différente qui crée une polyphonie de points de vue à l'intérieur du roman. La vérité devient relative, partielle, intime, douteuse, une vérité impossible à saisir dans sa totalité. La vérité de l'histoire dépend du regard du personnage, de son rapport avec l'événement raconté. Ce que les personnages racontent n'est plus la vérité de ce qui s'est passé, mais une vérité personnelle qui est partagée avec le lecteur, à qui il revient de décider comment la prendre.

La portée de l'ironie est différente selon sa fonction dans le texte littéraire. L'ironie peut se manifester au niveau du discours, comme un outil rhétorique et une figure de style. Nous avons dans le corpus la présence de la classique ironie antiphrastique, qui joue avec le sens d'une phrase et son contraire ; plus subtile, dans la litote ou dans l'exagération hyperbolique, cette ironie sert à structurer le discours et participe, par exemple, à l'effet sarcastique des dialogues entre Benito et Eduarda, dans *Lodo*. Cette ironie se construit dans le dialogue et c'est là, depuis Socrate, qu'elle prend toute sa force. Néanmoins, une autre ironie, à notre avis plus importante, car elle témoigne du regard critique de ces écrivains, relève d'une éthique – d'un système de valeurs déterminé – et d'une herméneutique. À travers l'ironie, les auteurs du corpus montrent une réalité qui est objet de leur critique, ils idéalisent un monde qui n'est possible que dans l'espace littéraire. C'est encore au lecteur à qui revient la tâche de comprendre et d'interpréter le sens du texte.

Le lecteur devient dans ces romans le témoin d'une génération dans les années soixante-dix qui est vouée à l'échec et qui dans les années deux mille continue à échouer ou commence, depuis l'abîme, à faire un bilan du passé. Pour ce qui est de Roberto Bolaño et de Juan Villoro, leur œuvre fait un lien qui permet de retracer les générations littéraires précédentes, de les mettre en question et de leur rendre hommage dans ce double regard où le comique et le tragique se complètent. La lucidité des personnages permet de dire une chose tout en disant le contraire. Chez Roberto Bolaño, c'est la naïveté et l'émotion du présent, au lieu de la peur de l'avenir et sa désillusion vingt ans plus tard. Chez Guillermo Fadanelli, c'est le cynisme d'un personnage qui cache une morale et une vision radicale de la société. Enfin, chez Juan Villoro, c'est la

parodie du contrôle que les médias exercent sur la population et la facilité avec laquelle les gens peuvent être manipulés, pour critiquer une population trop passive et ignorante de sa propre histoire et de sa littérature.

Ces écrivains ont conscience du besoin de la distance du temps pour pouvoir être critiques et ironiques, et pas uniquement écrivains. Leur regard ironique est la preuve de la conscience qu'ils ont du sens tragique de la vie et malgré cet « absurde », ils continuent à se battre, à survivre, même si cela n'est possible que dans la littérature. Même si le choix de l'ironie comme discours, dans ses différentes manifestations, peut être en vogue dans la littérature contemporaine, seuls quelques écrivains font preuve d'une lucidité critique et d'une prise de distance envers le monde et envers eux-mêmes, qui se manifeste dans leur œuvre. Les auteurs du corpus se servent de l'ironie pour proposer des romans qui se lisent à plusieurs degrés, qui n'ont plus de centre, mais des moments qui rythment l'histoire et s'ouvrent au jeu de la lecture et de l'interprétation.

Chaque étape de notre analyse nous a permis d'explorer des plans différents qui constituent la richesse des œuvres du corpus et témoignent de la versatilité de la littérature mexicaine et latino-américaine contemporaine de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle. Cette littérature n'est pas refermée sur elle-même mais se sert de sa propre expérience pour s'éloigner et couvrir le monde dans son élan. Elle est aussi penchée sur l'autocritique, la réflexion et sur les multiples rapports intertextuels qui constituent la valeur de la littérature en général. Leur littérature a pour objet la littérature. Pour être vivante, l'œuvre littéraire doit être en mouvement, dans une démarche intérieure qui la relie avec toutes les littératures et tous les mondes qui constituent l'univers littéraire. La littérature se crée dans ces trois plans qui constituent l'espace, le mouvement et la parole. Les personnages de ces romans écrivent et vivent autour de la littérature, elle devient nécessaire comme forme d'expression, d'un mode de vie ou comme objet de recherche. La littérature est présente par la multiplicité des références et des lectures d'autres auteurs proposées dans ces histoires ; ce qui constitue un héritage, une manière de transmettre et de créer des liens avec les générations précédentes pour les générations futures. La littérature est, dans l'écriture, un monde à l'intérieur du monde littéraire de ces personnages qui vivent à travers le filtre de la parole.

Bibliographie

I: Œuvres des auteurs

I.1 Roberto BOLAÑO (1953-2003)

I.1.1. Romans

Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce. (Avec Antoni García Porta), Barcelona, Anthropos, 1984.

La pista de hielo. Barcelona, Anagrama, (1993) 2009.

Estrella distante. Barcelona, Anagrama, 1996.

Los detectives salvajes. Barcelona, Anagrama, 1998.

Monsieur Pain. Barcelona, Anagrama, 1999.

Amuleto. Barcelona, Anagrama, 1999.

Nocturno de Chile. Barcelona, Anagrama, 2000.

Amberes. Barcelona, anagrama, 2002.

Una novelita lumpen. Barcelona, Anagrama, (2002) 2009.

2666. Barcelona, Anagrama, 2004.

El Tercer Reich. Barcelona, Anagrama, 2010.

Los sinsabores del verdadero policía. Barcelona, Anagrama, 2011.

I.1.2. Articles, nouvelles, poésie

« El estridentismo », *Plural*, México, n° 61, p. 49, 1976.

« Tres estridentistas en 1976: Arqueles Vela, Maples Arce, List Arzubide », *Plural*, México, n° 62, p. 48-60, 1976.

Manifiesto infrarrealista, www.infrarrealismo.com, 1976, consulté le 05 février 2013.

« La nueva poesía latinoamericana: ¿Crisis o renacimiento? ». (Avec Jorge Alejandro Boccanera), dans *Plural*, México, n° 68, p. 41-49, 1977.

Muchachos desnudos bajo el arcoíris del fuego. (Coord.), México D.F., Extemporáneos, 1979.

Fragmentos de la Universidad Desconocida. Talavera de la Reina, Editorial Gráficas del Tajo, 1993.

La literatura nazi en América. Barcelona, Seix Barral, 1996.

Llamadas telefónicas. Barcelona, Anagrama, 1997.

Tres. Barcelona, Acantilado, 2000.

Putas Asesinas. Barcelona, Anagrama, 2001.

El gaucho insufrible, Barcelona, Anagrama, 2003.

La universidad desconocida. Barcelona, Anagrama, 2007.

El secreto del mal. Barcelona, Anagrama, 2007.

Los perros románticos. Barcelona, Acantilado, (1993), 2010.

I.1.3. Œuvre traduite en français

2666. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2008.

Amuleto. Traduit de l'espagnol par Emile et Nicole Martel, Paris, Serpent à plumes, Ed. du Rocher, 2008.

Anvers. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2011.

Appels téléphoniques. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2008.

Les chiens romantiques : poèmes 1980-1998. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2012.

Conseils d'un disciple de Morrison à un fanatique de Joyce ; suivi de Journal de bar. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2009.

Des putains meurtrières. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2008.

Les détectives sauvages. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2006.

Entre parenthèses : essais, articles et discours, 1998-2003. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2011.

Etoile distante. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2002.

Le gaucho insupportable. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2008.

La littérature nazie en Amérique. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2006.

Monsieur Pain. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Montreal, Les allusifs, 2004.

Nocturne de Chili. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2007.

Un petit roman lumpen. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2012.

La piste de glace. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2005.

Le secret du mal. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2009.

Trois. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2012.

Le troisième Reich. Traduit de l'espagnol par Robert Amutio, Paris, Christian Bourgeois, 2010.

I.2 Guillermo FADANELLI (1960)

I.2.1. Romans

Para ella todo suena a Franck Pourcel. México, Moho, 1999.

Clarisa ya tiene un muerto. Barcelona, Mondadori, 2000.

La otra cara de Rock Hudson. Barcelona, Anagrama, (1997) 2004.

Educar a los topos. Barcelona, Anagrama, 2006.

Malacara. Barcelona, Anagrama, 2007.

Lodo. Barcelona, Anagrama, (2002), 2008.

¿Te veré en el desayuno? Oaxaca, Almadía, 2009.

Hotel DF. México, Mondadori, 2010.

Mis mujeres muertas. México, Mondadori, 2012.

El hombre nacido en Danzig. Oaxaca, Almadía, 2014.

I.2.2. Récits, nouvelles

Cuentos mejicanos. Madrid, Cerebristas, 1991.
El día que la vea la voy a matar. México, Grijalbo 1992.
Terlenka (doce relatos para después del apocalipsis). México, Moho, 1995.
Barracuda (relatos para acompañar el desayuno). México, Moho, 1997.
Más alemán que Hitler. México, Cal y Arena, 2001.
Compraré un rifle. Barcelona, Anagrama, 2004.
« Shin Bu Kan », dans *Cuentos violentos*. Norma Lazo (comp.), México, Cal y arena, 2010, p. 25-33.
Mariana constrictor. Oaxaca, Almadía, 2011.

I.2.3. Essais, aphorismes, chronique

Regimiento Lolita. EE.UU., Times, 1998.
Dios siempre se equivoca. México, Joaquín Mortiz, 2004.
Plegarias de un inquilino. México, Cal y arena, 2006.
La polémica de los pájaros. México, Conaculta, 2007.
Elogio de la vagancia. México, Random House Mondadori, 2009.
En busca de un lugar habitable. Oaxaca, Almadía, 2012.
Insolencia, literatura y mundo. Oaxaca, Almadía, 2012.
El idealista y el perro. Oaxaca, Almadía, 2013.

I.2.4. Œuvre traduite au français

Hôtel DF. Traduit de l'espagnol par Nelly Lhermillier, Paris, Christian Bourgeois, 2012.
Boue. Traduit de l'espagnol par Nelly Lhermillier, Paris, Christian Bourgeois, 2009.
Éduquer les taupes. Traduit de l'espagnol par Nelly Lhermillier, Paris, Christian Bourgeois, 2008.
Un scorpion en février. Traduit de l'espagnol par Nelly Lhermillier, Paris, Christian Bourgeois, 2006.
L'autre visage de Rock Hudson. Traduit de l'espagnol par Nelly Lhermillier, Paris, Christian Bourgeois, 2006.

I.3 Juan VILLORO (1956)

I.3.1. Romans

El disparo de argón. México, Alfaguara, 1991.

Materia dispuesta. México, Alfaguara, 1996.

El testigo. Barcelona, Anagrama, 2004.

Llamadas de Ámsterdam. Oaxaca, Almadía, 2009.

Arrecife. Barcelona, Anagrama, 2012.

I.3.2. Récits, nouvelles

El mariscal de campo. México, La máquina de escribir, 1978.

La noche navegable. México, Joaquín Mortiz, 1980.

El cielo inferior. México, UAM-Iztapalapa, 1984.

Albercas. México, Joaquín Mortiz, 1985.

La alcoba dormida. Caracas, Monte Ávila, 1992.

La casa pierde. México, Alfaguara, 1999.

El planeta prohibido. Rivas-Vaciamadrid, H. Kliczkowski, 2005.

Los culpables. Barcelona, Anagrama, 2006.

Funerales preventivos: Fábulas y retratos (avec Rogelio Naranjo), México, Joaquín Mortiz, 2006.

« Los culpables » dans *Cuentos violentos*, Norma Lazo (coomp.), Cal y arena, 2010, p. 13-24.

Forward-Kioto. México, La ratona cartonera, 2010.

¿Hay vida en la Tierra? Oaxaca, Almadía, 2012.

Espejo retrovisor. México, Seix Barral, 2013.

I.3.3. Essais, chroniques

Tiempo transcurrido (Crónicas imaginarias). México, FCE, 1986.

Palmeras de la brisa rápida (Un viaje al Yucatán). México, Editorial Alianza, 1989.

Los once de la tribu, crónicas de rock, fútbol, arte y más... México, Aguilar, Nuevo Siglo, 1995.

Efectos personales. Barcelona, Anagrama, 2001.

El eterno retorno de la mujer barbuda: El viaje a México. El Malpensante N° 47, 2003.

Safari accidental. México, Planeta, 2005.

Dios es redondo. México, Alfaguara, 2006.

De eso se trata. Barcelona, Anagrama, 2008.

Revolución en el jardín. Jorge Ibarguengoitia. Prólogo y edición de Juan Villoro. Barcelona, Reino de Redonda, 2008.

La máquina desnuda. México, Taller Ditoria, CONACULTA, 2009.

La voz en el desierto. México, INAH, 2009.

8.8 El miedo en el espejo. Buenos Aires, IZ Interzona, 2010.

Berlín (dividido) (avec Matilde Sánchez), Nueva York, Brutus Editoras, 2012.

Vida y muerte de Diego Armando Maradona, (originariamente dans *Dios es redondo*), Barcelona, Anagrama, 2012.

I.3.4. Théâtre

Muerte parcial. México, El milagro, 2008.

Filosofía de vida. Buenos Aires, IZ Interzona, 2011.

Conferencia sobre la lluvia. Oaxaca, Almadía, 2013.

I.3.5. Littérature pour enfants

Las golosinas secretas. México, FCE, 1985.

El profesor Zíper y la fabulosa guitarra eléctrica. México, Alfaguara-Grupo Santillana, 1992.

Baterista numeroso. México, Alfaguara, 1997.

Autopista sanguijuela. México, Alfaguara, 1998.

El té de tornillo del Profesor Zíper. México, Alfaguara-Grupo Santillana, 2000.

El taxi de los peluches. México, SM, 2008.

El libro salvaje. Madrid, Siruela, 2009.

La gota gorda, México, SM, 2010.

La calavera de cristal, (avec Nicolás Echeverría), Madrid, Sexto Piso, 2011.

I.3.4. Œuvre traduite en français

Récif. Traduit de l'espagnol par Isabelle Gugnion et Juliette Barbara, Paris, Buchet-Chastel, 2013.

Le livre sauvage. Traduit de l'espagnol par Isabelle Gugnion, Paris, Montrouge : Bayard jeunesse, 2011.

Mariachi. Traduit de l'espagnol par Juliette Ponce, Paris, Denoël, 2009.

Les jeux sont faits. Traduit de l'espagnol par Martine Breuer, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2004.

Le maître du miroir. Traduit de l'espagnol par Claude Fell, Paris, Denoël, 2001.

II : Ouvrages et articles de référence sur les auteurs du corpus

II.1. Sur Roberto Bolaño

II.1.1 Ouvrages, essais, thèse publiées

Arxiu Bolaño (1977-2003). CCCB. Barcelona, 2013.

BEL, Jacqueline (ed.). *Mémoire et désenchantement chez Juan Gelman et Roberto Bolaño. Memoria y desencanto en Juan Gelman y Roberto Bolaño*. Boulogne-sur-mer, C.E.R.C.L.E, 2007.

BENMILOUD, Karim ; ESTÈVE, Raphaël (coord.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

BIRNS, Nicholas ; CORRAL, Will H. ; CASTRO, Juan E. de (eds.). *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. New York, Bloomsbury, 2013.

BOLOGNESE, Chiara. *Pistas de un naufragio. Cartografía de Roberto Bolaño*. Santiago, Margen, 2009.

BRAITHWAITE, Andrés (ed.). *Bolaño por sí mismo: Entrevistas escogidas*. Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

BREWSTER, Keith (ed.). *Reflections on Mexico '68*. West Sussex, Oxford: Society for Latin American Studies, 2010.

BURGOS JARA, Carlos. *Violencia y memoria: Una aproximación a la obra de Roberto Bolaño*. Stanford University, Proquest, UMI Dissertation Publishing, 2011.

CANDIA CÁCERES, Alexis. *El "paraíso infernal" en la narrativa de Roberto Bolaño*. Santiago, Cuarto Propio, 2011.

ECHEVERRÍA, Ignacio (ed.). *Roberto Bolaño. Entre paréntesis*. Barcelona, Anagrama, 2004.

ESPINOSA, Patricia (comp.). *Territorios en fuga. Estudios críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago, Frasis, 2003.

ETTE, Ottmar ; NITSCHACK, Horst (eds.). *Trans*Chile: Un acercamiento transareal*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.

- GONZÁLEZ, Daniuska. *La escritura bárbara: la narrativa de Roberto Bolaño*. Lima, Fondo Editorial Cultural Peruana, 2010.
- GRAS, Dunia ; MEYER-KRENTLER, Leonie. *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*. Zaragoza, Tropo, 2010.
- HAASE, Jenny ; REINSTÄDLER, Janett ; SCHLÜNDER, Susanne (eds.) *El andar tierras, deseos, memorias : Homenaje a Dieter Ingenschay*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008.
- HERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Josué. *Roberto Bolaño: el cine y la memoria*. Valencia, Aduana Vieja, 2011.
- HERRALDE, Jorge. *Para Roberto Bolaño*. Barcelona, El acantilado, 2005.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta, LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel (eds.). *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*. Madrid, Verbum, 2012.
- MANZONI, Celina (comp.). *Roberto Bolaño: La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- _____. *La fugitiva contemporaneidad : narrativa latinoamericana, 1990-2000*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- MARADIAGA CARO, Montserrat. *Bolaño Infra: 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago, Ril, 2010.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo. *Travesías del mal: Conrad, Céline, Bolaño*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 2007.
- MORENO, Fernando (coord.). *La memoria de la dictadura. Nocturno de Chile, Roberto Bolaño. Interrupciones 2, Juan Gelman*. Paris, Ellipses, 2006.
- _____. *Roberto Bolaño: Una literatura infinita*. Poitiers, Presses Universitaires de Poitiers, 2005.
- MORISTAIN, Mónica. *El hijo de mister playa: una semblanza de Roberto Bolaño*. Oaxaca, Almadía, 2012.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo ; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. *Bolaño Salvaje*. Barcelona, Candaya, 2008.
- QUEZADA, Jaime. *Bolaño antes de Bolaño*. Santiago de Chile, Catalonia, 2007.
- QUINTERO, Julio. *El poeta en la novela hispanoamericana: Una lectura de Roberto Bolaño, Sergio Ramírez, Cristián Barros y otros escritores desde el modernismo hasta hoy*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2010.
- RÍOS BAEZA, Felipe A., *Roberto Bolaño: Ruptura y violencia en la literatura finisecular*. México, Eón y Benemérita Autónoma Universidad de Puebla, 2010.

VÁZQUEZ, Carmen ; MÄCHLER TOBART, Ernesto ; MAMANI MACEDO, Porfirio (coord.). *Écritures des dictatures. Écriture de la mémoire*. Paris, Indigo & Côté-femmes, 2007.

VÁZQUEZ RECIO, Nieves. *Borges es inagotable: una lectura borgeana de Roberto Bolaño*. Madrid, Del Centro Editores, 2012.

V.V. A.A. *Jornadas Homenaje Roberto Bolaño (1953-2003) Simposio Internacional*. Barcelona, ICCI Casa América A Catalunya, 2005.

II.1.2.Thèses

BOLOGNESE, Chiara. « Temas posmodernos en la obra de Roberto Bolaño ». Thèse soutenue à l'Universidad Autónoma de Madrid, en 2007.

CASTAÑEDA, Luis Hernán. « La comunidad efímera: Círculos de artistas en la novela hispanoamericana del siglo XX (Argentina, Cuba y México) ». Thèse soutenue à The University of Colorado en 2013.

ETEMAD-KASAEYAN, Emilie. « Etude de la notion de filiation dans les romans contemporains d'Amérique du nord et d'Amérique latine : critique et rejet de l'héritage chez Julio Cortázar, Roberto Bolaño, Juan Gabriel Vásquez, Bernardo Carvalho et Don Delillo », sous la direction d'Emmanuel Bouju. En préparation depuis le 16 novembre 2009.

GUEVARA RIVERA, Santiago. « Bolaño ou la voie du minotaure », sous la direction de François Gamusset. En préparation depuis le 01 décembre 2010.

MIRANDA FLORES, Omar. « Roberto Bolaño: The Narrative Esthetics of a Personal Ethic ». Thèse soutenue à Santa Bárbara, University of California, en 2012.

NORIEGA, Ramiro. « Entre Histoire et mémoire. Un aspect du roman espagnol et hispano-américain à l'aube du XXIème siècle (R. Piglia, R Bolano, J. Cercas) », sous la direction de Daniel-Henri Pageaux. Thèse soutenue en 2013.

POBLETE ALDAY, Patricia. « El balido de la oveja negra de Roberto Bolaño en el marco de la Nueva Narrativa Chilena ». Thèse soutenue à l'Universidad Complutense de Madrid, en 2006.

TORRES PERDIGÓN, Andrea. « La littérature obstinée : l'idée et la forme du roman chez Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño », sous la direction d'Eduardo Ramos Izquierdo. Thèse soutenue le 7 avril 2014.

TRELLES PAZ, Diego. « La novela policial alternativa en hispanoamérica: detectives perdidos, asesinos ausentes y enigmas sin respuesta », sous la direction de Naomi Lindstrom. Thèse soutenue à The University of Texas, en 2008.

VALENZUELA, Andrea. « Roberto Bolaño, la ironía y sus precursores ». Thèse soutenue à Princeton University, en 2008.

VIRGUETTI VILLARROEL, Pablo. « Le rapport mimétique dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », sous la direction de Raphaël Estève. En préparation depuis le 24 novembre 2011.

ZAVALA, Oswaldo. « Literature to infinity : a genealogy of contemporary narrative in Mexico », sous la direction de Jean Bessière et de César Augusto Salgado. Thèse soutenu en 2006.

II.1.3 Essais critiques et articles

II.1.3.1 Études générales et articles sur son œuvre⁸⁵⁵

ÁLVAREZ, Moira. « La voz de Auxilio en Amuleto de Roberto Bolaño », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVIII, Vol. 75, 2012, p. 419-440.

AMARO CASTRO, Lorena. « Delirio y margen como estrategias discursivas en dos narraciones de Roberto Bolaño », en *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura*, N° 501, 2010, p. 147-156.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis. « Yo soy Arturo Belano. Voces y ecos autobiográficos en la narrativa de Roberto Bolaño », in *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 87, N° 6, 2010, p. 829-847.

BAJTER, Ignacio. « Soles negros en el cielo mexicano: (Infrarrealismo 1974-...) », en *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 24-25, No 47-48, 2011-2012, p. 47-59.

BENMILOUD, Karim. « Odeim y Oido en *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño », en *Aisthesis*, N° 48, 2010, p. 229-243.

⁸⁵⁵ Étant donné la quantité d'articles, interviews, note journalistiques et d'autres publications sur Roberto Bolaño, nous avons décidé d'inclure ici juste une partie des articles, qui pourraient être représentatifs de l'ensemble des différents approches autour de son œuvre. Pour ce qui est des articles sur *Los detectives salvajes*, ils apparaissent plus bas, à l'exception des quelques articles qui font partie de publications des actes ou d'autres études sur l'œuvre de l'écrivain chilien.

- _____. « Transgression générique et idéologique dans *La littérature nazie en Amérique*, de Roberto Bolaño », en Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin (eds.) *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 323-339.
- BOLOGNESE, Chiara. « Espejos y prismas: La identidad que se refleja y se fragmenta en Roberto Bolaño », en Mercédesz Kutasy, Gabriella Menczel, László Scholz (eds.). *Espejos y prismas: tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*, Budapest, Eötvös Jozsef Könyvkiadó, 2011, p. 38-44.
- _____. « Huidas y búsquedas en la literatura de Roberto Bolaño », en Pilar Alonso, Pilar Celma, Sonia Mattalia (eds.). *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008, p. 465-476.
- _____. « Un paseo por París: Algunos textos de Roberto Bolaño », en Pierre Civil, Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2010. (no pagination).
- BRICEÑO, Ximena ; HOYOS, Héctor. « “Así se hace la literatura”: Historia literaria y políticas del olvido en *Nocturno de Chile* y *Soldados de Salamina* », en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVI, N° 232-233, Julio-Diciembre 2010, 601-620.
- CAMIROAGA, José Correa. « El cine en la obra de Roberto Bolaño », en *Littérature, histoire et cinéma de l'Amérique hispanique : Actes du Colloque International du Centre de Recherche et d'Études sur l'Amérique Hispanique. Université de Liège, 2002*. Genève, DROZ, 2003, p 19-31.
- CANDIA CÁCERES, Alexis. « 2666: La magia y el mal », en *Taller de Letras*, N° 38, 2006, p. 121-139.
- _____. « Todos los males el mal. La ‘estética de la aniquilación’ en la narrativa de Roberto Bolaño », en *Revista Chilena de Literatura*, N° 76, 2010, p. 43-71.
- _____. « Una novelita lumpen: El resplandor de una estrella distante », en *Nueva Revista del Pacífico*, N° 50, 2005, p. 123-137.
- CHIHAI, Matei. « Bolaño y yo. Las dos caras de la autoficción en la obra de Roberto Bolaño », en Vera Toro, Sabine Schlickers, Ana Luengo, *La obsesión del yo: La*

- auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2010, p. 141-153.
- CORRO PEMJEAN, Pablo. « Dispositivos visuales en los relatos de Roberto Bolaño », en *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*. N° 38, 2005, p. 123-135.
- CRUSAT, Cristian. « La tradición de la 'vida imaginaria': Marcel Schwob y Roberto Bolaño », en *Revista de Occidente*, N° 332, 2009, p. 87-114.
- DE LOS RÍOS, Valeria. « Cartografía salvaje: mapa cognitivo y fotografías en la obra de Roberto Bolaño », en *Taller de Letras*, N° 41, 2007, p. 69-81.
- DONOSO MACAYA, Ángeles. « Estética, política y el posible territorio de la ficción en *2666* de Roberto Bolaño », en *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 62, N° 2, Diciembre 2009, p. 125-142.
- EGUÍA ARMENTEROS, « Un necesario cambio de términos: La recepción española ante la obra de Roberto Bolaño », en *Voz y Letra: Revista de Literatura*, Vol. 19, N° 2, 2008, p. 97-116.
- ESPINOSA, Patricia. « Secreto y simulacro en *2666* de Roberto Bolaño », en *Estudios Filológicos*, N° 41, 2006, p. 71-79.
- ESTÈVE, Raphaël. « Hétérotopies de l'espace urbain dans *Putas asesinas* de Roberto Bolaño », en Daniel Vives (ed.). *Cultures urbaines et faits transculturels*, Rouen, Université de Rouen, Université du Havre, 2011, p. 223-238.
- ETEMAD-KASAEYAN, Emilie. « 'Detectives' de Roberto Bolaño ou comment témoigner de l'autre côté du miroir », en *Études Romanes de BRNO*, Vol. 33, N° 2, 2012, p. 155-168.
- FADANELLI, Guillermo. « Una energía que no todos pueden seguir », en *El País*, 14 abril 2007. [http://elpais.com/diario/2007/04/14/babelia/1176507556_850215.html]. Consulté le 15 septembre 2014.
- FANDIÑO, Laura. « El poeta-investigador y el poeta-enfermo: Voces para narrar el horror en la obra de Roberto Bolaño », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVI, N° 72, Lima-Boston, 2010, p. 391-413.
- FIGUEROA COFRÉ, Julio. « 'Estar sin hogar': Exilio, Ajenidad, Escritura en *Llamadas telefónicas* de Roberto Bolaño », en *Taller de Letras*, N° 39, 2006, p. 89-99.

- FISBACH, Erich. « Une lecture de *La pista de hielo* de Roberto Bolaño », en Karim Benmiloud ; Raphaël Estève (coord.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 163-172.
- FRANCIS, David. « From Civitavecchia, with Love: Dreaming beyond Reason and Literary Afterlife in Roberto Bolaño's *Tres* and *Entre paréntesis* », in *The Latin Americanist*, Vol. 58 N° 1, March 2014, p. 13-27.
- GALDO, Juan Carlos. « Fronteras del mal / genealogías del horror: *2666* de Roberto Bolaño », in *Hipertexto*, N° 2, summer 2005, p. 23-34.
- GARCÍA SERRANO, María Victoria. « El oficio de escritor en la narrativa de Roberto Bolaño », en Ricardo de Fuente Ballesteros, Jesús Pérez Magallón (eds.). *Realismo y decadentismo en la literatura hispánica*, Valladolid, Universitas Castellae, 2012, p. 113-121.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. « Última hora de la novela: *2666* de Roberto Bolaño », en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 37, 2008, p. 107-129.
- GIORGI, Gabriel. « Cadáveres 'fuera de lugar': Anonimia y comunidad », en Nanne Timmer (ed.). *Ciudad y escritura; Imaginario de la ciudad latinoamericana a las puertas del siglo XXI*. Leiden, Leiden University Press, 2013, p. 267-281.
- GONZÁLEZ, Aníbal. « Adiós a la nostalgia: La narrativa hispanoamericana después de la nación », en *Revista de Estudios Hispánicos*, Vol. 46, N° 1, 2012, p. 83-97.
- HUEZO MIXCO, Miguel. « Roberto Bolaño en El Salvador », en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 73, 2011, p. 9-19.
- JENNERJAHN, Ina. « Escritos en los cielos y fotografías del infierno. Las 'acciones de arte' de Carlos Ramírez Hoffman, según Roberto Bolaño », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVIII, N° 56, Lima-Hanover, 2002, p. 69-86.
- LEPAGE, Caroline. « Les Stratégies de l'enfermement et de la fermeture dans *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño », en Isabelle Tauzin-Castellanos (ed.). *Prisons d'Amérique latine : du réel à la métaphore de l'enfermement; Carceles latinoamericanas: realidad y metáfora del encarcelamiento*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux - Pessac (Gironde), 2008, p. 307-334.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel. « Ética y estética del fracaso en Roberto Bolaño », en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 46, 2010-2011 (no pagination).
- LÓPEZ VICUÑA, Ignacio. « The Part of the Exile: Displacement and Belonging in Bolaño's *Putas asesinas* », in *Hispanófila*, N° 164, 2012, p. 81-94.

- MAINO SWINBURN, Pedro. « *Amuleto: La voz de Auxilio* », en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 44, 2010 (no pagination).
- MANDOLESSI, Silvana. « El arte según Wieder: estética y política de lo abyecto en *Estrella distante* », en *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, Vol. 40, N° 2, noviembre 2011, p. 65-79.
- MANDOLESSI, Silvana. « Un retorno paródico al Sur: estereotipo e identidad nacional en *El gaucho insufrible* de Roberto Bolaño », en Nadia Lie, Silvana Mandolessi et Dagmar Vandebosch (eds.). *El juego con los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine posnacionales*, Bruxelles, Peter Lang, p. 219-229.
- MANZI, Joaquín. « Mirando caer otra *Estrella distante* », en *Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien/Caravelle (CMHLB)*, N° 82, 2004; p. 125-141.
- MEDINA, Alberto. « Entre patrias: Bolaño, escritura global y comercio de la ruina », en María del Palmar Álvarez Blanco, Antonio Dorca (eds.). *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): Un diálogo entre creadores y críticos*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2011, p. 141-150.
- MERCADO-HARVEY, Alicia. « Cruzando fronteras: la literatura transnacional de Roberto Bolaño », en *Revista Surco Sur*, Vol. 2, N° 4, 2011, p. 66-70.
- MORENO, Fernando. « Los laberintos narrativos de Roberto Bolaño », en Mercedes Kutasy, Gabriella Menczel, László Scholz (eds.). *Espejos y prismas: tradición y renovación en la narrativa breve moderna de España e Hispanoamérica*, Budapest, Eötvös Jozsef Könyvkiadó, 2011, p. 112-122.
- NITRIHUAL VALDEBENITO, Luis Alberto. « Borges y Bolaño: un juego intertextual desde la divergencia », en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N° 37, 2007 (no pagination).
- OLIVIER, Florence. « Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: Ciudad límite, ciudad del crimen impune », en Teresa Orecchia-Havas (ed.). *Les Villes et la fin du XXe siècle en Amérique latine : Littératures, cultures, représentations/Las ciudades y el fin del siglo XX en América Latina: Literaturas, culturas, representaciones*, Berlin, Peter Lang, 2007, p. 31-42.
- PASTEN B., José Agustín. « Anatomy of the Detective Genre in Roberto Bolaño's Poetry », in *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, Vol. 42, N° 1, 2013, p. 16-36.

- PINO, Mirian. « Del poeta en aeroplano a los vuelos de la muerte y los autos de exterminio: Manuel Maples Arce, Roberto Bolaño y Gustavo Nielsen », en Fernando Reati (ed.), *Autos, barcos, trenes y aviones: Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Córdoba, Alción, 2011, p. 75-105.
- _____. « Memoria y literatura. El ‘Yo/Detective’ como dimensión lúdica en *Estrella distante* de Roberto Bolaño », en *Anales de Literatura Chilena*, Año 13, N° 18, 2012, p. 183-191.
- POUS, Federico. « La ironía de lo político: Reflexiones sobre “El gaucho insufrible” de Roberto Bolaño », in *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism*, Vol. 2. N° 4, 2008 (no pagination).
- RIVERA DE LA CUADRA, Patricia. « Santa Teresa: Ciudad-moridero en 2666 », en Edmundo Garrido Alarcón, María Victoria Navas Sánchez-Elez, Rocío Peñalta Catalán, Eugenia Popeanga Chelaru (eds.). *Ciudades imaginadas en la literatura y en las artes*, Madrid, Universidad Complutense, 2008, p. 179-186.
- RODRÍGUEZ FREIRE, Raúl. « La orilla latinoamericana: Sobre la literatura (extraterritorial) de Roberto Bolaño y Rodrigo Rey Rosa », en *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, N° 20, 2010, p. 1-13.
- SALAS-DURAZO, Enrique. « En búsqueda de la oración infinita: la fabricación de oraciones extensas como procedimiento poético en las novelas *2666* y *Los sinsabores del verdadero policía* de Roberto Bolaño », in *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Vol. 66. N° 3, 2012, p. 107-122.
- SANTOS, Lidia. « El cosmopolitismo de mercado: Del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades (Brasil, México y Chile) », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* », Año XXXV, N° 69. Lima-Hanover, 2009, p. 153-165.
- SCHMUKLER, Enrique. « *La Littérature nazie en Amérique*, de Roberto Bolaño: Parodier l'auteur et le système littéraire à l'aide du détournement du mode biographique », en Vicente Broqua, Guillaume Marche (dir.). *L'Épuisement du biographique?*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 407-417.
- SEBASTIÁN FIGUEROA, Julio. « Exilio interior y subjetividad pos-estatal: “El gaucho insufrible” de Roberto Bolaño », en *Revista Chilena de Literatura*, N° 72, Abril 2008, p. 149-161.

- SOLOTOREVSKY, Myrna. «Anulación de la distancia en novelas de Roberto Bolaño », in *Hispanérica: Revista de Literatura*, N° 109, 2008, p. 3-16.
- TORRES PERDIGÓN, Andrea. «Ricardo Piglia y Roberto Bolaño: Tradición y narratividad », en *Perífrasis, Revista de Teoría, Literatura y Crítica*. Vol. 3, N°6., juillet-décembre, 2012, p. 23-41.
- VARGAS SALGADO, Carlos. «¿La escritura del mal, o el mal de la escritura? *Estrella distante* de Roberto Bolaño », en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N° 47, Mar-June, 2011. (no pagination).
- VALENZUELA, Andrea. «La muerte de César Vallejo (en una o más novelas de Roberto Bolaño) », en *Habana Elegante*, N° 40, invierno 2007. (no pagination).
- VILA, María del Pilar. «Roberto Bolaño: Entre el ensayo y la ficción », en *Taller de Letras*, N° 46, 2010, p. 83-98.
- ZAVALA, Oswaldo. «En ensayo *Entre paréntesis*: Roberto Bolaño y el olvido de la modernidad latinoamericano », en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, N° 240, Jul-Sept, 2012, p. 637-656.
- _____. «Otra historia universal (y fronteriza) de la infamia: Periodismo y literatura sobre ‘las muertas’ de Ciudad Juárez », en Pierre Civil, Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2010. (no pagination).

II.1.3.2 Sur *Los detectives salvajes*

- BAKER, Peter. «Is The Savage Detectives A Detective Story? », en Peter Baker, Deborah Shaller (eds.), *Detecting Detection International Perspectives on the Uses of a Plot*, New York, Continuum, 2012.
- BURGOS JARA, Carlos. «Literatura y pobres diablos: *Los detectives salvajes* y el “realvisceralismo” », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXVII, N° 74, 2011, p. 305-328.
- CANDIA CÁCERES, Alexis. «Las mil formas de Venus en *Los Detectives Salvajes*: “Anarquía erótica”. En los desiertos de Sonora », en *Revista Chilena de Literatura*, N° 83, Abril, 2013, p. 35-60.
- COBAS CARRAL, Andrea ; GARIBOTTO, Verónica. «Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes* », en Edmundo Paz Soldán ;

- Gustavo Faverón Patriau (eds.), *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, p. 163-190.
- CUADROS, Ricardo. « La escritura y la muerte en *Los detectives salvajes* », en Fernando Moreno (coord.). *Roberto Bolaño: Una literatura infinita*, Poitiers, Presses Universitaires de Poitiers, 2005, p. 159-164.
- ESPINOSA H., Patricia. « Entre el silencio y la estridencia », en *Pterodáctilo: Revista de Arte, Literatura y Lingüística*, N° 3, primavera, 2005, p. 2-6.
- FELL, Claude. « Errance et écriture dans *Los Detectives Salvajes* de Roberto Bolaño : Voyage au bout de la poésie », en *América. Cahiers du CRICCAL. Voyages et fondations (2ème série)*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, N° 36, 2007, p. 27-39.
- FRANZ, Carlos. « De Donoso a Bolaño: Entre el lector oculto y el lector o-culto », en Jesús Montoya Juárez, Esteban Ángel (eds.). *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1996-2006)*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008, p 151-156.
- FRESÁN, Rodrigo. « The Savage Detective: The Only Protagonist of Roberto Bolaño's Work-the Authentic Heroine of His Books-Is Literature Itself », in *Believer*, N° 5 (2), Mars, 2007, p. 3-14.
- GARABANO, Sandra. « *Los detectives salvajes* y la novela del archivo cultural latinoamericano », in *Dissidences: Hispanic Journal of Theory and Criticism*, N° 4-5, Déc. 2008, (no paginación).
- HARTWIG, Susanne. « Jugar al detective: el desafío de Roberto Bolaño », en *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, VII, 28, 2007, p. 53-71.
- HOSTETTLER-SARMIENTO, Milène. « Búsqueda, errancia y degeneración en *Los detectives salvajes* », en Augusta López Bernasocchi, José Manuel López de Abiada (eds.). *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012, p. 126-147.
- KAEGI, Pablo ; Terráneo, Melina. « La narración a la deriva: Las marcas del Road Movie en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », en Fernando Reati (ed.), *Autos, barcos, trenes y aviones: Medios de transporte, modernidad y lenguajes artísticos en América Latina*, Córdoba, Alción, 2011, p. 125-149.
- KOTTOW, Andrea. « Der literarische Kanon als Vexierspiel im Werk Roberto Bolaño », dans Francesca Broggi et al. (eds.) *Strukturen: Konstruktionen – Dekonstruktionen – Rekonstruktionen Structures : constructions – déconstructions*

– *reconstructions Strutture: costruzioni – decostruzioni – ricostruzioni*, Aachen, Shaker Verlag, 2006.

- KUNZ, Marco. « Cuando Bolaño «habla» mexicano: en torno a la oralidad fingida en *Los detectives salvajes* », en Augusta López Bernasocchi, José Manuel López de Abiada (eds.). *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012, p. 148-175.
- LABBÉ J., Carlos. « Cuatro mexicanos velando un cadáver. Violencia y silencio en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño », en *Taller de Letras*, N° 32, Mai 2003, p. 91-98.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel – LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta. « Hacia *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Guía de lectura », en Augusta López Bernasocchi, José Manuel López de Abiada (eds.). *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2012, p. 176-294.
- _____. « Literatura y trashumancia en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño. Migración, desarraigo y pérdida como paradigma », en Bogdan PIOTROWSKI (ed.), *Miradas axiológicas a la literatura hispanoamericana. Actas de II Coloquio internacional*, Bogotá, Universidad de la Sabana, 2007, p. 239-277.
- MANZONI, Celina. « Reescritura como desplazamiento y anagnórisis en *El amuleto* de Roberto Bolaño », in *Hispanamérica: Revista de Literatura*, Vol. 32 N° 94, 2003, p. 25-32.
- NAVARRETE GONZÁLEZ, Carolina Andrea. « *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño: Revisión de su recepción crítica en Chile », en *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, N° 27, Jul-Oct 2004, (no paginación).
- NICHOLSON, Brantley. « Spiritual organization and epistemic rupture questing for Zion in Roberto Bolaño's "The Savage Detectives" », in *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, Vol. 8, N° 1-2, 2008, p. 85-100.
- NOVILLO-CORVALÁN, Patricia. « Transnational Modernist Encounters: Joyce, Borges, Bolaño, and the Dialectics of Expansion and Compression », in *The Modern Language Review*, Vol. 108, N° 2, Avril 2013, p. 341-367.
- OLIVIER, Florence. « Continuidad de las sátiras: los medios literarios en la obra de Roberto Bolaño », en *América. Cahiers du CRICCAL*, Vol. 2, N° 38, 2008, p. 121-130.

- _____. « El honor y el deshonor de los poetas », en Karim Benmiloud ; Raphaël Estève (coord.). *Les astres noirs de Roberto Bolaño*. Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 173-186.
- _____. « Le fantôme de la liberté : avant-gardes dans *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », en Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin (eds.) *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 313-322.
- OVIEDO, Ramiro. « La vida como obra de arte: detectives salvajes y poetas sin fronteras en el planeta Bolaño », en *Errance(s), Bohème(s), Passage(s). Les Cahiers du Littoral*, Jacqueline Bel (éd.). Aachen, Shaker Verlag, N° 14, 2012. p. 59-67.
- _____. « Café-bar Bolaño: de la última trinchera de la literatura a la trampa del apocalipsis », en *Errance(s), Bohème(s), Passage(s). Les Cahiers du Littoral*, Jacqueline Bel (éd.). Aachen, Shaker Verlag, N° 14, 2012. p. 155-164.
- PASTEN B., José Agustín. « De la institucionalización a la disolución de la literatura en *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño », en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos (RCEH)*, N° 33 (2), Winter 2009, p. 423-446.
- PÉREZ, Alberto Julián. « *Los detectives salvajes* y el ocaso de las vanguardias », en *Revista de Literaturas Modernas*, N° 39-40, 2009-2010, p. 57-80.
- POLLACK, Sarah. « After Bolaño: Rethinking the Politics of Latin American Literature in Translation », in *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 128, N° 3. Mai 2013, p. 660-667.
- _____. « Latin America Translated (Again): Roberto Bolaño's *The Savage Detectives* in the United States », in *Comparative Literature*, Vol. 61, N° 3, 2009, p. 346-365.
- RIAL, Julia Elena. « Los detectives salvajes de Roberto Bolaño: Un obituario a la narrativa del siglo XX », en *Hispanista Primeira (Revista Eletrônica dos Hispanistas do Brasil)*, N° 16, [Internet] <http://www.hispanista.com.br/revista/artigo141.htm>
- _____. « Los no lugares y el desarraigo en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », en son site d'internet: www.juliaelenarial.com
- RINCÓN, Carlos. « Las imágenes en el texto: Entre García Márquez y Roberto Bolaño. De la alegoría del tiempo al universo de las imágenes », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVIII, N° 56, 2002, p. 19-37.

- RIVERO, Emilcen. « *Los detectives salvajes* », en *Quaderni Ibero-Americani: Attualità Culturale della Penisola Iberica e America Latina*, N° 90, Dic, 2001, p. 82-89.
- SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, Juan Antonio. « Bolaño y Tlatelolco », en *Études romanes de Brno*, Vol. 3 (2), 2012, p. 133-143.
- SAUCEDO LASTRA, Fernando. « Forma y función del discurso visual en la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », en *Ciberletras*, N° 22, Déc. 2009. (no paginación).
- _____. « Viaje vertical: Notas sobre el proyecto literario de Roberto Bolaño en *Entre paréntesis y Los detectives salvajes* », en Pilar Celma, Sonia Mattalia, *El viaje en la literatura hispanoamericana: El espíritu colombino*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2008, p. 795-803.
- SAURI, Emilio. « “A la pinche modernidad”: Literary Form and the End of History in Roberto Bolaño’s *Los detectives salvajes* », in *MLN*, Vol. 125, N° 2, Mars 2010, p. 406-432.
- SOLOTOREVSKY, Myrna. « El motivo de la búsqueda y el código hermenéutico en *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto Bolaño » en, Pierre Civil, Françoise Crémoux (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo... Paris, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2010. (no pagination).
- TRELLES, Diego. « El lector como detective en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », in *Hispanamérica: Revista de Literatura*, N° 34 (100), Avril 2005, p. 141-151.
- ZÁRATE, Julio. « Ironía y juego: Función de las adivinanzas y acertijos en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño », en Anne Gimbert et Lorenzo Martín Lorenzo (eds.), *Le Jeu. Ordre et Liberté*, ALMOREAL, Le Mans, Éditions Cénomane, 2014, p. 229-224.
- ZAVALA, Oswaldo. « La genealogía del infinito literario: El legado de Roberto Bolaño », en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, Vol. 12, N° 31, Oct-Déc. 2006, p. 33-39.

II.2. Sur Guillermo FADANELLI

II.2.1. Thèses

ESPINZA FIGUEROA, Krishna Karina. « En el filo de la palabra: ruptura e ironía en *Educación a los topes* de Guillermo Fadanelli ». Thèse soutenue en 2013 à l'Université de Colima.

II.2.2 Essais critiques et articles

II.2.2.1 Études générales et articles sur son œuvre

FADANELLI, Guillermo. « Realidad y novela », en *Revista de la Universidad de México*, México, UNAM, feb 2011, N° 84, p 74-77.

PALAVERSICH, Diana. « Las trampas del sexo. Dos caras del realismo sucio », en *La palabra y el Hombre*, México, Universidad Veracruzana, N° 126, abril-junio 2003, p 193-201.

ZARATE, Julio, « Fadanelli o el discurso del sarcasmo y los espacios alternativos de la Ciudad de México: *Clarisa ya tiene un muerto* », en Marco Kunz, Cristina Mondragón, (eds.), *Nuevas Narrativas Mexicanas 2. Desde la diversidad*, Barcelona, Red Ediciones, 2014, p. 121-138.

II.2.2.2 Sur *Lodo*

GOLDBERG, Paul. « La consciencia globalizada: comportamiento y consumo en *Lodo* de Guillermo Fadanelli », in *Hispanic Journal*, Indiana University of Pensilvania, Vol. 26 (1-2), 2005. Spring-Fall; p. 137-149.

MONTIEL FIGUEIRAS, Mauricio. « Lodo, de Guillermo Fadanelli », en *Letras libres*. Nov. 2002. Web. 4. Fev. 2014. <http://www.letraslibres.com/index.php?art=7911>.

PALOU, Pedro Ángel. « Lodo, la filosofía como crimen. Venturas y desventuras del mestizo neoliberal », Communication présentée au Congrès LASA, [Chicago], 2014.

PELÁEZ MÁXIMO, Patricia Isabel. « Los estudios no matan las pasiones. Tendencias estéticas en *Lodo*, de Guillermo Fadanelli », en *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana*, 2000-2009. Ed. Rodríguez Lozan, Miguel G. México, UNAM, 2012, p. 55-68.

RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón. « Literaturas del bien: Contraescrituras del mal: El caso Fadanelli », en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, University of Texas, Vol. 12. N° 29, 2006, p. 75-81.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. « Narrativa, afectos y experiencia: las configuraciones narrativas del neoliberalismo en México », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Vól. 35. N° 69, 2009, p. 115-133.

II.3. Sur Juan VILLORO

II.3.1 Ouvrages, essais, thèses publiées

CORONA, Ignacio ; JÖRGENSEN, Beth Ellen. *The contemporary Mexican Chronicle. Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, Albany NY, SUNY, Series in Latin American and Iberian Thought and Culture, 2002.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio, *Las libertades enlazadas: (ensayo sobre literatura mexicana: de Octavio Paz a Juan Villoro)*, México, Ediciones Sin Nombre, 2000.

RODRIGUEZ LOZANO, Miguel Guadalupe. *Desde afuera: Narrativa mexicana contemporánea*, México, AbrAxas, 1998.

RUISÁNCHEZ, José Ramón; ZAVALA Oswaldo (ed.). *Materias dispuestas. Juan Villoro ante la crítica*, Barcelona, Candaya, 2011.

II.3.2.Thèses

LLANES GARCÍA, Manuel. « Idea de Hispanoamérica en la obra de Juan Villoro ». Thèse soutenue à l'Université de Barcelone, janvier 2013.

MENDOZA, Roberto. « El vértigo horizontal: la novela urbana de la ciudad de México los últimos 20 años ». Thèse soutenue à The University of Arizona en 2012. (Sur Juan Villoro et Roberto Bolaño).

II.3.3 Essais critiques et articles

II.3.3.1 Études générales et articles sur son œuvre

- BORRI, Claudia. « Terremoti in Cile. Storia e immaginazione intorno ad un evento apocalittico », en *Altre Modernità (AltreM)*, 2013, p. 128-143.
- CARNEIRO, Sarissa, « La (pos)moderna Tenochtitlán: notas sobre la ciudad en *Materia dispuesta* de Juan Villoro », en *Revista iberoamericana*, N° 218-219, 2007, p. 209-218.
- CARRILLO ARCINIEGA, Raúl. « Identidades de resistencia y el simulacro de ser mexicano en “Los Culpables” de Juan Villoro », en *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, Vol. 42, N° 1, 2003, p. 54-63.
- CASTRO MORALES, Belén. « El México salvaje y la alteridad en tres cuentos contemporáneos (Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Juan Villoro) », en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 26, N° 2, 1997, p. 293-307.
- CELESTE FAZIO, Silvina. « La escritura ensayística como autoconfiguración: crítica y autobiografía en *Efectos personales* de Juan Villoro », *Taller de letras*, N° 46, 2010, p. 21-29.
- DÉS, Mihály. « Juan Villoro. Paisaje del Post-Apocalipsis », en *Lateral: Revista de Cultura*, N° 122, 2005, p. 7.
- DOMENELLA, Ana Rosa, « El espacio bárbaro: tres cuentistas del otro medio siglo (Daniel Sada, Mónica Lavín y Juan Villoro) », en Nora Pasternac (coord.), *Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin del milenio*, 1.^a ed., México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, División de Ciencias Sociales y Humanidades: Casa Juan Pablos, Centro Cultural, 2005.
- EUSEBIO, Carmen de. « En el arrecife con Juan Villoro », en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 747, Septiembre 2012, p. 131-138.
- GONZÁLEZ, Carina, « El presente es un pasado: Juan Villoro y la escritura de la infancia », en *Revista de literatura mexicana contemporánea*, N° 29, 2006, p. 25-31.
- GRAS, Dunia, « Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño », en Helena Usandizaga (ed.), *La palabra recuperada: mitos*

- prehispánicos en la literatura latinoamericana*, Madrid, Iberoamericana; Frankfurt am Main, Vervuert, 2006, p. 73-98.
- GUARINO, Augusto. « Lo spettacolo del sé: Rifrazioni multimediali del personaggio nella narrativa di Juan Villoro », en *Annali dell'Istituto di Studi Latinoamericani Pagani, Cultura latinoamericana*, N° 1-2, 1999-2000, p. 298-305.
- HARVARD, Tim. « *El disparo de argón* by Juan Villoro: A Symbolic Vision of Power, Corruption and Lies », in *Hipertexto*, N° 6, 2007, p. 99-108.
- JÖRGENSEN, Beth Ellen. « Making History: Subcomandante Marcos in the Mexican Chronicle », in *South Central Review*, Vol. 2, N° 3, Fall 2004, p. 85-106.
- JURISTO, Juan Ángel. « Metáfora del depredador », en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 747, sep 2012, p. 145-148.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina. « Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual », en *Revista Iberoamericana*, Vol. 78, N° 240, Jul-Sep 2012, p. 623-636.
- MERRIM, Stephanie. « The Existential Juan Rulfo: Pedro Páramo, Mexicanness, and the Grupo Hiperión », in *MLN*, Vol. 129, N° 2, March 2014.
- OLIVIER, Lubrich. « Poetik der Besessenheit: Zur Fußballfähigkeit der Literatur », in *Fundiert*, N° 1, 2010, p. 26-36.
- OLLÉ-LAPRUNE, Philippe. « Résonances lointaines de Maurice Blanchot », en *Europe Revue Littéraire Mensuelle*, Année 85, N° 940-941 / Août-Septembre 2007, p. 172-179.
- PALOU, Pedro Ángel. « El doble rostro de Jano: Pitol y Villoro escriben cuentos », en *La Palabra y El Hombre, Revista de la Universidad Veracruzana*, Ene-Mar 2009, p. 47-54.
- PÉREZ DANIEL, Iván. « Memorias del derrumbe: representaciones de la Historia y del nacionalismo mexicano en *Materia dispuesta*, de Juan Villoro », in *Hispanic Review*, Vol. 81, N° 2, Spring 2013, p. 201-223.
- PITMAN, Thea. « *Postmodernity, Post-Tourism and Postmodern Irony: Juan Villoro's Palmeras de la brisa rápida, and the Possibility of a Postmodern Travel-Chronicle* », in *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America*, Vol. 81, N° 1, 2004, p. 77-98.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M. « Narrativa, afectos y experiencia: Las configuraciones narrativas del neoliberalismo en México », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 69, Lima-Hanover, 2009, p. 115-133.

- USANDIZAGA, Helena. « Tres lecturas paródicas de la (de) / construcción de la nación », en *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, Vol. 1, 2011, p. 80-95.
- VAN HECKE, An. « El ajolote y el quinto sol: Vestigios prehispánicos en Materia dispuesta de Juan Villoro », en Pierre Civil; Françoise Crémoux, *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo... París, del 9 al 13 de julio de 2007*, Madrid: Iberoamericana; Frankfurt: Vervuert, 2010.
- _____. « Hibridez y metamorfosis en Juan Villoro: el universo mágico-mitológico del ajolote », en *Iberoamericana*, Vol. 9, N° 34, 2009, p. 43-56.
- VILLALOBOS, José Pablo. « Literatura, Fútbol y Nación: El Último Campeonato Mundial de Pedro Ángel Palou », *The Latin Americanist*, Vol. 56, N° 3, Sep 2012, p. 31-46.
- ZARATE, Julio. « 8.8 o la crónica de un instante caótico, de Juan Villoro », dans Jesús Cano Reyes y Ana Casado Fernández (eds.) *Revista Anales de Literatura Latinoamericana. Desafíos y travesías de las últimas literaturas hispanoamericanas*, España, Universidad Complutense de Madrid, 2013, Vol. 42, p. 95-105.
- Lien : <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/2440/showToc>

II.3.3.2 Sur *El testigo*

- BLEJER EDER, Daniela Bettina. « En el no lugar de la voz: (im)posibilidad de la memoria en “El testigo”, de Juan Villoro », en *Altertexto. Revista del Departamento de Letras, Universidad Iberoamericana*, México, Vól. 5 N° 10 Ago-Dic 2007, p. 17-28.
- ELJAIEK RODRÍGUEZ, Gabriel Andrés. « Extrañamiento y retorno siniestro en El testigo de Juan Villoro », en *Itinerarios*, Vol. 12, 2010, p. 249-262.
- HERMOSILLA SÁNCHEZ, Alejandro. « Juan Villoro: testigos del futuro », *Altertexto. Revista del Departamento de Letras, Universidad Iberoamericana*, México, Vól. 5 N° 10 Ago-Dic 2007, p. 71-78.
- PERILLI, Carmen. « Fijando sombras: Una narrativa en busca de autores », en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, Vól. 35. N° 69, 2009, p. 51-67.

- RODRÍGUEZ CASTRO, Jorge A., «La figura de Ramón López Velarde en *El testigo*, de Juan Villoro», en *Convergencias.net Konvergencias literatura*, Año III, N° 11, segundo semestre 2009 [Consultada: 31/17/2014].
- RUISÁNCHEZ SERRA, José Ramón. «Hacia la lectura ética de *El testigo* de Juan Villoro », en *Revista Literatura Mexicana*, UNAM, México, 2008; Vól. 19, N° 2. p. 143-155.
- TEDESCHI, Stephano, «El testigo y las monedas en la obra narrativa de Juan Villoro », en *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, N° 6, 2006. [Consultada 30/07/2014].
- VILLORO, Juan. «*Históricas pequeñeces. Vertientes narrativas en Ramón López Velarde* ». Discours présenté par l'auteur lors de son entrée au Collège du Mexique.
- WILLIAMS, Tamara R. « The Contemporáneos as Holy Grail: Towards a Genealogy of the Poet as Quest in the Mexican Novel », en *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, Universidad de Puerto Rico, Vól. 14, 2010, p. 35-44.

II.1.4. Entretien

- ACEVES, Rocío ; RAMOS, Elisa, « Certidumbre del extravío: entrevista con Juan Villoro », UCOL (Universidad de Colima), 2001.
- BRADU, Fabienne, « Escribir desde el lado suave de la toalla. Entrevista a Juan Villoro », en *Revista de la Universidad de México*, N° 23, 2006, p. 16-21. [Consultée : 30/07/2014].
- GRAS, Dunia, « Entrevista a Juan Villoro », en *Quimera: Revista de literatura*, N° 253, 2005, p. 55-62.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Silvina, « La vida privada de los goles: entrevista a Juan Villoro », en *Revista de la Universidad de México*, N° 28, 2006, p. 86-90. [Consultée : 30/07/2014].
- LONG, Ryan F. « A conversation with Juan Villoro », in *World Literature Today*, Vol 86 (1), Jan-Feb, 2012, p. 16-19.
- MARÍN, Francisco M., « Entrevista con Juan Villoro », en *Guaragua: revista de cultura latinoamericana*, Año 9, N° 21, 2005, p. 101-114.

POLLACK, Sarah. « Los hijos solitarios de un padre disperso: las traducciones de Juan Villoro », en *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, Vol. 6 N° 2, 2009.

« Entrevista con Juan Villoro », en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 561, mar 1997, p. 119-124.

«JV: la dialéctica de la vida», entrevista, en *La voz a ti debida*, p. 225-239.

III : Textes théoriques

- AGAMBEN Giorgio. *Stanze. Parole et fantasma dans la culture occidentale*. Paris, Payot & Rivages, 1998.
- ALEXANDRE, Didier ; SCHOENTJES, Pierre. *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*. Paris, Classiques Garnier, 2013.
- Amérique, Cahiers du CRICCAL* no. 43. Le crime Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones, Françoise Aubès et Florence Olivier (éds), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2013.
- Amérique, Cahiers du CRICCAL* no. 44. Le crime Figures et figurations du crime dans les mondes hispanophones, Françoise Aubès et Florence Olivier (éds), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014.
- ARISTOTE. *Éthique à Nicomaque*. J. Vrin, Introduction, traduction, notes et index par Jules Tricot, Paris, Librairie philosophique, 2012.
- _____. *La poétique*. Texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980.
- _____. *Rhétorique*. Traduction du grec, Jean Lauxerois, Paris, Pocket, 2007.
- ATTALI, Jacques. *Chemins de sagesse. Traité du labyrinthe*. Paris, Fayard, 1996.
- AUBÈS, Françoise ; MORCILLO, Françoise (eds.). *Si loin si près : l'exotisme aujourd'hui*, Clamecy, Klincksieck, 2011.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- BAKTHINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris, 1978.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Seuil, 1957.
- _____. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1964.
- BATAILLE, Georges. *L'érotisme*. Paris, Les éditions de minuit, 1957.
- _____. *La littérature et le mal*. Paris, Gallimard, 1957.
- BATAILLON, Gilles. *Genèse des guerres internes en Amérique Centrale (1960-1983)*. Paris, Les belles lettres, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean ; Guillaume, MARC. *Figures de l'altérité*. Paris. Descartes, 1992.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*. Traduit de l'allemand et préfacé par Jean Lacoste, Saint-Amand-Montrond, Éditions Payot, 1979.
- _____. *Sens Unique*. Traduit de l'allemand et préfacé par Frédéric Joly. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013.
- BENMILOUD, Karim. *Vertiges du roman mexicain contemporain : Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*. Sous la direction de M. le Professeur Claude Fell. Thèse soutenue le 15 décembre 2000.
- _____. *Sergio Pitol ou le carnaval des vanités (El desfile del amor)*, Paris, PUF - CNED, 2012.
- BERGSON, Henri. *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris. PUF, 2007.
- BLANCHOT, Maurice. *L'attente l'oubli*. Paris, Gallimard, 1962.
- _____. *L'espace littéraire*. Paris, Gallimard, 1989.
- BLIN, Arnaud. *1648, La Paix de Westphalie ou la naissance de l'Europe politique moderne*. Bruxelles, Complexe, 2006.
- BOGAERT, Catherine ; LEJEUNE Philippe. *Le journal intime. Histoire et anthologie*. Paris, Textuel, 2006.
- BOUVET, Rachel ; CARPENTIER, André ; CHARTIER, Daniel (eds.). *Nomades, voyageurs, explorateurs, déambulateurs. Les modalités du parcours dans la littérature*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- BOUVET Rachel. *Pages du sable. Essai sur l'imaginaire du désert*. Montreal (Québec), XYZ éditeur, 2006.
- BUFFET, Laurent. (coord.). *Itinérances. L'art en déplacement*. Bresson, De l'Incidence, 2012
- BUTOR Michel. *Le Génie du lieu*. Paris, Bernard Grasset, 1958.
- _____. *Répertoire (Études et conférences)*. Paris, Les éditions de minuit, 1960.
- CALLE-GRUBER, Mireille ; DIDIER, Béatrice ; FOUQUE, Antoinette. *Dictionnaire universel des créatrices*, Paris, Éditions des femmes, 2003, tome 2.
- CAMPOS, Julieta. *Función de la novela*. México. D.F., Joaquín Mortiz, 1973.
- CAMUS, Albert. *L'envers et l'endroit*. Paris, Gallimard, 1958.
- _____. *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, 1942.
- CARRIZO RUEDA, Sofía M. (ed.). *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos del mundo"*. Buenos Aires, Biblos, 2008.

- CASSIRER, Ernst. *La philosophie des formes symboliques. I. Le langage*. Traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, Paris. Les Éditions de minuit, 1972.
- CHIANTARETTO, Jean-François. *Le témoin interne. Trouver en soi la force de résister*. Paris, Aubier/Flammarion, 2005.
- CIPOLLA, Carlo M. « Le poivre, moteur de l'histoire : du rôle des épices (et du poivre en particulier) dans le développement économique du Moyen âge » Extrait de : *Allegro ma non troppo*. Paris, L'esprit frappeur, 1997.
- D'HARDIVILLIERS, Albéric. *L'écriture de l'ailleurs. Petits propos sur la littérature nomade*. Paris, Transboréal, 2009.
- DE LA HÉRONNIÈRE, Édith. *Le labyrinthe du jardin ou l'art de l'égarement*. Langres, Klincksieck, 2009.
- DELESALLE-NANCEY, Catherine. *La divine comédie ivre. Répétition, ressassement et reprise dans l'œuvre en prose de Malcolm Lowry*. Paris, M. Houdiard Éditeur, 2010.
- DESMAS, Davy. *Enrique Serna, une littérature de la transgression ?* Thèse de doctorat. Université de Nantes – Universidad Veracruzana. École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges. Dirigée par M. Jean-Marie LASSOUS et M. Mario MUÑOZ. Soutenue le 31 octobre 2013.
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Madrid, Vigésima Edición, Tomo II, 1984.
- DURAND-FOREST, Jacqueline de. *Les Aztèques*. Paris, Société d'Éditeurs les Belles Lettres, 2008.
- ELIADE, Mircea. *La nostalgie des origines*. Paris, Gallimard, 1971.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *La pensée du dehors*. Montpellier, Fata Morgana, 1986.
- _____. *Le souci de soi*. Paris, Gallimard, 1984.
- _____. *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975.
- FOUILLOUX, Danielle ; LANGLOIS, Anne ; LE MOIGNÉ, Alice. [et al.], *Dictionnaire culturel de la Bible*, Édition revue par Dominique Barrios Delgado, Paris, Perrin, 2010.
- « Francia en Latinoamérica / Latinoamérica en Francia », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXXIX, No 78. Lima-Boston, 2013.

- FRAGO, France. *Nietzsche vie et maladie*. Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009.
- FROMILHAGUE, Catherine. *Les figures de style*. Sous la direction de Claude Thomasset, Paris, Armand Colin, 2010.
- FUENTES, Carlos. *Géographie du roman*. Paris, Gallimard, 1997.
- GADAMER, Hans-Georg. *L'Art de comprendre. Écrits II. Herméneutique et Champ de l'expérience humaine*. Paris Aubier, 1991.
- GARCÍA PONCE, Juan. *Las huellas de la voz*. México, D.F., Ediciones Coma, 1982.
- _____. *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. México, D.F., Nueva Imagen, 2001.
- GARNIER, Xavier ; ZOBBERMAN, Pierre (dir.). *Qu'est-ce qu'un espace littéraire?* Saint Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2006.
- GENETTE, Gérard. *Fiction et diction*. Paris, Seuil, 2004.
- _____. *Figures V*. Paris, Seuil, 2002.
- _____. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- _____. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.
- _____. ; TODOROV Tzvetan. *Littérature et réalité. R. Barthes, L. Bersani, PH. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt*. Paris, Seuil, 1982.
- GIOVANNONI, Augustin (ed.). *Écritures d'exile*. Paris, L'Harmattan, 2006.
- GUERRERO, Gustavo. « Del mito a la historia: Paris y la literatura latinoamericana », dans Julio Ortega, Oilbeth Hansberg (ed.), *Actas del Coloquio Internacional Crítica y Literatura, América Latina sin fronteras*, México, Universidad Autónoma de México, 2005, p. 106-112.
- GUIHARD, Karine. *Manifeste Électrique aux paupières de jupes*. <http://pagesperso-orange.fr/karine.guihard/docs/manifeste.pdf>, 1997. (8 février 2010).
- HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris, Hachette, 1996.
- _____. *Texte et idéologie*. Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- HEIDEGGER, Martin. *Chemins qui ne mènent nulle part*. Traduit de l'allemand par Wolfgang Brokmeier, Paris. Gallimard, 1962.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago, University of Illinois press, 2000.
- _____. « Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía », dans *De la ironía a lo grotesco*, AA. VV. México, UAM Iztapalapa, 1992.
- _____. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London, Routledge, 1994.

- _____. « Politique de l'ironie », dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironie*. Paris, Flammarion, 1964.
- JIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Lorenzo. « El poema en prosa en Luis Cernuda: Ocnos », dans *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, ISSN 1577-6921, No. 7, 2004.
- JOURDE, Pierre ; TORTONESE, Paolo. *Visages du double. Un thème littéraire*. Paris, Nathan, 1996.
- JUNG, Carl G. *Essai d'exploration de l'inconscient*. Traduit de l'allemand par Laure Deutschmeister, Sarthe, Ed. Robert Laffont, 1964.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'implicite*. Paris, Armand Colin, 1986.
- KIERKEGAARD, Søren. *La reprise*. Traduction, introduction, dossier et notes par Nelly Viallaneix, Paris, Flammarion, 1990.
- _____. « Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate », *Œuvres Complètes II*, Paris, L'orante, 1975.
- _____. *Le Journal d'un séducteur*, Paris, Gallimard, 1943.
- KRISTEVA, Julia. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris, Gallimard, 1988.
- KUNZ, Marco ; MONDRAGÓN, Cristin ; PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores (eds.) *Nuevas Narrativas Mexicanas 2, Desde la diversidad*, Barcelona, Red Ediciones, 2014.
- LE QUELLEC, Jean-Loïc. *Petit Dictionnaire de Zoologie Mythique*. Paris, Éd. Entente, 1996.
- LEJEUNE Philippe. *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*. Paris, Seuil, 1975, 1996.
- LEIRIS, Michel. *L'âge de l'homme ; précédé de De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris, Gallimard, 1973.
- Les Mille et Une Nuits. Contes arabes. I*. Traduction d'Antoine Galland. Paris, Flammarion, 2004.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*. Traduit par Frédéric Teinturier. Paris, Klincksieck, 2011.
- LÉVINE, Éva ; TOUBOUL, Patricia. *Le corps*. Paris, Flammarion, 2002.
- MAFFESOLI, Michel. *Du Nomadisme. Vagabondages initiatiques*. Paris, Librairie Générale Française, 1997.
- _____. *Le voyage ou la conquête des mondes*. Paris, Dervy, 2003.

- MARX, Karl. *Les luttes de classes en France (1848-1850) - 18 Brumaire de Louis Bonaparte [1852]*, Paris, La Table Ronde, 2001.
- MEYER, Jean. *Apocalypse et Révolution au Mexique. La guerre des Cristeros (1926-1929)*. Paris, Gallimard/Julliard, 1974.
- MICHEL PADILLA, René Gerardo. *La provincia de López Velarde. Acercamiento a su poesía*. Zapopan, Ed. Amate/Universidad de Guadalajara, 2001.
- MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Librairie Générale Française, 1992.
- MOULIN CIVIL, Françoise ; OLIVIER, Florence et ORECCHIA HAVAS, Teresa. *La littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*. Lonrai, Aden, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris, Gallimard, 2012.
- _____. *La naissance de la tragédie*. Paris, Gallimard, 2004.
- _____. *Le gai savoir*. Paris, Gallimard, 1982.
- Nouveau Testament*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- OVIEDO, José Miguel. *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 2005.
- PAGNOUX, Élisabeth. *Écrire le Mexique. Mexico dans la littérature mexicaine contemporaine*. Paris, Editions Messene, 1998.
- PEREC Georges. *Espèces d'espaces*. Paris, Galilée, 1974.
- PEREIRA, Armando (coord.) *Diccionario de literatura mexicana Siglo XX*, México, UNAM, Ed. Coyoacán, 2004.
- PLATON. *La République*. Paris, Flammarion, 2002.
- _____. *Gorgias*. Traduction inédite, introduction et notes par Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 2007.
- PONTALIS, J.-B. (ed.). *L'espace du rêve*. Paris, Gallimard, 1972.
- RICŒUR, Paul. *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Seuil, 1986.
- _____. *Soi-même comme un autre*. Paris, Seuil, 1990.
- RIVERA GARZA, Cristina, (coord.) *La novela según los novelistas*. México, FCE, CONACULTA, 2007.
- SARTORI, Eric. *Histoire des femmes scientifiques de l'antiquité au XXIe siècle*. Paris, Plon, 2006.
- SCHOENTJES, Pierre. *Silhouettes de l'ironie*. Genève, Droz, 2007.
- _____. *Poétique de l'ironie*. Paris, Seuil, 2001.

SOLARES, Martín. *Identité, pouvoir et métafiction dans le roman mexicain contemporain : 1991-1999*. Thèse de doctorat. Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3. École doctorale Europe latine et Amérique latine. Dirigée par M. Claude FELL. Soutenue le 12 juin 2009.

SPERBER Dan ; WILSON, Deirdre. « Les ironies comme mentions », *Revue Poétique*, (35-36), Paris, Seuil, 1978, p. 399-412.

VILLEGAS, Jean-Claude, *Paris, capitale de l'Amérique latine*. Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

IV : Autres textes

- ANDRZEJEWSKI, Jerzy. *Las puertas del paraíso*. Traducido del polaco por Sergio Pitol, Valencia, Pre-textos, 2004.
- ARCHILOQUE. *Fragments*. Paris, Les belles lettres, 1958.
- BAUDELAIRE, Charles. *Le Spleen de Paris*. Paris, Gallimard, 2013.
- _____. *Les Fleurs du Mal*. Paris, Librairie Générale Française, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Alianza, 1998.
- _____. *El Aleph*. Madrid, Alianza, 1998.
- _____. *El libro de arena*. Madrid, Alianza, 1998.
- BRETON, André. *Les pas perdus*. Paris, Gallimard, 1969.
- _____. *Les vases communicants*. Paris, Gallimard, 1955.
- BRYCE ECHENIQUE, Alfredo. *La vida exagerada de Martín Romaña*. Bogotá, Ediciones Peisa, 2005.
- CÉLINE. *Voyage au bout de la nuit*. Paris, Gallimard, 1952.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Madrid, Alfaguara, 1984.
- DARÍO, Rubén. *Azul... / Cantos de vida y esperanza*. Álvaro Salvador (ed.). Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Barcelona, Plaza & Janes, 1998.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha. Tomo I*. Edición, introducción y notas de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978.
- DE MAISTRE, Xavier. *Voyage autour de ma chambre*. Paris, Flammarion, 2003.
- DE SCUDÉRY, Madelaine. *Clélie : histoire romaine. Première partie 1654*. Paris, H. Champion, 2001.
- DOSTOÏEVSKI, Fiodor. *Les frères Karamazov*. Paris, Gallimard, 1952.
- DUCASSE, Isidore (Comte de Lautréamont). *Œuvres Complètes. Les Chants de Maldoror, Poésies, Lettres*. Paris, Librairie José Corti, 1953.
- ELIZONDO, Salvador. *Farabeuf o la crónica de un instante*. Madrid, Cátedra, 2000.
- FUENTES, Carlos. *La región más transparente*. Georgina García Gutiérrez (ed.). Madrid. Cátedra, 1998.
- GARCÍA PONCE, Juan. *La noche*. México, D.F., Era, 1991.

- _____. *La aparición de lo invisible*. México, D.F., Siglo XXI, 1971.
- KAFKA, Franz. *Kafka, récits, romans, journaux*. Édités, préfacés et annotés par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent. Paris, Librairie Générale Française, 2000.
- _____. *Le procès*. Paris, Gallimard, 1989.
- KERUAC, Jack. *Sur la route*. Paris, Gallimard, 1972.
- LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Poesías completas y El Minutero*. México, Porrúa, 1968.
- LOWRY, Malcolm. *Sous le volcan*. Paris, Bernard Grasset, 1987.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1998.
- MARTIN, Jean-Clet. *Borges : une biographie de l'éternité*. Paris, Tel-Aviv, Éd. de l'Éclat, 2006.
- MELVILLE, Herman. *Bartleby, le scribe : une histoire de Wall Street*. Traduit de l'anglais par Jean-Yves Lacroix, Paris, Allia, 2003.
- MONTERROSO, Augusto. *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*. México, D.F., Alfaguara, 1996.
- NABOKOV, Vladimir. *Lolita*. Traduit de l'anglais (États-Unis) par Maurice Couturier. Paris, Gallimard, 2001.
- NEUMAN, Andrés. *Cómo viajar sin ver*. Madrid, Alfaguara, 2010.
- OTHÓN, Manuel José. *Poesía y cuentos*. México, Porrúa, 1985.
- NOVALIS. *Henri d'Ofterdingen. Un roman*. Traduit de l'allemand par Armel Guerne. Paris, Gallimard, 1975.
- PATTEN, Brian. *Little Johnny's Confession*. London, George Allen & Unwin, 1967.
- PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid, Cátedra, 2001.
- _____. *Lo mejor de Octavio Paz*. Barcelona, Seix Barral, 1989.
- PITOL, Sergio. *Juegos florales*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- _____. *El arte de la fuga*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- _____. *Obras reunidas II. Las novelas del carnaval*. México, FCE, 2003.
- PROUST, Marcel. *À la recherche du temps perdu I*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.
- REVUELTAS, José. *El apando*. México, Era, 2012.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *Jorge Luis Borges*. Biographie littéraire. Paris, Gallimard, 1983.
- RULFO, Juan. *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985.

- RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- SANTIAGO PAPASQUIARO, Mario. *Jeta de Santo. Antología Poética 1974-1997*. Madrid, FCE-España, 2008.
- _____. *Sueño sin fin*. Barcelona, Ediciones Sin Fin, 2012.
- SCHOWB, Marcel. *La Croisade des enfants*. Toulouse, Ombres, 1992.
- SIENKIEWICZ, Henryk. *Quo Vadis ?* [1895] Paris, Flammarion, 2005.
- STERNE, Laurence. *Voyage sentimental en France*. [1768] Paris-Genève, Ed. Slatkine, 1995.
- VALLEJO, César. *Antología Poética*. Prólogo y selección de José Miguel Oviedo, Madrid, Alianza, 2001.
- VILLARRUTIA, Xavier. *Obras. Poesía / Teatro / Prosas Varias / Crítica*. México, FCE, 1991.
- VOLPI, Jorge. *El fin de la locura*. Barcelona, Seix Barral, 2003.
- YOURCENAR, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris, Gallimard, 1974.

TABLE DE MATIÈRES

CHAPITRE I. L'ESPACE.....	25
I. Espace littéraire.....	27
I.1 Construction de l'espace littéraire.....	29
I.2 Représentations de l'espace : espace référentiel.....	30
I.3 Représentation d'un espace dans le temps.....	37
II. Écrire le Mexique, écrire le monde.....	44
II.1 Le Mexique : espaces centraux, espaces périphériques.....	55
II.1.1 Mexico : espace central.....	57
II.1.1.1 Premières images de Mexico : contact avec la ville.....	59
II.1.1.2 L'espace qui devient multiple.....	63
II.1.1.2.1 Un personnage, plusieurs Mexico : représentations temporelles.....	69
II.1.1.2.2 Construction polyphonique de Mexico dans <i>Los detectives salvajes</i>	76
II.1.1.2.3 Le monstre : la ville qui se nourrit des personnages dans <i>Lodo</i> ...	81
II.1.2 Espaces périphériques : la province du pays.....	82
II.1.2.1 Los Cominos : richesse et secrets du passé.....	84
II.1.2.2 Tiripetío : l'espace de la déception.....	89
II.1.2.3 Villaviciosa et Santa Teresa, Sonora : espaces de révélations.....	93
II.1.3. Le désert : espace d'abandon et de renaissance.....	96
II.1.3.1. Le désert de San Luis.....	100
II.1.3.2. Le désert de Sonora.....	108
II.2. En dehors du Mexique.....	111
II.2.1. Frontières.....	113
II.2.2. L'Europe.....	115
II.2.2.1. Espoir et désenchantement : définition par absence dans <i>El testigo</i> ...	116
II.2.2.2 Survivre en Europe : espace de l'expérience dans <i>Los detectives salvajes</i>	121
II.2.3 Espaces en dehors de l'Europe, l'ailleurs.....	128

III. Géographies littéraires et du corps.....	136
III.1. Géographie du corps : la sexualité comme espace à conquérir.....	138
III.1.1 Le corps comme espace du désir et de mémoire dans <i>El testigo</i>	141
III.1.2 Le corps féminin comme espace d'apprentissage : <i>Los detectives salvajes</i>	146
III.1.3 Le corps comme objet de punition et de dégradation dans <i>Lodo</i>	151
III.2 L'espace du rêve.....	156
III.2.1 Le rêve et le souvenir : espaces de nostalgie dans <i>El testigo</i>	159
III.2.2 Le rêve comme espace de révélation.....	160
III.2.3 Le cauchemar, espace d'angoisse.....	165
III.3 La littérature comme plan référentiel de l'espace.....	167
III.3.1 Espaces traversés par la poésie dans <i>El testigo</i>	168
III.3.2 La littérature comme carte géographique dans <i>Los detectives salvajes</i>	173
III.3.3 Espaces idéalisés.....	173
Conclusion.....	178
CHAPITRE II. MOUVEMENT ET VOYAGE.....	181
I Mouvement.....	183
I.1 Principe du mouvement.....	185
I.1.1 Mouvement vers l'extérieur / vers l'intérieur.....	188
I.1.2 Tomber dans la spirale, se perdre : le labyrinthe.....	192
I.2 Mouvement temporel.....	199
I.2.1 L'instant comme moteur du mouvement et du récit.....	203
I.2.1.1 L'impossibilité de la répétition.....	209
I.2.1.2 La roue du destin et le passé en tension.....	215
I.2.2 Le temps dans l'espace et les personnages.....	219
I.2.2.1 Évolution temporelle de Mexico : la décadence.....	223
I.2.2.2 Les personnages face au temps.....	227
I.3 Mouvements du corps.....	236
I.4 Élan de voyage.....	244

II. Voyage.....	247
II.1 Voyage initiatique.....	252
II.1.1 Motivations du voyage.....	256
II.1.2 Double mouvement du voyage : recherche et fuite	260
II.1.2.1 Rencontres	264
II.1.2.2 La recherche de soi.....	267
II.1.2.3 Fuir la <i>justice</i>	270
II.1.3 Double mouvement de la séparation.....	276
II.1.3.1 Ceux qui partent.....	277
II.1.3.2 Ceux qui restent.....	282
II.1.4 Retour du voyage.....	284
II.1.5 Voyage d’anéantissement : dérives et disparitions.....	290
II.2 Déambulations : la figure du flâneur.....	295
II.2.1 Se promener dans Mexico.....	299
II.2.2 Se promener dans le monde.....	306
II.3 Errance, exil.....	310
II.3.1 Errance voyageuse : la quête de l’expérience dans <i>Los detectives salvajes</i> ...314	
II.3.2 Errances amoureuses : voyager pour oublier.....	319
II.4 Voyage dans la pensée.....	323
II.4.1 Voyage dans la mémoire.....	326
II.4.2 Voyage dans le rêve, idéalisation du voyage.....	332
Conclusion.....	341
CHAPITRE III : DISCOURS ET IRONIE.....	345
I. Discours.....	347
I.1 Mouvement et discours : prise de distance dans l’écriture.....	351
I.2 L’interprétation de l’ironie, le rôle du lecteur.....	355
II. Ironie.....	360
II.1 Formes de l’ironie.....	364
II.1.1 Ironie du sort, ironie verbale.....	368
II.1.2 Parodie : de l’allusion intertextuelle à la critique mordante.....	371

II.1.3 Cynisme : l'ironie de la provocation morale.....	381
II.1.4 Sarcasme : le duel verbal de l'ironie « mordante ».....	386
II.2 Ironie sous la forme d'un discours littéraire.....	391
II.2.1 L'essai philosophique et littéraire dans <i>Lodo</i>	393
II.2.2 L'écriture de soi, le journal intime et la chronique.....	398
II.2.3 Poésie et philosophie : ironie et référence intertextuelle.....	408
II.2.4 Dialogue et polyphonie.....	415
II.2.5 Discours double, le jeu de la contradiction.....	421
II.2.5.1 Doubles et dédoublements.....	428
II.2.5.2 Mise en abyme et circularité dans <i>Los detectives salvajes</i>	438
II.2.5.3 Double sens : les questions de García Madero et le poème de Cesárea.....	441
II.2.5.4 Les messages d'au revoir de Nieves.....	446
II.2.5.5 Allusions ironiques et duels verbaux.....	453
II.3 Types de narrateur et distance.....	458
II.3.1 Le Témoin : acteur et observateur.....	460
II.3.2 L'apprenti poète : le masque de l'innocence.....	474
II.3.3 Le philosophe et sa morale.....	479
II.3.4 Le prophète et la prophétie.....	484
II.4 Silences : l'ironie finale.....	492