HAL
open science

Sous le signe du je : pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)

Véronique Pitois-Pallares

To cite this version:

Véronique Pitois-Pallares. Sous le signe du je : pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010). Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2015. Français. NNT : 2015MON30081 . tel-01346530

HAL Id: tel-01346530

https://theses.hal.science/tel-01346530v1

Submitted on 19 Jul 2016

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.

Collège Doctoral du Languedoc-Roussillon

THÈSE
Pour obtenir le grade de Docteur

Délivré par **l'Université Paul Valéry Montpellier 3**

Préparée au sein de l'école doctorale 58
Langues, Littératures, Cultures, Civilisations
Et de l'unité de recherche LLACS
Langues, Littératures, Arts et Civilisations des Suds

Spécialité : **Études hispaniques et hispano-américaines**

Présentée par **Véronique PITOIS PALLARES**

Sous la direction de Monsieur le Professeur Karim BENMILOUD

Sous le signe du *je*:

Pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)

Soutenue le **4 décembre 2015** devant le jury composé de

M. Karim BENMILOUD, Université Paul Valéry	Professeur
Mme Marie-José HANAÏ, Université de Rouen	Professeure
Mme Florence OLIVIER, Université Paris 3	Professeure
Mme Rita PLANCARTE, Université du Sonora	Professeure
M. Lionel SOUQUET, Université de Bretagne Occidentale	Professeur

ARTS, LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3

À ma mère, pour son soutien indéfectible.

Remerciements

Au terme des quelques années de cohabitation avec cette thèse, mon esprit se surprend à organiser presque à mon insu une grande rétrospective, et me tend les noms et les visages de tous ceux qui ont accompagné, encouragé, supporté ce travail et qui en sont, indubitablement, les complices. Je tiens ici à leur adresser toute ma gratitude, qui va bien au-delà de ce que je pourrai exprimer dans les lignes qui suivent.

Je tiens tout d'abord à remercier Lionel Souquet, sans qui cette thèse n'existerait pas plus que les mémoires de Master qui l'ont précédée. Pour des raisons similaires, ma gratitude va naturellement à Gabriel Osuna, à qui je dois une partie essentielle de mon corpus d'étude.

Mes professeurs, à l'Université de Bretagne Occidentale, à l'Université du Sonora et à l'Université Rennes 2 – Haute Bretagne, ont contribué à entretenir mon intérêt et à nourrir ma curiosité pour la recherche, et ils continuent de jouer un rôle capital dans mes tâtonnements de jeune enseignante. Je remercie particulièrement Manuel Montoya pour ses conseils avisés qui m'ont conduite jusqu'à Montpellier, et Rita Plancarte, pour son soutien constant.

De la même façon, je tiens à remercier tous ceux qui m'ont apporté leur soutien, leurs encouragements et leurs critiques tout au long de ce travail, qu'ils ont contribué à peupler de visages amis. À ce titre, ma reconnaissance va notamment à Raphaël Estève, Erich Fisbach, Marie-José Hanaï, Christina Karageorgou et Florence Olivier. À chacune de nos rencontres, leurs conseils bienveillants et leur vigilance m'ont été précieux.

Le soutien et l'affection que m'ont témoignés au quotidien mes collègues et amis sont incommensurables et justifient à eux seuls de se lancer dans une aventure doctorale : Carlos, Antonio, Baptiste, Claire, Fanny, Laura, Virginia, Juan, Marina, Julio, Lucas, Florence, Paola, Alba, Séverine, Patricia, Sophie, Adeline, Laurent… Je remercie d'ailleurs nombre d'entre eux pour leurs relectures dévouées et pertinentes, particulièrement Claire, Patricia, Sophie, Adeline, Carlos, Antonio… Merci à eux pour leur disponibilité, leur aide et leurs conseils, de la première heure à la (toute) dernière minute.

Je remercie Ruby pour la solidité de son soutien transatlantique, Antoine et Nolwenn, Sonia, Xavier et Chloé pour leurs encouragements, et Hélène, Katell, Michel, Ying, Danaë et Yannis pour leur présence déterminante, comme toujours.

Ma gratitude va également à Pascal Raymond, Olivier Rosselle et Christophe Thibault, qui ont accompagné ce travail.

Et à mes étudiants, qui en ont été les principaux concurrents.

Je tiens à remercier la grande disponibilité des écrivains de mon corpus, tout particulièrement Guillermo Arreola, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, pour la simplicité et l'humanité qu'ils ont manifestées lors de nos échanges.

Ma reconnaissance va tout entière à Karim Benmiloud qui a accepté de diriger ce travail. Il m'a accompagnée de ses conseils avisés et de son enthousiasme. Je ne saurais dire ce qui, des deux, m'a été le plus précieux.

Merci également à Marie-José Hanaï, Florence Olivier, Rita Plancarte et Lionel Souquet d'avoir accepté de prendre part au jury d'une thèse qu'ils ont jalonnée de leur présence.

Le laboratoire LLACS et l'Ecole Doctorale, pour leur part, m'ont aidée à réaliser plusieurs des projets qui ont vu le jour au cours de ces années de doctorat.

Enfin, merci à Carlos Pallares de m'avoir accompagnée sans réserve au cours de la rédaction de cette thèse, parfois envahissante.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION **11**

CHAPITRE 1 : L'introspection, nouvelle venue dans la littérature mexicaine **25**

1. L'écriture de soi en question **29**
1.1. Des origines des écritures du *moi* à la crise de l'autobiographie : histoire d'un engouement 30
1.1.1. Les origines pré-modernes 30
1.1.2. L'avènement de l'autobiographie, de Montaigne à Rousseau 36
1.1.3. Dès la consécration, les écueils 44
1.1.3.1. Mémoire et sincérité 45
1.1.3.2. Chronologie et causalité 46
1.1.3.3. De la transsubstantiation 52
1.1.3.4. L'impossible coïncidence de soi à soi 54
1.1.4. La solution freudienne ? 58
1.2. De nouvelles pistes d'exploration 60
1.2.1. Les avant-gardes : révéler l'homme nouveau 61
1.2.2. Le Nouveau Roman : nouvelle autobiographie et autofiction 64
1.2.2.1. L'ère du soupçon 64
1.2.2.2. L'écriture de soi par l'autofiction 68
1.3. Vers une présentation du corpus… 74
1.3.1. L'autobiographie, parent pauvre de la littérature mexicaine 74
1.3.1.1. L'élaboration du collectif supplante l'exploration de l'individuel 74
1.3.1.2. Le début de l'engouement 77
1.3.2. Présentation du corpus 80

2. Six écrivains au seuil du XXIe siècle **85**
2.1. La modernité entre exacerbation et exaspération 85
2.1.1. L'époque des *post-* : la fin des grands récits 88
2.1.2. La mort de l'auteur… et ses multiples résurrections ! 92
2.1.3. Place au témoignage et à la non-fiction 96
2.1.4. Des littératures post-nationales ? 99
2.2. Une génération post-post-*boom* ? 101
2.2.1. Le *boom*, un héritage encombrant 101
2.2.2. Les générations « post-*boom* », entre fascination et rejet 103
2.2.3. *Crack* 107
2.3. Quelques remarques préalables sur des auteurs métis 112
2.3.1. Une écriture déterritorialisée 113
2.3.2. Une écriture volontiers expérimentale 117

CHAPITRE 2 : S'écrire au passé… la mémoire entre reconstruction et invention de soi **127**

1. Le pacte autobiographie entre dissolution et corruption **129**
1.1. Guillermo Arreola : De l'absence de pacte autobiographique… à l'absence de pacte fictionnel 130
1.2. Mario Bellatin ou le pacte corrompu 139
1.2.1. *Lecciones para una liebre muerta* : l'art de la contradiction 141
1.2.2. *La jornada de la mona y el paciente* : à perspectives variables 152
1.2.3. *El Gran Vidrio* : du pacte corrompu au pacte d'autofiction 155

2. La dynamique introspective mise en scène : failles mémorielles et excroissances mythomanes **163**
2.1. Stratégies de convocations des souvenirs dans *La venganza de los pájaros* 163
2.1.1. De la présence de l'absence, la question des titres inexistants 164
2.1.2. Une structure analytique, ou la motivation du désordre 169
2.1.3. Un épilogue pour le confirmer : « *para olvidar sólo existe el recuerdo* » 184
2.2. Le *patchwork* mémoriel de Mario Bellatin 188
2.2.1. *La jornada de la mona y el paciente* : la mise en scène psychanalytique 188
2.2.2. *Lecciones para una liebre muerta* : échelles et serpents 193
2.2.3. *El Gran Vidrio* : le *je* en digressions 196
2.3. Les souvenirs : du refus de restauration à l'invention mythomane 210
2.3.1. La voix de l'enfance… par la voix de l'enfant 210
2.3.2. La cosmovision infantile ou la vraisemblance de l'invraisemblable 218
2.3.3. De la non-réfection des souvenirs à l'invention mythomane 221
2.4. Du fragment au kaléidoscope : le balbutiement 232

CHAPITRE 3 : Variations sur le thème « *Je* est un autre » **241**

1. Le motif de la métamorphose **244**
1.1. Bellatin : la métamorphose pour principe 245
1.1.1. La difformité ou l'angoisse de l'effacement identitaire 245
1.1.2. La conversion 253
1.1.3. Les changements d'identités 257
1.2. Guadalupe Nettel, de la lumière à l'obscurité 264
1.2.1. Un cheminement vers la cécité 264
1.2.2. La métamorphose psychique 274
1.2.3. La métamorphose politico-sociale : une cécité lucide ou une clairvoyance sociale 280

2. L'angoisse du dédoublement : une écriture de la schizophrénie chez Patricia Laurent Kullick et Guadalupe Nettel ? 297
2.1. L'*alien* dans *El huésped* : de la dualité à la duplicité 297
2.1.1. Convocation du motif du double 298
2.1.2. La lutte territoriale ou le corps morcelé 308
2.2. Le *moi*, siège de dialogues et de conflits : Mina *vs* Santiago = Raison *vs* Sentiments ? 320
2.2.1. La photo-souvenir à la base de l'activité mémorielle 324
2.2.2. Mina *vs* Santiago : les irréconciliables 337
2.2.3. Esquisse d'une pathologie : l'écriture de la schizophrénie 365
2.2.4. De la schizophrénie à la subversion… 379

CHAPITRE 4 : De l'altérité individuelle à l'altération textuelle 401

1. L'altérité, vecteur (et enjeu ?) de la construction identitaire 403
1.1. Mario Bellatin : se construire malgré l'autre, ou l'invention compulsive de soi 405
1.2. *El jardín devastado* de Jorge Volpi : de l'échec de l'individu à l'échec de l'individualisme 410
1.2.1. Le narrateur, un personnage égocentrique… et égoïste ! 417
1.2.2. Un constat amer et cynique : de l'*autre*-étranger à l'*autre*-ennemi 434
1.2.3. Laila : le salut… manqué 446
1.2.3.1. L'intellectuel usé et désabusé 446
1.2.3.2. Laila, la rédemption ? 457
1.2.3.3. *… porque las estirpes condenadas…* 483
1.3. L'altérité inaccessible chez Cristina Rivera Garza 488
1.3.1. L'incompréhension mutuelle : le langage, un outil performatif mais peu performant 493
1.3.1.1. Du monologue dialogique au dialogue monologique : « *la imposibilidad de estar juntos* » 494
1.3.1.2. « *Estabas claramente fuera de ti […] tenías el semblante de alguien con quien se podía conversar* » 501
1.3.2. L'altérité de substitution : un merveilleux compromis 508
1.3.3. Le désir d'altérité, une ultime tentative pour comprendre l'autre 519
1.3.3.1. Castration symbolique et symbolique de la castration : les paradoxes de la construction identitaire 519
1.3.3.2. « *Mi nombre no soy yo* » : l'emprunt d'identité(s) 530

2. Le *devenir autre* du texte : altérations discursives et génériques **539**
2.1. Le fragment ou l'œuvre dispersée 540
2.1.1. Un archipel narratif et un océan d'altérité 540
2.1.2. L'arc-en-ciel ou le récit décomposé 543
2.2. L'œuvre poreuse ou le texte *hors-le-livre* 547
2.3. Le texte *trans* 552
2.3.1. Transgressions individuelles et écriture transpersonnelle 552
2.3.2. Le texte *transgenre* 555
2.3.2.1. Un *patchwork* discursif pour brouiller les pistes 555
2.3.2.2. *La muerte me da* : entre *néopolicier* et *postpolicier* 559
2.3.3. La transcendance du texte 566
2.3.3.1. Jorge Volpi : le sacré en héritage 566
2.3.3.2. Mario Bellatin : les titres-clefs 569
2.3.3.3. *La muerte me da* : ramifications *trans*textuelles 576
2.3.3.3.1. Intertextualité 576
2.3.3.3.2. Métatextualité 586

CONCLUSION **597**

ANNEXES

BIBLIOGRAPHIE **621**

A/ Œuvres des auteurs **623**
B/ Ouvrages et articles de références sur les auteurs **633**
C/ Bibliographie théorique **650**
I. Théorie générale de la littérature 650
II. Sur les écritures du *je* 655
III. Sur la littérature mexicaine et latino-américaine 659
IV. Œuvres littéraires évoquées… ou invitées 663
V. Autres ressources 665

INTRODUCTION

Sur la scène littéraire mexicaine du début du XXIe siècle, plusieurs générations et tendances littéraires se côtoient. Les grandes figures qui ont traversé le XXe siècle s'éteignent : parmi les romanciers, Juan José Arreola (1918-2001) disparaît à l'orée du nouveau millénaire, le 18 décembre 2001, et Carlos Fuentes (1928-2012, Prix Cervantes 1987) meurt au printemps 2012, alors que leur cadet Juan Rulfo (1917-1986) les avait précédés dès les années quatre-vingt, à l'instar d'Inés Arredondo (1928-1989) et Elena Garro (1916-1998). Les plus célèbres représentants de la *Generación de Medio Siglo*, Juan García Ponce (1932-2003) et Salvador Elizondo (1932-2006), meurent également dans les premières années du XXIe siècle, suivis plus récemment par Vicente Leñero (1933-2014) et José Emilio Pacheco (1939-2014, Prix Cervantes 2009). Ainsi, des grandes plumes de la prose mexicaine nées avant 1950 demeurent Amparo Dávila (née en 1928), Margo Glantz (née en 1930), Elena Poniatowska (née en 1932, Prix Cervantes 2013), Sergio Pitol (né en 1933, Prix Cervantes 2005) et José Agustín (né en 1944), pour ne citer que les principaux.

Aujourd'hui, le secteur le plus dynamique de la production narrative mexicaine est occupé par la génération née dans les années soixante et au début des années soixante-dix. Le terme *génération* est ici à prendre au sens large d'un « *[e]nsemble de personnes ayant à peu près le même âge à la même époque* »[1], et non en tant qu'école artistique ou mouvement esthétique auto-constitué. En effet, au nom de l'indépendance et de la liberté de création, la majeure partie de ces écrivains rejette toute appartenance ou rattachement à un groupe littéraire sélectif ou délimité. À la notable exception des membres de la *Generación del Crack* (Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda et Vicente Herrasti), les écrivains actuels manifestent de la méfiance à l'égard des déclarations d'intention

[1] *Le Petit Larousse 2003*, Paris, Larousse / VUEF, 2002, *s.v. génération*, p. 470. NB : toutes les citations reproduites entre guillemets dans le corps du texte apparaîtront en italiques.

et professions de foi conjointes en matière de création artistique. De la sorte, leurs publications ne répondent à aucune programmation collective et, si des échos apparaissent entre les ouvrages des uns et des autres, ils se veulent tout à fait spontanés, si ce n'est involontaires. Pour autant, s'il est vain de chercher à déceler dans leurs œuvres la trace de directives communes, au vrai inexistantes, il n'en demeure pas moins que, ces plumes contemporaines respirant et s'inscrivant dans l'air du temps, elles prennent souvent des directions similaires, à défaut d'emprunter exactement les mêmes voies.

Une vue d'ensemble de ces orientations générales permet d'effectuer une cartographie des préoccupations actuelles et, ce faisant, d'ébaucher de façon kaléidoscopique un tableau de la vision du monde complexe et plurielle qui émerge du concert des « *voix d'encre* »[2] s'élevant de la scène littéraire mexicaine en ce début de siècle. Ainsi, s'il convient de souligner l'absence de tout systématisme, on peut toutefois relever des thématiques et des phénomènes récurrents, parmi lesquels une tendance à déserter les sentiers battus des normes hégémoniques, que celles-ci soient sociales, culturelles, génériques ou discursives. Loin d'être – fort heureusement ! – une invention récente dans le domaine des lettres, la remise en question de l'ordre établi et des usages qui en découlent se trouve cependant accentuée par une forme de dépit ou de désenchantement général, propre à notre époque.

Il s'agit parfois de porter sur l'histoire nationale un regard neuf, affranchi de toute version officielle et qui s'intéresse aux personnages mineurs, secondaires ou invisibles : non plus ceux qui ont *fait* l'histoire mais ceux qui l'ont *subie*. Nous pensons en l'occurrence, mais ce n'est qu'un exemple parmi de nombreux autres, à *Nadie me verá llorar* (Tusquets, 1999) de Cristina Rivera Garza (née en 1964), qui offre une lecture du porfiriat à travers le parcours d'une femme marginale et marginalisée, naturellement et profondément révolutionnaire sans être militante ni même politisée[3]. Une autre caractéristique de ces auteurs réside précisément dans la tendance marquée à privilégier des personnages qui évoluent en marge de la société, pour diverses raisons : ce peut être une marginalité fondée sur des critères socio-économiques, sexuels, géographiques ou psychiatriques, quand il ne s'agit pas, tout simplement, de protagonistes qui manifestent un manque d'adhésion aux valeurs hégémoniques du monde

---

[2] Nous empruntons l'expression « *voix d'encre* » à René Char : « *Je me fais violence pour conserver, malgré mon humeur, ma voix d'encre. Aussi est-ce d'une plume à bec de bélier, sans cesse éteinte, sans cesse rallumée, ramassée, tendue et d'une haleine, que j'écris ceci, que j'oublie cela. Automate de la vanité ? Sincèrement non. Nécessité de contrôler l'évidence, de la faire créature* » (*Feuillets d'Hypnos* [1943-1944], *in Fureur et mystère* [1962], *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983, p. 221-222).

[3] Voir l'article de Marie-Agnès Palaisi-Robert, « La Révolution mexicaine vue depuis l'asile. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza », *Lectures du genre*, 7 : « Genre, canon et monstruosités », 2010, p. 43-49.

moderne. Les narrateurs recrutent ainsi largement dans la vaste catégorie des laissés-pour-compte.

L'attrait pour les marges, la périphérie, les frontières, ne se limite pas à la distribution ni à la configuration de l'univers fictionnel : il se mesure également à la fréquence des désertions des sentiers narratifs balisés et des attentats perpétrés contre les conventions génériques, discursives et même langagières. Si cela ne concerne pas la majorité des œuvres publiées ces dernières années, il faut tout de même remarquer que certains auteurs prennent le parti de l'expérimentation formelle, pour éprouver les limites des genres littéraires, la plasticité du langage, la performativité du discours, remettant parfois en question jusqu'à la narrativité du récit. Cette veine expérimentale nous semble être puissamment incarnée par des écrivains tels que Mario Bellatin (né en 1960), Cristina Rivera Garza (née en 1964) et Jorge Volpi (né en 1968). Occupant avec quelques autres le centre de la scène littéraire mexicaine contemporaine, ces trois écrivains se révèlent être d'une grande prolixité éditoriale et ont connu plus ou moins récemment, et selon des modalités et dans des mesures diverses, une radicalisation de leurs pratiques esthétiques innovantes. Pour Mario Bellatin, ce changement est entériné en 2000 avec la publication de *Flores* (Matadero-Lom, 2000 ; Joaquín Mortiz, 2001) ; pour Cristina Rivera Garza, il apparaît sans doute clairement à partir de *La muerte me da* (Tusquets, 2007), et Jorge Volpi le laisse émerger dans *El jardín devastado* (Alfaguara, 2008) avant de s'y abandonner dans *Oscuro bosque oscuro* (Almadía, 2009), un roman historique écrit en vers.

Ils jouissent tous les trois d'une notoriété indéniable sur le plan national, en tout cas dans les cercles de lecteurs cultivés, mais aussi dans le monde hispanique puisqu'ils sont publiés en partie par des éditeurs espagnols très en vue qui leur assurent une bonne diffusion (Tusquets pour Cristina Rivera Garza ; Seix Barral, Alfaguara et Planeta pour Jorge Volpi ; et Tusquets, Alfaguara et Anagrama pour Mario Bellatin). Distingués par la critique, ils ont reçu de nombreux prix littéraires, tout en suscitant de vives polémiques parmi leurs lecteurs. Mario Bellatin a ainsi bénéficié de la prestigieuse bourse Guggenheim pour la création littéraire en 2002, alors qu'il avait déjà été lauréat du Prix Xavier Villaurrutia deux ans plus tôt pour *Flores* (2000) ; en 2008, il reçoit le Prix Mazatlán de Littérature pour *El Gran Vidrio* (Anagrama, 2007). Cristina Rivera Garza a également été récompensée à de nombreuses reprises, son roman *Nadie me verá llorar* (1999) ayant été trois fois primé, notamment par le prestigieux Prix Sor Juana Inés de la Cruz en 2001, qu'elle obtient à nouveau en 2009 pour *La muerte me da* (2007). Jorge Volpi, quant à lui, a reçu des distinctions pour plusieurs de ses essais, comme le Prix Plural dès 1991 ou le Prix Debate-Casa de América en 2009 pour *El insomnio de Bolívar* (Debate, 2009), et pour ses romans, comme le Prix Biblioteca Breve pour

En busca de Klingsor (Seix Barral, 1999) et le Prix Planeta-Casa de América pour *La tejedora de sombras* (Planeta, 2012). Il a en outre été distingué pour l'ensemble de sa trajectoire par le Prix Ibéro-américain de Lettres José Donoso en 2009, et il a bénéficié de la bourse Guggenheim en 2004. En 2009, il a été ordonné Chevalier des Arts et des Lettres en France, où il a officié comme attaché culturel du Mexique entre 2001 et 2003.

Certains de leurs ouvrages ont été traduits et reconnus à l'étranger, notamment dans le monde anglo-saxon et en Europe. Ainsi, Mario Bellatin a été finaliste, en France, du Prix Médicis du meilleur roman étranger pour *Salon de beauté* (Stock, 2000). Publié chez Stock, puis au Passage du Nord-Ouest (*Shiki Nagaoka : un nez de fiction* et *Flore*, 2004 ; *Le jardin de la dame Murakami*, 2005 ; *Jacob le mutant*, 2006 ; *Leçons pour un lièvre mort*, 2008) et chez Gallimard (*Jeu de dames*, 2009), il travaille désormais en étroite collaboration avec Christophe Lucquin, son nouvel éditeur et traducteur (*La journée de la guenon et le patient* et *Dans la penderie de Monsieur Bernard*, 2012 ; *Salon de beauté*, 2014)[4]. Cristina Rivera Garza s'est vu remettre le Prix Roger Caillois pour *Personne ne me verra pleurer* (Phébus, 2013). Jorge Volpi, pour sa part, a déjà publié en France la traduction de cinq de ses romans, chez Plon (*À la recherche de Klingsor*, 2001 ; *La fin de la folie*, 2003) et Le Seuil (*Le temps des cendres*, 2008 ; *Le jardin dévasté*, 2008 ; *Les bandits. Opéra-bouffe en trois actes*, 2015), mais aussi aux éditions Mille et Une Nuits (*Jour de colère*, 2001). Certains livres connaissent déjà des rééditions, à l'instar de *La fin de la folie* (Points, 2010), *Le temps des cendres* (Points, 2009) et *À la recherche de Klingsor* (Pocket, 2003 ; Points, 2008), qui a obtenu le Prix Grinzane Cavour Deux Océans en 2000.

Par ailleurs, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi sont tous deux universitaires de formation : l'une a obtenu un doctorat en histoire latino-américaine à l'Université de Houston et l'autre un doctorat en philologie hispanique à l'Université de Salamanque. Cristina Rivera Garza est actuellement directrice du département d'écriture créative à l'Université de San Diego aux États-Unis, et Jorge Volpi a été professeur invité dans plusieurs universités américaines prestigieuses. Il a également été directeur de la chaîne de télévision mexicaine *Canal 22* (2007-2011), a été attaché culturel à Rome et à Paris et dirige actuellement le Festival Internacional Cervantino de Guanajato depuis 2013. Mario Bellatin, pour sa part, a suivi une formation en théologie puis en cinéma à Cuba ; il a ensuite été directeur du département d'Humanités et de

[4] Le site internet des éditions Christophe Lucquin proposent une interview de Mario Bellatin, disponible en ligne : http://www.christophelucquinediteur.fr/mario-bellatin/ (consulté le 7 octobre 2015).

Beaux-Arts de l'Université Claustro de Sor Juana, à Mexico, où il a fondé en 2001 une « *école dynamique d'écrivains* », toute à son image, c'est-à-dire en l'occurrence, fort peu académique.

Avocats d'une littérature exigeante et capricieuse, ils en viennent parfois à faire des déclarations fracassantes ou provocantes sur le fait littéraire contemporain. Signataire du *Manifiesto Crack* en 1996, Jorge Volpi s'est ainsi illustré pour ses prises de position très incisives, qui ont pu déclencher de vives réactions d'animosité parmi la critique. En France, trois thèses doctorales lui ont été consacrées à ce jour : celle de Sara Calderón (*De l'esthétique de l'ambiguïté dans la fiction de Jorge Volpi*, Thèse Doctorale, sous la direction de Mónica Zapata, Université de Tours, 2006), celle de Marie-Pierre Ramouche (*Savoir et pouvoir dans la « Trilogía del siglo XX » de Jorge Volpi*, Thèse Doctorale, sous la direction d'Annick Allaigre-Duny, Université Paris 8, 2009) et celle d'Edgardo Íñiguez (*L'effondrement d'un monde : une approche de la mélancolie dans les romans de Jorge Volpi*, Thèse Doctorale, sous la direction de Daniel Meyran et Elizabeth Vivero, Université de Perpignan, 2013) ; plusieurs autres sont en cours[5]. Mario Bellatin et Cristina Rivera Garza, sans doute moins offensifs, n'en sont pas pour cela plus consensuels : l'aspect expérimental de leur prose connaît ainsi une réception tout à fait variée, suscitant autant d'enthousiasme passionné que de rejet viscéral et ce, autant auprès du grand public que dans les milieux académiques, où l'on voit de plus en plus d'articles, d'ouvrages coordonnés, de mémoires et parfois de thèses qui leur consacrent tout ou partie de leur attention[6]. En France, cependant, il s'agit de trois auteurs qui commencent tout juste à être étudiés. Que l'on y puise un plaisir inédit ou que l'on en ressente un agacement irrémédiable, leurs écritures étonnent, interpellent et interrogent en profondeur les différentes dimensions de l'œuvre littéraire, depuis sa création – voire depuis ses antécédents – jusqu'aux multiples possibilités de consommation et de réélaboration par le lecteur.

---

[5] Carlos Tello, *Le post-humanisme dans la trilogie du XXème siècle de Jorge Volpi et deux romans de Michel Houellebecq*, thèse en préparation à l'Université Paris 7, sous la direction de Catherine Coquio. Luis Samaniego, *Les littératures américaines sur les traces du nazisme : Philip Roth (né en 1933), William T. Vollman (né en 1959), Roberto Bolaño (1953-2003) et Jorge Volpi (né en 1968)*, thèse en préparation à l'Université Paris 3, sous la direction de Florence Olivier.

[6] Sur Mario Bellatin, on consultera les thèses suivantes : Enrique Schmukler, *Fictions en quête d'auteurs : figures d'auteur chez César Aira, Roberto Bolaño, Mario Bellatin et Enrique Vila-Matas*, Thèse Doctorale, sous la direction de Julio Premat, Université Paris 8, 2012. Iris Cotteaux, *La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle :* 2666 *de Roberto Bolaño,* Flores *de Mario Bellatin et* Vidas perpendiculares *d'Álvaro Enrigue*, Thèse Doctorale, sous la direction de Gustavo Guerrero, Université Cergy-Pontoise, 2014. Actuellement, Nohemi Luna García prépare une thèse intégralement consacrée à Mario Bellatin à l'Université Paris 10, sous la direction de Françoise Aubès : *Les nouvelles formes du réalisme dans l'œuvre fictionnelle de Mario Bellatin*. Concernant Cristina Rivera Garza, Marie-José Hanaï lui a consacré plusieurs articles, ainsi qu'un chapitre de sa thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches : *Histoire, fiction et métafiction dans le roman hispano-américain contemporain*, Paris 4, 2009. Eugenia Reza Davila prépare une thèse qui lui est en partie consacrée : *Symbolique de l'histoire, symbolique du lieu dans les œuvres romanesques de Cristina Rivera Garza et David Toscana : le nord de la littérature*, Paris 3, sous la direction de Florence Olivier.

Plus jeune et cultivant, pour l'instant, un style plus classique que ces trois auteurs, Guadalupe Nettel (née en 1973) jouit d'une notoriété éditoriale certaine, non seulement en Espagne et au Mexique mais également en France, où elle a vécu et étudié pendant plusieurs années[7], étant jeune adolescente puis adulte. Peut-être est-ce l'effet de sa double culture qui garantit au lectorat hispanique d'une part, et français d'autre part, de se trouver en présence de textes qui vont à la fois provoquer un sentiment de familiarité et d'exotisme ou d'extranéité. Peut-être est-ce là l'une des clefs de son succès. Publiée en Espagne chez Anagrama, ses livres sont en général presque immédiatement traduits en français ; ses deux premiers romans *L'hôte* (2006) et *Le corps où je suis née* (2014) sont publiés chez Actes Sud, tout comme son premier recueil de nouvelles *Pétales* (2006), le dernier en date étant paru chez Buchet Chastel : *La vie de couple des poissons rouges* (2015). Son roman *Después del invierno* (2014) est lauréat du prestigieux Prix Herralde et l'écrivaine, considérée comme l'une des voix les plus prometteuses de la jeune génération hispano-américaine, est régulièrement associée à Jorge Volpi, Álvaro Enrigue, Fabrizio Mejía Madrid ou au Colombien Juan Gabriel Vásquez dans des anthologies et projets communs, tel *Bogotá 39*, qui a rassemblé en 2007 trente-neuf écrivains latino-américains de moins de trente-neuf ans autour de tables rondes, débats et lectures publiques dans la capitale colombienne[8]. Ces dernières années, nombre d'articles ont été publiés, essentiellement au Mexique, sur son œuvre ; pour autant, nous n'avons recensé que peu de mémoires ou de thèses la concernant. À notre connaissance, rien n'est encore paru en France.

Très différents de ce modèle sont les parcours atypiques de Guillermo Arreola et Patricia Laurent Kullick, nés en 1969 et 1962 respectivement : le premier s'est d'abord fait connaître en tant que peintre[9], avant de publier *La venganza de los pájaros* en 2006 puis, chez Joaquín Mortiz, *Traición a domicilio* (2013) et *Fierros bajo el agua* (2014). S'il a reçu de beaux éloges de la part de la critique, il ne jouit pas encore d'une véritable reconnaissance nationale, ni d'une diffusion internationale pour son œuvre littéraire. Pour sa part, son aînée a connu un succès très inégal pour son premier roman *El camino de Santiago*, dont le premier tirage national, aux éditions Era, date de 2003, mais qui était paru en 2000 dans l'état du Nuevo León. Alors que divers éditeurs ont dédaigné le manuscrit, ce récit a été édité et réédité dans le monde anglo-

---

[7] Guadalupe Nettel a soutenu en 2008 la thèse doctorale : *Octavio Paz et la liberté : une approche diachronique et transgénérique*, Thèse Doctorale, sous la direction de Philippe Roger, Paris, EHESS.

[8] Voir le programme de l'évènement sur le site du Hay Festival, disponible en ligne : https://www.hayfestival.com/bogota39/es-programme.aspx?skinid=7 (consulté le 4 octobre 2015).

[9] Avec l'autorisation et la complicité de l'auteur, nous reproduisons quatre de ses toiles en annexe. Après évocation de cette possibilité, il a lui-même sélectionné celles qui étaient le plus liées à l'écriture et à l'univers de *La venganza de los pájaros*. Voir Annexe VIII, p. XI.

saxon[10], suscitant l'enthousiasme de deux éditeurs différents. L'auteure s'est ensuite tenue à un long silence littéraire, ou tout de moins éditorial, jusqu'à la récente publication de son roman *La giganta* (2015) chez Planeta de Libros. Guillermo Arreola et Patricia Laurent Kullick sont pratiquement inconnus en France, et on ne recense que quelques articles sur leur œuvre au Mexique. Si chacun de ces deux écrivains évolue quelque peu en marge des principaux projecteurs de la scène littéraire mexicaine, leurs œuvres témoignent cependant de préoccupations similaires à celles qui émergent de la production fournie de Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza ou Jorge Volpi, ou des quelques œuvres narratives de Guadalupe Nettel.

Nous avons sélectionné pour cette étude ces six écrivains de notoriété différente et dont les parcours sont multiples, car ils ont en commun d'appartenir à cette génération hyper-contemporaine dont l'essentiel de la production commence avec le XXIe siècle. Guillermo Arreola, Mario Bellatin, Patricia Laurent Kullick, Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Garza, Jorge Volpi : trois hommes, trois femmes ; trois *capitalinos* (Bellatin, Nettel, Volpi), trois provinciaux (Arreola a grandi à Tijuana, Laurent Kullick est originaire de Tamaulipas et Rivera Garza de Matamoros) ; trois écrivains en vue ou consacrés, trois auteurs émergents. Ils sont nés dans les années soixante (à l'exception de Nettel, la plus jeune d'entre eux) et appartiennent de fait à une même génération de Mexicains, venant d'horizons divers et présentant des profils variés. Aussi différentes soient-elles d'un point de vue formel, stylistique et thématique, leurs œuvres présentent nombre de convergences, comme les phénomènes que nous avons mentionnés plus haut : l'intérêt pour les marges sociales, génériques ou discursives ; l'attrait vertigineux au-delà des frontières nationales ou individuelles ; le principe de la faille logique ou de la fragmentarité narrative ; la remise en question des normes, des usages, des canons.

À mi-chemin entre la structure narrative et la configuration thématique, un point de convergence se dessine : l'intérêt pour le récit introspectif, un récit au cours duquel un personnage – bien souvent le narrateur – se raconte, se cherche, esquisse un autoportrait, se dépeint et se souvient… ou ne se souvient pas. Ce *je* qui se dit et se questionne de l'intérieur n'est pas celui de l'autobiographie, bien qu'il en prenne parfois l'apparence plus fugace que durable. C'est un *je* qui peut tout à fait être ouvertement fictif, ou – mieux encore – entre le *je* de l'autobiographie référentielle et le *je* de l'invention fictionnelle, dans un vaste *no man's land*, un terrain vague où les critères d'*authenticité* et de *vérité* se diluent et se dissolvent au contact

[10] Au sujet des déboires éditoriaux de ce roman de Patricia Laurent Kullick, voir Jaime Villarreal, « La razón vacía: *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick », *Replicante*, 15, 2008, p. 119-123.

de l'imagination et de la création. Ce motif central de l'introspection se trouve, nous semble-t-il, au cœur des enjeux de certaines œuvres des six écrivains qui vont nous occuper.

C'est notamment le cas de trois romans consécutifs de Mario Bellatin, chez qui la dimension autofictionnelle est devenue une constante : *Lecciones para una liebre muerta* (Anagrama, 2005), *La jornada de la mona y el paciente* (Almadía, 2006) et *El Gran Vidrio. Tres autobiografías* (Anagrama, 2007). Nous nous intéresserons également au roman court *El jardín devastado* (Alfaguara, 2008), de Jorge Volpi, et à *La muerte me da* (Tusquets, 2007), de Cristina Rivera Garza, deux ouvrages qui ont la particularité de poser la question de l'introspection… à la troisième personne, pour ainsi dire ! Guillermo Arreola propose un récit d'enfance éclaté ou dispersé, fictionnel ou authentique, dans *La venganza de los pájaros* (Fondo de Cultura Económica, 2006), alors que Patricia Laurent Kullick avec *El camino de Santiago* (Era, 2003 [2000]) et Guadalupe Nettel avec *El huésped* (Anagrama 2006), dont les romans semblent plus nettement ancrés dans la pure fiction, présentent des narratrices en proie à des troubles psychiques qui menacent leur identité même.

Nous avons choisi de ne sélectionner dans notre corpus d'analyse que des romans publiés à partir de l'an 2000[11], et antérieurs à 2010. Cette fourchette chronologique devrait nous permettre de cerner au mieux des phénomènes qui nous semblent être d'ordre générationnel. Concrètement, cinq ans seulement se sont écoulés entre la publication de *El camino de Santiago* en 2003 et celle de *El jardín devastado* en 2008. Notre étude concernera donc des œuvres produites dans une synchronie presque parfaite, notre objectif initial étant de proposer un regard critique, tel un instantané, sur les convergences observables dans la littérature nationale mexicaine dans le contexte précis de l'immédiat début de siècle. Nos critères de sélection ont donc été essentiellement chronologiques (2000-2010), génériques (des romans) et thématiques : nous avons choisi, parmi les romans publiés à l'intérieur de ces marges temporelles, ceux qui étaient non seulement écrits à la première personne, mais qui mettaient en scène de façon originale ou problématique cette écriture à la première personne – qu'importe le degré de fictionnalité. Ainsi, les romans finalement retenus proposent tous une vision particulière du *je* narrateur : soit il s'agit de la configuration du *je*-personnage (ou *je* narré), soit c'est le *je* narrateur dont les modalités discursives ont retenu notre attention. Parfois, les particularités de mise en récit du *je* narré se révèleront tout aussi intéressantes que le portrait du protagoniste qui en découle.

[11] Le roman de Patricia Laurent Kullick date de 2000, mais nous prendrons en compte la date de la première publication qui lui a valu une distribution au niveau national, c'est-à-dire 2003.

Formellement, ces huit romans qui constitueront notre corpus se caractérisent globalement par leur brièveté : à l'exception du roman de Cristina Rivera Garza, *La muerte me da*, qui compte 355 pages pour la plupart assez denses, les autres ne dépassent pas deux-cents pages, le plus long étant *El huésped* de Guadalupe Nettel, avec 189 pages. Pour plusieurs d'entre eux, les plus fragmentaires, cet espace est en partie occupé… par du vide, de l'espace blanc, des moitiés de pages blanches. C'est notamment le cas de *El jardín devastado*, de Jorge Volpi, dont les 185 pages contiennent probablement autant de « blancs » que de récit. Viennent ensuite *El Gran Vidrio* (165 pages) et *Lecciones para una liebre muerta* (134 pages), de Mario Bellatin, qui accordent aussi par endroit une place importante à l'espace vide entre deux fragments de narration. *La venganza de los pájaros* (108 pages), de Guillermo Arreola, ayant également une organisation fragmentaire, laisse de grandes zones inoccupées entre deux fractions de récit. *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick, compte enfin 98 pages de récit, soit presque le double du roman le plus bref de notre corpus : *La jornada de la mona y el paciente*, de Mario Bellatin, qui se conclut au bout de 53 pages, sur une seule phrase isolée sur une feuille blanche. Si Mario Bellatin est plutôt connu pour des romans courts, ce n'est en revanche pas du tout le cas de Jorge Volpi ; mais, plus que la brièveté des récits, c'est plutôt la forme fragmentaire que certains adoptent qui retiendra notre attention, et qui ne se limite pas aux romans les plus courts, puisqu'on la retrouve notamment dans l'œuvre de Cristina Rivera Garza.

L'objectif de ce travail sera d'explorer les spécificités et les convergences de l'écriture fictionnelle à la première personne dans la littérature romanesque mexicaine produite à l'aube du XXIe siècle. Qu'il s'agisse de récits ouvertement fictionnels, prétendument autobiographiques ou autofictionnels, ils s'éloignent tous du modèle canonique de l'autobiographie et transgressent la frontière entre le référentiel et la fiction. Nous chercherons à mettre en évidence les caractéristiques les plus significatives de ces écritures qui accordent une large place à l'introspection, que le *je* narrateur se livre à l'exercice mémoriel de la convocation de souvenirs d'enfance ou qu'il s'interroge sur son identité et sa relation au monde et à l'altérité. Nous nous pencherons pour ce faire à la fois sur la configuration du *je* en tant que sujet de l'énonciation introspective et sur les modalités de construction identitaire du *je* objet du discours introspectif. À travers notre étude, nous tenterons d'entrevoir dans quelle mesure ces romans reflètent les questionnements et les inquiétudes contemporaines sur l'écriture du *je* et ce que ces inquiétudes révèlent, plus généralement, de leur vision du monde. Quels regards, concordants ou divergents, ces six auteurs posent-ils sur le sujet lorsque celui-ci est au centre de l'énonciation et de l'univers narratif ? Comment se manifeste le sujet moderne ou postmoderne et quelles sont ses possibilités discursives et scripturales ? En somme, nous nous

demanderons sous quelle forme émerge le *je* dans ces univers diégétiques du début du XXIe siècle, et ce que ce *je* montre du *moi* qui occupe son discours. En effet, il nous apparaît que, tant dans son statut de sujet discursif que dans celui d'objet de ce discours *ego-centré*, ce *je* cristallise de nombreux traits de l'époque contemporaine, dont on ne se lasse pas de dire que c'est, à divers égards, une période de crise(s).

Dans un premier temps, ce travail propose une partie rétrospective théorique et historiographique qui s'attache à rappeler les écueils et les principales évolutions qu'ont connus les écritures du *je* depuis les origines antiques, particulièrement à partir de l'avènement de l'autobiographie traditionnelle fondée sur le modèle rousseauiste. Au XXe siècle, les autobiographes s'emploient à trouver des alternatives à ce modèle canonique, intégrant les apports de la psychanalyse et les techniques des avant-gardes. La seconde moitié du siècle verra même émerger la proposition, portée notamment par les représentants du Nouveau Roman français, d'abandonner l'exigence d'authenticité référentielle au profit d'une formule *autofictionnelle*. Cette première partie retracera également la naissance timide des écritures introspectives au Mexique, jusqu'à l'engouement que nous constatons aujourd'hui. Ce sera enfin l'occasion de présenter non seulement les auteurs que nous avons sélectionnés, mais aussi – toujours dans un souci de lecture générationnelle au sens large – des caractéristiques et tendances globales de la production narrative mexicaine contemporaine.

La seconde partie s'attachera pour sa part à observer les nombreuses failles de la mémoire des différents narrateurs, à travers le double exemple du roman de Guillermo Arreola et de ceux de Mario Bellatin. Le narrateur qui convoque ses souvenirs dans des romans qui prennent la forme du récit d'enfance ou du récit d'analyse se heurte à des écueils qu'il conviendra d'explorer. Nous nous intéresserons ainsi aux stratégies mises en place pour compenser des failles mémorielles ou logiques. Le rôle que jouent les associations de pensée, les rêves, les fantasmes, l'oubli et même le mensonge nous semblent être particulièrement intéressants à cet égard. Il en résulte une remise en cause du pacte autobiographique dont les implications seront capitales : quelle place, dès lors, pour l'invention, l'imagination ou la création dans l'écriture de soi ? Le mensonge a-t-il droit de cité ou entraîne-t-il une rupture rédhibitoire du pacte de lecture ? Si l'opposition entre fiction et authenticité se fissure, si l'activité mémorielle passe en partie par une (ré)invention de soi, qu'en est-il de la question clef de la sincérité qui se trouve au cœur du pacte autobiographique ?

Il apparaît également une récurrence du thème du double en tant qu'*alter ego* intérieur, ou *döppelganger*, dont nous étudierons les variations, les déclinaisons. Cette altérité qui se manifeste ainsi d'abord *du dedans* et s'affirme comme l'une des composantes du *je* occupera

notre troisième partie. Quand Patricia Laurent Kullick et Guadalupe Nettel dressent le portrait de narratrices saisies en pleine métamorphose intérieure, ou dans l'effroi vertigineux de qui voit sa subjectivité se dédoubler, dans *El Gran Vidrio* Mario Bellatin présente un personnage-narrateur qui se consacre avec entrain à la mutation identitaire, au changement d'apparence, à la métamorphose radicale. Nous nous attacherons à mettre en évidence les implications de ce *devenir autre*, qui est parfois le synonyme d'une dissolution menaçante du sujet.

Enfin, dans une quatrième partie, ce travail s'intéressera au rôle déterminant de l'altérité – l'*autre* extérieur au *je* – à la fois dans le processus de construction identitaire subjective et dans sa mise en récit. Le *je* se configure en effet en première instance à travers les rapports qu'il tisse avec l'*autre*. Ce n'est qu'ainsi qu'il a accès au langage, à sa propre subjectivité et à la sociabilité. Cette dépendance du *je* vis-à-vis de l'*autre* prend des formes diverses et vaut tant pour les protagonistes que pour les romans, qui étendent les pratiques introspectives et autoréflexives au texte lui-même, faisant la part belle à la métatextualité et à la transtextualité, qui sont deux modes de *devenir autre* du texte qu'il nous incombera d'analyser.

Au fil de l'analyse des textes choisis, nous chercherons à éprouver la pertinence de la dimension générationnelle des phénomènes observés, dont nous tenterons par ailleurs de mesurer les implications et la portée. À travers l'étude de la thématique introspective, cette thèse s'interroge en somme sur le regard que posent ces représentants de la jeune génération de la littérature mexicaine sur la place du sujet dans un monde désenchanté ou désarticulé, et sur les possibilités de renouveau de l'écriture créative. Ce travail aura également pour objectif de participer à faire connaître, en France, une sélection d'auteurs mexicains hyper-contemporains, en joignant ainsi notre voix à celles qui s'élèvent déjà depuis quelques années, et qui ont entamé un dialogue fécond autour de Jorge Volpi ou Cristina Rivera Garza, mais aussi Mario Bellatin. Enfin, nous espérons, par l'étude de trois écrivains moins connus et partant non encore étudiés en France, contribuer à divulguer les richesses d'une production littéraire mexicaine en pleine effervescence.

CHAPITRE 1

L'INTROSPECTION, NOUVELLE VENUE DANS LA LITTÉRATURE MEXICAINE

Ces dernières années, l'introspection s'est imposée comme l'une des thématiques centrales de plusieurs romans mexicains écrits à la première personne. Un ou plusieurs personnages, en général le narrateur lui-même, se racontent ou dressent leur autoportrait au rythme de leurs souvenirs, dans une démarche qui relève à la fois de la recherche de compréhension et de la construction de soi. Certains auteurs, tels Mario Bellatin ou Cristina Rivera Garza adoptent même délibérément une attitude ludique vis-à-vis des genres référentiels canoniques de l'écriture de soi, se faisant figurer eux-mêmes dans leurs œuvres, mais pour raconter des faits souvent hautement improbables, clairement fictifs ou imaginaires. D'autres, comme Patricia Laurent Kullick ou Guadalupe Nettel, dont les œuvres sont formellement moins expérimentales, se livrent à l'autoanalyse de l'esprit maladif de personnages victimes de troubles mentaux. Guillermo Arreola, pour sa part, ébauche par petites touches le cheminement mémoriel intérieur d'un narrateur dans les territoires obscurs de ses souvenirs d'enfance. Enfin, Jorge Volpi dote de perméabilité deux consciences, deux intériorités que tout oppose, culturellement et géographiquement. Ces auteurs, parmi les plus représentatifs de l'intérêt de leur génération pour le jeu introspectif conçu comme vecteur et objet du récit, ont en commun de sortir des sentiers balisés de l'autobiographie classique ou des mémoires. Ils jouent sur les failles de la mémoire ou du jugement de leurs personnages, et se distinguent en cela naturellement du portrait en pied, lisse et cohérent, traditionnellement répandu au XIXe siècle, âge d'or de l'autobiographie en Europe.

1. L'ÉCRITURE DE SOI EN QUESTION

En matière d'écriture de soi, et d'autobiographie plus particulièrement, le Mexique et l'Amérique latine en général n'ont pas connu le même dynamisme que les littératures européennes, et ce jusqu'à une date assez récente, vers le milieu du XXe siècle. Les écritures du *moi* qui surgissent finalement de façon massive ces dernières décennies n'ont que peu d'antécédents locaux, et le dialogue avec la tradition européenne est d'autant plus fort. On s'attachera ici à mettre en évidence les éventuelles similitudes qui existent entre les romans mexicains de notre corpus et l'évolution de l'écriture de soi au cours du XXe siècle, dans ce qu'elle a de plus transgressif par rapport au modèle autobiographique canonique. On se penchera ainsi brièvement sur quelques-uns des phénomènes symptomatiques de ces écritures contemporaines du *moi*, en tant qu'écritures potentiellement fictives d'une instance personnelle autoréflexive elle-même potentiellement fictive. Il nous incombera de chercher, chez les avant-gardes ou dans le nouveau roman français par exemple, des motifs (entendus à la fois comme causes et comme éléments thématiques récurrents) de subversion du genre autobiographique, dans le but de dresser un état des lieux préalable de la question avant d'étudier les manifestations qui en découlent chez les auteurs de notre corpus. On s'intéressera particulièrement aux conditions d'émergence de ce genre hybride qu'est l'autofiction, par laquelle les nouveaux romanciers français ont cherché à entériner l'entrée de l'écriture autobiographique dans le domaine de la fiction, et réciproquement.

1.1. Des origines des écritures du *moi* à la crise de l'autobiographie : histoire d'un engouement

On retracera succinctement, pour ce faire, l'histoire et l'évolution de l'autobiographie, genre par excellence de l'écriture de soi. Au cours du XIXe siècle, malgré l'engouement qu'il génère, le projet autobiographique commence à révéler ses failles et ses écueils intrinsèques. On cherchera alors les raisons qui ont pu justifier le scepticisme ou un rejet mêlé de fascination pour la démarche de l'écriture de soi, dont les genres canoniques font l'objet depuis plusieurs décennies de remaniements et de subversions. C'est dans ce contexte de profonde remise en question que s'inscrivent nos auteurs, pénétrés de ces doutes multiples et répétés sur la possibilité même d'écrire sur soi.

Les écritures référentielles de soi d'une part, et l'écriture fictionnelle ou romanesque à la première personne, d'autre part, n'ont pas attendu le XXe ou le XXIe siècle pour faire leur apparition dans la littérature. Dire « Je » est le fondement de toute énonciation ; c'est la prise de position nécessaire à toute situation d'énonciation, orale ou écrite. Partant, le *je* est toujours présent dans l'écriture, même de façon tout à fait invisible et implicite dans un roman écrit à la troisième personne. Il est, disons-le au risque de nous voir reprocher notre manque d'argumentaire philosophique, indispensable à l'écriture ; il n'est d'écriture que ce que *je* énonce, pour discret et distant qu'il soit. Pour autant, on ne peut sensément affirmer que tout écrit soit inéluctablement centré autour de ce *je*, ni que tout *je* qui écrit écrive systématiquement de façon autoréflexive ou introspective.

1.1.1. Les origines pré-modernes

Les premiers écrits à la première personne qui nous sont parvenus à ce jour, depuis l'Antiquité grecque et romaine, ne sont pas clairement « égocentrés » : il s'agit, d'une part, de lettres comme celle de Pline le Jeune qui, si elles s'appuient sur la vie du *je* écrivant, relatent plus ce qui se passe dans son entourage que la vie privée et intime de l'auteur, s'apparentant dès lors à des chroniques[12], qui constituent de véritables mines d'information pour les historiens

[12] On pensera notamment à la lettre 97, « Sur les Chrétiens », du Livre X de la *Correspondance* de Pline. Plus généralement, si l'ensemble de sa correspondance n'exclut pas l'expression – encouragée par la forme épistolaire – de sentiments personnels, voire intimes, tels que l'amitié profonde ou les ambitions politiques ou sociales, ce qui

spécialistes de cette époque. D'autres auteurs se consacrent au récit de la vie de personnalités politiques célèbres[13] ou d'événements majeurs de la société[14], contribuant ainsi à écrire l'histoire que l'on connaît encore à présent grâce à eux, sans oublier bien sûr les premiers écrits philosophiques, tels que les dialogues de Platon. Quoi qu'il en soit, le *je* n'y est pas obligatoirement l'objet principal de l'écriture, comme cela sera le cas du journal intime ou de l'autobiographie.

Mikhail Bakhtine consacre une étude à la biographie et à l'autobiographie antiques dans son *Esthétique et théorie du roman* (1975), dont il révèle l'aspect égo-décentré : « *Dans l'Antiquité nous ne trouvons, dans le domaine de l'autobiographie, que le début du processus de privatisation de l'homme et de son existence. Les formes d'expression autobiographique d'une* conscience de soi solitaire *ne furent pas encore élaborées ici* »[15]. Il voit dans ces formes, non l'équivalent de ce que sont les genres modernes, mais des récits de vie qui ont notablement influencé leur apparition et qui ont également imprimé leur sceau sur le roman. Il distingue la biographie ou autobiographie de type platonicien, classiquement illustrée par *L'apologie de Socrate* et le *Phédon*, du panégyrique ou du plaidoyer sur le modèle de l'*enkomion*, l'éloge funèbre. Dans les deux cas, ces discours étaient voués à un destin et une consommation publics et n'étaient en aucune manière un dialogue de soi à soi : ce qui était montré, c'était l'exemplarité d'un citoyen et de son parcours politique ou de savant. De fait, le théoricien russe rappelle qu'à l'époque de la Grèce classique, aucune différence n'était faite entre la biographie et l'autobiographie[16], puisque la dimension intime de l'individu n'était pas même envisagée, pas

---

occupe le centre de l'attention est plus son regard sur le monde qu'un regard qu'il porterait exclusivement sur lui-même.

[13] Sans le qualifier de récit de vie, on pourra songer à *Brutus, ou dialogue sur les orateurs illustres*, de Cicéron, qui oscille entre l'hommage à l'ami poète disparu, le traité de rhétorique et le portrait de Brutus, tout cela en évoquant les hauts faits et acteurs de l'histoire politique de Rome. Le début du chapitre initial, dominé par la présence massive de la première personne, ne présage pas du reste de l'œuvre, où le *je* est, sinon absent, du moins discret.

[14] À cet égard encore, Pline le Jeune fait figure d'exemple, avec les lettres 16 et 20 du Livre IV de sa *Correspondance*, dans lesquelles, à la demande de Tacite, il fait le récit de la mort de son oncle Pline l'Ancien et de la destruction de Pompéi.

[15] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, [1978] 2013, p. 289.

[16] Ce que Bakhtine analyse comme un premier élément de distinction, plus tard, de la biographie et de l'autobiographie nous semble dès lors pouvoir légitimement s'ajouter à la liste des multiples points d'origine des écritures de soi : « *Il est évident que dans ces conditions il ne pouvait y avoir de différences radicales entre l'attitude vis-à-vis de la vie d'autrui et de la sienne propre, autrement dit, entre les points de vue biographiques et autobiographiques. Plus tard, à l'époque hellénistico-romaine, quand l'unité de l'homme public se désagrégea, Tacite, Plutarque et d'autres rhéteurs demandèrent tout spécialement si l'autoglorification était admise. […] Aussi, derrière la question spéciale de la permissibilité de l'autoglorification, se dissimule une question plus générale : est-il permis d'avoir la même attitude par rapport à son existence propre que par rapport à celle d'autrui ? La question ainsi posée montre que la classique* cohésion de l'homme public *s'effrite, que c'est là le début d'une différenciation radicale entre la forme biographique et la forme autobiographique* » (*Ibidem*, p. 280-281). Pour la première fois, est soulevé l'aspect significatif et singulier que revêt un *je* écrivant sur lui-même.

plus que dans les mémoires ou les autobiographies romaines, destinés à retracer le parcours d'un homme illustre ou honorable pour en transmettre le prestige à sa lignée et archiver ses faits glorieux pour ses descendants :

> On comprend que dans cet homme biographique (cette image de l'homme), il n'y avait, il ne pouvait y avoir, rien d'intime, de privé, de personnel et de secret, d'introverti. Nulle solitude. Cet homme est ouvert de toutes parts. Il est entièrement à l'extérieur. Il ne garde rien « pour lui seul ». Rien en lui qui ne soit du ressort d'un contrôle ou d'une déclaration publique et nationale. Tout ici était public de bout en bout. […]
> L'homme intérieur, l'homme « pour lui-même » (*je vis pour moi*), l'homme complaisant à lui-même, n'existait point. Sa cohésion, sa conscience de lui-même, étaient purement publiques. Il était *tout au dehors*, au sens littéral de l'expression.[17]

C'est chez Marc Aurèle ou même saint Augustin que Mikhail Bakhtine voit l'apparition d'un véritable soliloque, et avec lui, de la pratique du discours énoncé par un *je*, annoncé à ce *je* pour son usage propre et doté d'une dimension spirituelle importante. Pour autant, il ne s'agit pas encore de sonder les tréfonds de l'âme, le cœur de l'intime de l'individu qui s'écrit. Cependant, s'il n'en est pas l'objet assumé, il est indéniable que, dès lors que le *je* prend la parole – écrite ou orale – pour faire état de ses opinions ou de son regard sur le monde qui l'entoure, ce *je* s'expose lui-même. Guy Besançon reprend ainsi à son compte le constat de Michel Foucault sur la correspondance dans l'Antiquité, qui est proche d'ailleurs des considérations bakhtiniennes sur les lettres de Sénèque :

> […] la correspondance […] peut avoir également une véritable fonction de direction spirituelle. Il précise à propos de ce genre bien particulier et à la suite de Sénèque, qu'écrire c'est se montrer, se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l'autre.[18]

Bien qu'on ne puisse pas légitimement parler d'écriture strictement introspective pour caractériser ces exemples antiques d'écriture personnelle, on y trouve déjà un souci de connaissance de soi et de sauvegarde mémorielle qui passe à la fois par l'acte même d'écrire, et par le rapport à l'autre, au destinataire de l'écrit. Guy Besançon explique à nouveau :

> […] depuis très longtemps déjà, l'antiquité latine en l'occurrence, des écrivains moralistes ont éprouvé le besoin de noter à leur usage d'abord,

---

[17] *Ibidem.*, p. 280-281.
[18] Guy Besançon, *L'écriture de soi*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 28.

> puis sans doute à celui de leurs contemporains, un certain nombre de préceptes qu'ils considéraient comme fondamentaux.
> Ces écrits avaient, pour leurs auteurs, entre autres finalités, celle de mieux cerner leur identité c'est-à-dire d'une part ce qui faisait leur spécificité, d'autre part les différenciait de leurs semblables.[19]

Il convient toutefois d'user de la plus grande précaution quant à l'usage du concept d'identité érigé en objet de l'écriture. La maxime du temple de Delphes reprise par Socrate « *Connais-toi toi-même* » appelle plus un exercice intellectuel, moral et philosophique qu'une réelle exploration intime. Les profondeurs insondables de l'individu ne sont pas en cause et ne le seront que de nombreux siècles plus tard, si l'on en croit Guy Besançon :

> Il est fréquent de dire avec les historiens que la notion d'identité est tardive, au sens moderne que nous lui donnons, qu'elle n'a pris vraiment naissance qu'avec Montaigne, idée d'ailleurs qui était contestée par Pascal « Le sot projet de se peindre ».
> Cette notion d'identité qui va de pair avec la notion de responsabilité personnelle est assez propre à l'Occident et aux influences judéo-chrétiennes. Dans d'autres civilisations, d'autres cultures, en Afrique… l'individu s'efface derrière la famille, le groupe social, le clan.[20]

Toutefois, si l'exercice moderne de la connaissance de soi par soi et de la construction identitaire est relativement récent et loin d'être universel, différentes modalités d'écritures personnelles sont attestées depuis l'Antiquité, qui viendront alimenter et inspirer l'évolution de l'écrit intime vers l'autobiographie. Michel Foucault voit ainsi dans la correspondance un antécédent de premier ordre aux différents genres d'écriture de soi, du journal aux mémoires, du fait de leur tendance naturelle à l'introspection :

> Le travail que la lettre opère sur le destinataire, mais qui est aussi effectué sur le scripteur par la lettre même qu'il envoie, implique donc une « introspection » ; mais il faut comprendre celle-ci moins comme un déchiffrement de soi par soi que comme une ouverture qu'on donne à l'autre sur soi-même.[21]

Si toutes les correspondances n'atteignent pas le même degré d'introspection ou d'attention portée à soi-même, Michel Foucault affirme que c'est sans aucun doute le genre épistolaire qui inaugure en premier lieu le *je* comme sujet et objet de l'écriture :

---

[19] *Ibidem*, p. 27-28.
[20] *Ibidem*, p. 28.
[21] Michel Foucault, « L'écriture de soi », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001, p. 1245.

> Et c'est un fait que, dans les correspondances de Sénèque avec Lucilius, de Marc Aurèle avec Fronton et dans certaines des lettres de Pline, on voit se développer un récit de soi très différent de ce qu'on pouvait trouver en général dans les lettres de Cicéron à ses familiers : dans celles-ci, il s'agissait du récit de soi-même comme sujet d'action (ou de délibération pour une action possible) en relation avec les amis ou les ennemis, les événements heureux et malheureux. Chez Sénèque ou Marc Aurèle, chez Pline aussi parfois, le récit de soi est le récit du rapport à soi ; et on y voit se détacher clairement deux éléments, deux points stratégiques qui vont devenir par la suite les objets privilégiés de ce qu'on pourrait appeler l'écriture du rapport à soi : les interférences de l'âme et du corps (les impressions plutôt que les actions) et les activités du loisir (plutôt que les événements extérieurs) ; le corps et les jours.[22]

Ainsi, loin de faire de l'écriture de soi une exclusivité de la littérature moderne, le philosophe considère que l'écriture de l'intime trouve ses fondements dans la pratique épistolaire, et ce dès l'Antiquité gréco-romaine :

> Il semble donc que ce soit dans la relation épistolaire – et par conséquent, pour se mettre soi-même sous les yeux de l'autre – que l'examen de conscience a été formulé comme un récit écrit de soi-même : récit de la banalité quotidienne, récit des actions correctes ou non, du régime observé, des exercices physiques ou mentaux auxquels on s'est livré.[23]

L'écriture de soi, comme l'introspection en littérature, connaît ainsi un long cheminement avant la naissance des genres mémoriels canoniques. Prenant le contre-pied de ceux qui affirment que l'autobiographie devra attendre saint Augustin, au IVe siècle, ou encore Jean-Jacques Rousseau au XVIIIe, pour « faire jurisprudence » dans la littérature occidentale, Georges Gusdorf présente non sans une certaine ironie ce qui en constitue selon lui la première occurrence, bien avant la création du néologisme technique :

> Le premier document allégué émanant d'un haut fonctionnaire égyptien, daté de 2625 ans avant notre ère, il faut croire que les deux siècles d'histoire de l'autobiographie ont été précédés par une préhistoire de 44 siècles. Longue gestation, au cours de laquelle ceux qui avaient entrepris, la plume à la main, de dire le sens de leur vie à leurs contemporains et à eux-mêmes, y compris Augustin, Pétrarque, Cellini et Montaigne, ne savaient pas ce qu'ils faisaient.[24]

---

[22] *Ibidem*, p. 1245-1246.
[23] *Ibidem*, p. 1248.
[24] Georges Gusdorf, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 57.

En effet, si le terme « autobiographie » n'apparaît pas avant 1797 et 1800, le genre en lui-même connaît un point de référence et d'origine avec les *Confessions* de saint Augustin, une œuvre phare qui allait influencer notablement les modalités mémorielles et autobiographiques de l'écriture de soi des siècles suivants. Dans son ouvrage, le père de l'Église « *refuse la tentation de l'extériorité ; c'est dans l'espace intérieur de l'homme que la vérité fait résidence* »[25]. C'est en ce qu'il se penche sur l'espace intérieur de l'homme, sur son âme, que saint Augustin fait figure de précurseur de l'introspection dans la littérature. Cet intérêt pour l'intériorité du *moi* restera pendant plusieurs siècles l'apanage de la poésie lyrique, qui a vu fleurir au fil du temps de nombreuses formes d'expression « égocentrée », intime ou intimiste, depuis les poètes lyriques grecs du VIIe et VIe siècles avant notre ère, jusqu'aux manifestations prémodernes et modernes, de l'amour courtois médiéval au *spleen* baudelairien, en passant par la poésie romantique. L'écriture de soi en prose revient sur la scène littéraire à partir du XVIe siècle avec *Vie* de sainte Thérèse d'Avila, qui renoue avec la tradition augustinienne et séduit de nombreux clercs, l'écriture à la première personne s'accommodant fort bien de la logique confessionnelle et de la recherche spirituelle de la vie monacale.

Ce grand retour de l'écriture de soi, longtemps associée au genre lyrique, s'accompagne également de l'apparition de la dynamique confessionnelle dans des œuvres romanesques, fictionnelles. La picaresque espagnole naît avec le roman anonyme *Lazarillo de Tormes* (1554), que le critique Gómez-Moriana définit comme une « *fiction autobiographique* »[26], l'élevant ainsi au rang de précurseur des autofictions (post)modernes. Le genre connaît ses heures de gloire durant toute la seconde moitié du XVIe siècle et au début du XVIIe avec la publication de *El Buscón* (1626) de Francisco de Quevedo. En des temps dominés par le poids de l'Inquisition en Espagne, ces romans font la part belle à l'écriture de soi par un narrateur qui y raconte à la première personne et sur le ton de la confession autocritique et repentie son enfance misérable, ses sentiments et ses astuces peu louables pour tirer son épingle du jeu dans une société particulièrement inégalitaire. À la possible exception du *Lazarillo*, dont l'auteur, anonyme, est potentiellement assimilable au narrateur, la picaresque n'entre pas de plain-pied dans les écritures du *moi*, mais plutôt, et plus simplement, dans les romans homodiégétiques et autodiégétiques[27], sans plus de prétention autobiographique.

---

[25] *Ibidem*, p. 29.
[26] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 130.
[27] Selon la terminologie de Gérard Genette, le récit autodiégétique est un récit écrit à la première personne – donc homodiégétique – dans lequel le narrateur se met au centre et se prend pour objet de sa narration : « *On distinguera donc ici deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte […], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte […]. Je nomme le premier type, pour des*

À partir du XVe siècle l'engouement pour l'écriture de soi est de plus en plus notable, à la fois dans la veine piétiste inspirée de l'entreprise spirituelle de saint Augustin et dans une veine plus séculière. Pensons par exemple à l'œuvre de Cellini, sobrement intitulée *Vie*, au XVIe siècle, ou aux *Mémoires* de López de Córdoba au XVe siècle, qui démontrent l'intérêt croissant pour les récits de l'existence personnelle de l'auteur avant le XVIIIe siècle. Le genre mémoriel, particulièrement, compte de nombreux représentants et s'attache à la relation du sujet avec l'histoire et le monde qui l'entoure, plus qu'à la vie intérieure, intime ou spirituelle de l'individu.

1.1.2. L'avènement de l'autobiographie, de Montaigne à Rousseau

Les *Essais* de Montaigne (1580) marqueront un tournant décisif dans les modalités d'écriture de soi : par rapport à l'œuvre de saint Augustin, Montaigne se détourne en effet du religieux et de la piété pour se dépeindre comme un représentant de la condition humaine et ainsi tenter de mieux la comprendre, de se comprendre mieux lui-même, sans que son projet n'implique la recherche de la miséricorde divine ou de l'élévation spirituelle religieuse. Les écritures du *moi* s'éloignent alors de leur inspiration et de leur aspiration originelle, pieuse et confessionnelle, comme l'explique Gusdorf lorsqu'il évoque :

> […] les origines religieuses de ces écritures qui, pendant très longtemps, sont pratiquées comme des exercices spirituels, réalisés sous l'invocation de la présence divine, tout en se laïcisant peu à peu sous la plume de certains esprits, comme un Montaigne ou Cardan, qui écrivent d'eux-mêmes pour leur usage propre et leur plaisir.[28]

Les origines religieuses de l'écriture de soi ne sont effectivement pas à remettre en question, mais il convient cependant de nuancer leur rôle : si les écrits mystiques ont bien constitué et entretenu l'écriture à la première personne, faisant large place à l'expérience intérieure, ils tenaient en revanche à bonne distance l'émergence du *moi*, de l'égo, de l'individu. Michel Foucault résume ainsi le paradoxe caractéristique de l'écriture mystique qui consiste à

---

raisons évidentes, hétérodiégétique*, et le second* homodiégétique. *[…] L'absence est absolue, mais la présence a ses degrés. Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit […], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire* » (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 252-253).

[28] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 76.

convoquer le *moi* pour mieux le combattre : « *dans le cas de la notation monastique des expériences spirituelles, il s'agira de débusquer de l'intérieur de l'âme les mouvements les plus cachés de manière à pouvoir s'en affranchir* »[29]. La vie intérieure, si elle n'était pas tournée vers Dieu et donc détournée du *moi*, était moralement douteuse, pour ne pas dire répréhensible. Guy Besançon explique à ce propos :

> Parler de soi, *a fortiori* écrire sur soi était jusqu'à une époque relativement récente, considéré comme particulièrement incorrect. Dans une tradition judéo-chrétienne, le culte du moi était jugé haïssable. Pascal quand il condamne le sot projet de se peindre se situe, comme tout bon janséniste, dans une tradition d'austérité chrétienne, d'ascèse. Dans une tradition monastique tout était fait et tout l'est peut-être encore pour que l'individu oublie son moi, chasse même par la macération, la discipline, la flagellation, toute complaisance possible à lui-même.[30]

Dans cette optique, l'évocation littéraire du *moi* ne se justifie que pour introduire et justifier l'expérience mystique qui consiste à se défaire de ce *moi* forcément pécheur. L'œuvre de Montaigne, qui ne prétend à aucune transcendance religieuse, constitue dès lors un tournant essentiel dans l'histoire des écritures de soi. Georges Gusdorf considère ainsi l'auteur des *Essais* comme « *l'un des pionniers de l'exploration de l'espace du dedans* »[31], allant même jusqu'à le comparer à un Christophe Colomb des écritures du *moi*, pour avoir découvert le territoire de l'intimité :

> Montaigne affirmant que chaque homme porte en soi la forme entière de l'humaine condition, est l'inventeur d'un continent ignoré, dans l'intimité duquel il ouvre des voies où d'autres après lui pourront s'aventurer. L'espace du dedans possède des caractéristiques sans commune mesure avec celles du monde des objets extérieurs.[32]

Cette idée de l'individu réceptacle de la condition humaine tout entière apparaît aussi, de façon plus parabolique, dans l'œuvre de Jorge Luis Borges, et notamment dans *El inmortal* (1947), mais également dans l'*explicit* de l'autobiographie de Jean-Paul Sartre, *Les mots* : « *Si je range l'impossible salut au magasin des accessoires, que reste-t-il ? Tout un homme, fait de tous les hommes et qui les vaut tous et que vaut n'importe qui* »[33]. Montaigne,

---

[29] Michel Foucault, « L'écriture de soi », *op. cit.*, p. 1249.
[30] Guy Besançon, *op. cit.*, p. 46.
[31] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 26.
[32] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 30.
[33] Jean-Paul Sartre, *Les mots*, Paris, Gallimard, 1964, p. 206.

donc, à la source des formes modernes d'écriture du *moi* ? C'est ce que suggère également Guy Besançon, qui voit dans les *Essais* l'émergence de l'identité comme concept moderne, et la place nouvelle que prend la vie intime, dans les écrits personnels, sonnant ainsi l'avènement de la littérature « égocentrée » :

> La notion d'identité, de je est par ailleurs une notion récente. On peut la faire remonter véritablement à Montaigne qui le premier s'est véritablement pris comme objet d'étude ne craignant pas de s'intéresser, non seulement à ses réactions intellectuelles, à ses jugements mais encore à son propre fonctionnement y compris dans ses aspects les plus triviaux (le corps, son fonctionnement, ses défaillances dans le domaine sexuel notamment).
> Cette notion d'identité va peu à peu se renforcer. La philosophie des Lumières qui s'impose à travers toute l'Europe du XVIIIe est un sensualisme qui place l'expérience vécue à l'origine de toute pensée et considère l'individu comme l'unité de base du corps social, double encouragement à un envahissement de la littérature par un Moi qui n'a plus rien d'haïssable.[34]

Avec des prédécesseurs tels que saint Augustin ou Montaigne, pour ne citer qu'eux, la revendication de l'originalité absolue de Jean-Jacques Rousseau dans le préambule de ses *Confessions* ne peut que susciter un certain étonnement, voire une once de scepticisme, d'autant plus que le titre de l'ouvrage reprend exactement celui de saint Augustin. La toute première phrase est ainsi pour le moins surprenante : « *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur* »[35]. Provocation ou orgueil ? Les antécédents ne manquent pas et les imitateurs ne se comptent plus ; cependant, il faut bien admettre que l'œuvre de Rousseau pose une nouveauté et marque peut-être le point d'origine de l'autobiographie proprement dite, genre moderne s'il en est des écritures du *moi*. Alors que Montaigne insiste sur la nature universelle de la condition humaine, Rousseau, sans pour autant chercher à le démentir, adopte une autre perspective, celle de l'exception individuelle, lorsqu'il proclame :

> Moi seul. Je sens mon cœur, et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la

[34] Guy Besançon, *op. cit.*, p. 46.
[35] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions* [1782], *in Œuvres complètes I. Œuvres autobiographiques I.*, Paris, Editions Champion, 2012, p. 67.

> nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.[36]

Il ne se détache pas totalement de la logique confessionnelle quand il écrit ensuite : « *Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra, je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus* »[37]. Cependant, son livre tend plus à la justification devant le tribunal des hommes qui, suite à la publication de *Émile ou de l'éducation*, en vint à accuser l'auteur d'incohérence morale et intellectuelle après avoir découvert qu'il avait abandonné ses propres enfants. Guy Besançon affirme même : « *Rousseau, on le sait bien, n'écrit pas ses* Confessions *pour se connaître mieux mais comme un véritable plaidoyer pour se justifier vis-à-vis de ses ennemis* »[38]. Rousseau prétend donc livrer un portrait fidèle et objectif de lui-même pour toute défense face à ces critiques, et c'est avec emphase et tel un avocat qui conclut son plaidoyer qu'il s'exclame :

> Être éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables ; qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son cœur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose : je fus meilleur que cet homme-là.[39]

Les théoriciens français de l'autobiographie comme genre moderne, Philippe Lejeune en tête, voient dans l'œuvre de Rousseau la première autobiographie occidentale, celle qui en détermine le cadre et les règles, et soulignent le caractère *exemplaire* de ce préambule, qui consiste en un aspect essentiel : la définition du pacte autobiographique, pacte d'authenticité ou de sincérité :

> Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon ; et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire. J'ai pu supposer vrai ce que je savais avoir pu l'être, jamais ce que je savais être faux. Je me suis montré tel que je fus : méprisable et vil quand je l'ai

---

[36] *Idem*.
[37] *Idem*.
[38] Guy Besançon, *op. cit.*, p. 146.
[39] Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 67-68.

> été ; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même.[40]

Cet engagement, cette promesse de sincérité de la part de l'autobiographe a le mérite d'établir avec concision les ambitions de l'autobiographie telle qu'elle se conçoit depuis la fin du XVIIIe siècle, mais aussi de souligner ses inévitables limites, qui font de ses ambitions un projet inaccessible. En même temps que cette promesse entérine l'intention introspective tout en jurant sincérité et objectivité, elle révèle paradoxalement que certains détails seront le fruit de l'imagination, pour combler les failles de la mémoire. Ce que ce fragment affirme en réalité, c'est l'impossible authenticité des faits relatés, puisqu'au contraire du biographe qui s'appuie sur des documents écrits ou des archives historiques, l'autobiographe n'a pour toute matière première que sa mémoire, sujette à l'interprétation et à l'oubli. Quand bien même on prétendrait décrire une action tout juste achevée, la narration ne pourrait en être objective, comme le remarque avec scepticisme Auguste Comte, dont Georges Gusdorf résume ainsi la pensée : « *Auguste Comte niait la validité de la connaissance de soi par soi ; l'attention à soi-même, du seul fait qu'elle s'exerce, modifie son objet* »[41]. Le préambule des *Confessions* de Rousseau établit cependant les objectifs et les limites de l'autobiographie et présente l'œuvre comme un miroir de l'âme de l'auteur, ancrant de ce fait le genre autobiographique dans la lignée des genres référentiels, soumis à une obligation de sincérité de l'auteur et d'authenticité des actions relatées. Il fait également de la dynamique introspective l'essence même du genre.

À l'instar de Georges Gusdorf, Georges May se refuse à tenir *Les Confessions* de Rousseau pour seule origine de l'autobiographie. Il explique d'abord :

> Il semble donc que, selon l'idée qu'on se fait de l'autobiographie, on soit libre d'en placer l'origine à peu près n'importe quand : au IVe siècle avec saint Augustin, au XIIe avec Abélard, au XIVe avec l'empereur Charles IV, au XVIIe avec Bunyan ou au XVIIIe avec Rousseau.[42]

S'il ne néglige pas l'importance de Rousseau dans le développement de l'autobiographie, Georges May lui attribue davantage un rôle de promoteur et d'inspirateur que de fondateur du genre, sans rien nier du talent de l'auteur, ni de la qualité de son ouvrage :

---

[40] *Ibidem*, p. 67.
[41] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 295.
[42] Georges May, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 20.

> Il convient toutefois de rappeler qu'avant le tournant marqué par la publication des *Confessions* de Rousseau, les œuvres littéraires notables méritant rétrospectivement l'étiquette autobiographique sont relativement rares et dispersées, correspondant à des tempéraments d'auteur exceptionnellement forts et à même de s'exprimer au mépris des traditions et des modes en cours.
> Tout cela confirme donc l'hypothèse que ce fut bien le succès des *Confessions* qui consacra l'autobiographie et la rendit digne d'être admise au panthéon des genres littéraires, faisant du même coup sentir la nécessité d'une nouvelle appellation générique permettant de désigner cet ensemble d'œuvres. Si l'on est donc bien en droit de voir dans le livre de Rousseau la déclaration d'indépendance du nouveau genre, voire le point de départ d'une nouvelle mode, il ne faut pas oublier que la seule raison pour laquelle les œuvres antérieures qui s'y apparentent ne lui ont pas appartenu dès leur époque est que la catégorie en question ne devint perceptible que lorsque le nombre d'œuvres demandant à y entrer fut assez élevé.[43]

Les années 1780 se présentent donc comme une charnière symbolique dans l'histoire des écritures du *moi* : les mémoires cèdent peu à peu du terrain face à la tentation autobiographique. Les théoriciens évoquent plusieurs facteurs pour expliquer cette inversion de la tendance entre le récit de vie focalisé sur le monde extérieur (les mémoires) et le récit de vie focalisé sur l'univers intérieur de l'auteur séculier (l'autobiographie). L'un de ces facteurs serait de nature sociale, probablement influencé par la ligne marxiste de la critique, et établit une corrélation entre l'émergence de l'autobiographie comme genre dominant dans le domaine des écritures du *moi* et l'émergence de la bourgeoisie en tant que classe dominante sur la scène socio-économique occidentale. Le phénomène est en effet concomitant de l'avènement de la modernité, de la révolution française de 1789 et de l'abandon progressif des sociétés d'ancien régime pour un système politique plus représentatif. Cette période a vu l'accession au rôle d'acteurs et de décideurs socio-politiques des classes bourgeoises, qui avaient en outre pris part à la promotion de ces changements et qui allaient renforcer leur influence sur les politiques nationales avec la révolution industrielle. Ainsi donc, Philippe Lejeune annonce :

> Le mot « autobiographie » désigne un phénomène radicalement nouveau dans l'histoire de la civilisation, qui s'est développé en Europe occidentale depuis le milieu du XVIIIe siècle : l'usage de raconter et de publier l'histoire de sa propre personnalité. Comme le journal intime, qui apparaît à la même époque, l'autobiographie est l'un des signes de la transformation de la notion de *personne* et est intimement liée au début de la civilisation industrielle et à l'arrivée au pouvoir de la bourgeoisie.[44]

---

[43] *Ibidem*, p. 22.
[44] Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, p. 10.

Si le lien entre la bourgeoisie et l'autobiographie n'est pas évident à première vue, d'aucuns affirment que l'aristocratie, peut-être dans le but de préserver son image, était plus versée dans les mémoires que dans l'expression des sentiments et des aventures ou des mésaventures individuelles. On peut rapprocher cette théorie de l'influence paradoxale de la morale religieuse sur le développement initial des écritures du *moi* : elle encourageait l'écriture de soi tout en la détournant du *moi*, c'est-à-dire qu'écrire sur soi ne devait servir qu'à écrire l'éloignement de soi et le rapprochement de Dieu. Ce serait donc par accident, ou par absolue nécessité, que l'aristocratie aurait daigné toucher à l'écriture de soi, dans le noble but de livrer un témoignage sur son temps, c'est-à-dire par altruisme et non par égoïsme, dans un mouvement qui va de *moi* vers l'autre, sans s'attarder plus que de raison sur ce *moi*. La bourgeoisie, en revanche, dépourvue de ces carcans moraux, se serait laissé aller à l'auto-contemplation sans pudeur… Moins hasardeuse nous semble être l'explication avancée par l'étude sociologique de la montée de l'individualisme comme corrélat de la désacralisation des sociétés ou, pour utiliser l'expression consacrée, de la mort de Dieu, que le sociologue Alain Touraine explique ainsi :

> […] la modernité se définit par la rupture d'un cosmos qui était à la fois finalisé, créé par un dieu ou des principes supra-humains et organisé selon des lois que la raison peut découvrir et qui est remplacé, d'un côté, par un « milieu technique » créé, comme le dit la thèse classique, par la raison scientifique et, de l'autre, par la conscience de l'homme intérieur.[45]

La laïcisation des mentalités et la sécularisation des sociétés depuis l'humanisme jusqu'à la révolution industrielle, en passant par les étapes décisives de la pensée des Lumières et du romantisme, implique selon Alain Touraine un désenchantement du monde, qui perd sa transcendance, son origine et sa nature divines. Cela suppose ce faisant un ré-enchantement de l'individu, à qui il revient désormais de donner du sens au monde, devenant à la fois réceptacle et acteur de ce monde : un authentique sujet moderne. En d'autres termes, la disparition progressive de Dieu dans les pratiques quotidiennes, mais surtout comme vecteur d'explication de l'univers, laisse un espace vide et libre, qui permet l'émergence de l'individu. Face à la déposition du divin, le sujet cartésien cherche par lui-même et en lui-même les explications scientifiques et métaphysiques qui donneront sa nouvelle cohérence au monde : c'est le sujet des *Méditations métaphysiques* de Descartes (1641) qui se fixe pour tâche d'expliquer le

[45] Alain Touraine, « La formation du sujet », *in* François Dubet et Michel Wieviorka (dir.), *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995, p. 21.

monde, avec pour seul instrument sa conscience : *Cogito, ergo sum*. Edgar Morin définit en ces termes la nouvelle place de l'individu en tant que sujet moderne :

> […] le sujet se constitue en se mettant au centre de son monde pour le traiter, le considérer, y accomplir tous les actes de sauvegarde, protection, défense, etc. Je dirai donc que la première définition du sujet serait l'égocentrisme au sens le plus littéral du terme : se mettre au centre de son monde.[46]

Cette nouvelle conception de l'univers permet ainsi l'émergence du sujet moderne et propulse l'individu sous les projecteurs, au centre de la scène sociale, mais aussi des sciences et des lettres. L'une des manifestations de ce phénomène est l'engouement massif pour l'autobiographie comme expérience d'écriture de l'individualité, à partir des dernières décennies du XVIIIe siècle. Georges May explique ainsi le passage de l'écriture personnelle spirituelle et mystique, qui dominait jusqu'au XVIe siècle, à l'autobiographie moderne séculière par cette même apparition de l'individualisme à partir de la Renaissance :

> Il existe, en effet, dans la doctrine chrétienne un principe hostile à ces autobiographies pour ainsi dire laïques, puisque ce qui est recommandé au chrétien, c'est non pas la connaissance de soi, telle que la préconisait par exemple la sagesse grecque, mais bien la connaissance de Dieu.
> Afin donc de comprendre comment le passage se fit entre les écrits autobiographiques inspirés par la piété – ceux qui, dans la tradition de saint Augustin, s'attachent à retracer l'action de Dieu sur la vie d'un être humain, comme ceux, par exemple, de sainte Thérèse d'Avila, de saint Ignace de Loyola, de Bunyan, ou plus tard, de Joseph Priestley ou du cardinal Newman – jusqu'aux écrits centrés sur l'homme – qu'il s'agisse de ceux de Montaigne, de Rousseau ou de la plupart de leurs émules – il faut recourir à une autre hypothèse. Celle-ci touche évidemment aux effets de ces attitudes modernes dans l'histoire culturelle de l'Europe que sont le sécularisme et surtout l'individualisme. Sous la forme humaniste qui fut d'abord la sienne au temps de la Renaissance, l'individualisme peut expliquer des entreprises aussi différentes que celles de Cellini et de Montaigne. Mais ce fut sous la forme qu'il prit dès les débuts du romantisme, que le développement de l'individualisme devait être vraiment décisif dans l'essor de l'autobiographie, vers le milieu du XVIIIe siècle.[47]

Éliane Itti a une opinion moins négative quant au rôle qu'a joué la religion judéo-chrétienne dans ce processus de perméabilisation de la sphère littéraire par l'individualisme

---

[46] Edgar Morin, « Le concept de sujet », *in* François Dubet et Michel Wieviorka (dir.), *op. cit.*, p. 49.
[47] Georges May, *op. cit.*, p. 24.

montant ; elle en fait, de par la dynamique confessionnelle déjà mentionnée, un moteur de l'apparition des écritures du *moi*, au même titre que la devise grecque du « *Connais-toi toi-même* ». C'est suffisamment rare dans les différentes genèses des écritures du *moi* pour être souligné : Éliane Itti accorde en outre une influence déterminante à l'Acte d'*Habeas Corpus* par lequel en 1679 « *l'homme individuel reçoit le statut de souverain propriétaire de soi* »[48]. À la fois conséquence et facteur de l'évolution des sociétés occidentales vers la modernité, on y verra plus le symbole et reflet de l'importance croissante que prend l'individu au cœur de ces sociétés, qu'un véritable point d'ancrage ou d'inspiration des écritures de soi. Il est cependant indéniable que l'éclosion de cet individualisme, après une longue gestation initiée au XVIe siècle, se traduit à la fin du XVIIIe par une multiplication des récits de vie, autobiographies, mémoires ou même journaux intimes, qui s'accentuera dès la publication des *Confessions* de Rousseau, à commencer par la parution dans les dernières années du siècle de *Monsieur Nicolas ou le cœur humain dévoilé* (1794-1797), de Rétif de la Bretonne. S'inaugure donc un âge d'or des écritures intimes ou personnelles, qui n'a pas véritablement discontinué jusqu'à présent, malgré ou grâce à une refonte permanente des moules dans lesquels elles s'inscrivent.

1.1.3. Dès la consécration, les écueils

À partir des dernières décennies du XVIIIe siècle, et tout au long du XIXe, l'autobiographie acquiert ses lettres de noblesse et s'impose comme le genre dominant des écritures du *moi*. Le romantisme y trouve un terrain idéal pour exprimer son mal du siècle. Dans le même temps et probablement par émulation, les mémoires et surtout le journal intime comptent de plus en plus de fidèles. Alphonse de Lamartine dans ses *Confidences* (1849) et ses *Mémoires inédits* (1870), François-René de Chateaubriand dans ses *Mémoires d'outre-tombe* (1849), et Johann Wolfgang von Goethe dans *Poésie et vérité, souvenirs de ma vie* (1833), ne dérogeront pas à la règle. L'engouement pour l'autobiographie ne se limite pas au romantisme : Stendhal publie en 1832 ses *Souvenirs d'égotisme* et écrit *Vie de Henry Brulard* qui sera publié bien après sa mort, en 1890. Gustave Flaubert se livre à l'exercice dans les *Mémoires d'un fou* (1838), George Sand écrit sa très longue *Histoire de ma vie* (1855) et Jules Vallès livre un fort témoignage autobiographique dans sa trilogie *L'enfant* (1879), *Le Bachelier* (1881), *L'insurgé* (1886). Sans oublier les *Mémoires* (1828) d'Eugène-François Vidocq, ceux d'Alexandre

[48] Éliane Itti, *La littérature du moi en 50 ouvrages*, Paris, Ellipses, 1996, p. 212.

Dumas (1852-1856), ou les *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* (1883) d'Ernest Renan. La liste n'est pas exhaustive et pourrait se prolonger tout au long du XXe siècle.

1.1.3.1. Mémoire et sincérité

L'autobiographie s'impose rapidement comme le genre paradigmatique et privilégié d'écriture du *moi*, prenant ainsi l'ascendant sur les mémoires et le journal intime. Le XIXe siècle constitue en quelque sorte l'âge d'or de l'autobiographie, mais c'est aussi dès cette époque que sont pointés du doigt les principaux écueils du projet autobiographique, les obstacles à la connaissance de soi par l'écriture. Rousseau, dans le Préambule des *Confessions*, évoque déjà la question des défaillances de la mémoire, qui obligent l'autobiographe à rompre avec la promesse de vérité en comblant dans le récit les lacunes de ses souvenirs par l'imagination, c'est-à-dire l'invention, la fiction.

Quand il affirme : « *s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire* »[49], Rousseau avoue, malgré la forme conditionnelle et les multiples précautions lexicales et grammaticales (proposition principale négative, renforcée par « jamais ») visant à réduire l'éventualité au minimum, que les failles de la mémoire requièrent un travail de reconstruction du récit. Ce faisant, l'autobiographe admet que la matière de son récit n'est pas exclusivement mémorielle, c'est-à-dire authentique, mais également fruit de son invention ou de son imagination créatrice : en un mot, cela relève de la fiction. Ainsi, lorsque Elinor Ochs et Lisa Capps expliquent « *While some narrators emphasize the truth of a narrated text […], others grapple with the fragility of memory and the relativity of point of view* »[50], il semblerait qu'en réalité depuis Rousseau ces deux tendances cohabitent plus qu'il n'y paraît.

Parce qu'elle est naturellement sujette « *aux caprices du souvenir, aux fantaisies du refoulement* »[51], selon Sébastien Hubier, l'autobiographie ne peut être pure vérité, pure authenticité, sauf à laisser bâillants les pans manquants de la mémoire, ce qui ne serait plus dès lors un récit de vie, mais un état des lieux de la mémoire de l'auteur. C'est bien la tendance de nombreux auteurs, selon Georges May :

---

[49] Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 67.
[50] Elinor Ochs et Lisa Capps, « Narrating the Self », *Annual Review of Anthropology,* 25, 1996, 19-43, p. 21.
[51] Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, VUEF, 2003, p. 76.

> […] dans la plupart des cas, ce qui compte surtout pour l'autobiographe, c'est le souvenir qui est inscrit dans sa mémoire, même s'il déforme la réalité, même s'il est, comme c'est souvent le cas, un souvenir indirect ou un souvenir au second, sinon au nième degré.[52]

La mémoire ne reflète donc pas la réalité, et l'écriture de la mémoire, encore moins.

D'autre part, la sincérité, surtout si elle est proclamée, est suspecte : comment se départir de la pudeur qui motive une censure naturelle et parfois inconsciente ? ou de l'orgueil en sommeil qui incite à nouveau à la censure, ou au contraire au travestissement à peine visible de la réalité ? Entre les erreurs involontaires, fruit de l'imperfection du souvenir, et les déformations volontaires engendrées par la pudeur ou l'orgueil (mais après tout, la pudeur n'est-elle pas le point d'orgue de l'orgueil ?), la vérité promise par l'autobiographe se trouve toujours biaisée. Georges Gusdorf résume ainsi : « *La plus banale critique des témoignages donne à penser qu'un individu quel qu'il soit n'est pas un témoin digne de foi en sa propre cause* »[53]. Ce qui est donc questionné dès les *Confessions*, et par le simple fait qu'elle est exposée, qu'elle est programmée, c'est la sincérité de l'autobiographe, et ses différents degrés. Outre toutes les raisons qui peuvent amener l'auteur à déformer la réalité pour préserver son image ou comme conséquence de l'oubli, l'idée même d'un contrat de sincérité pose problème. Jean-François Chiantaretto affirme ainsi : « *La sincérité ne supporte ni d'être demandée, ni d'être déclarée* »[54]. Le pacte de sincérité en garantirait donc paradoxalement l'impossibilité ? Sébastien Hubier arrive à la même conclusion lorsqu'il affirme : « *L'authenticité et le souci de vérité ne sauraient être qu'illusoires* »[55]. C'est la pierre angulaire du pacte autobiographique qui se trouve alors fissurée.

1.1.3.2. Chronologie et causalité

Si la question de la sincérité est donc au cœur de la réflexion depuis les premières autobiographies modernes, de même que la nécessité de combler les lacunes de la mémoire, de nombreux autres obstacles, moins flagrants, se dressent sur la voie de l'autobiographe en quête de reproduction fidèle de la réalité. L'un d'entre eux concerne l'adéquation temporelle et

---

[52] Georges May, *op. cit.*, p. 81.
[53] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 23.
[54] Jean-François Chiantaretto, « De la parole à l'écriture : pour une approche de la sincérité », *in* Jean-François Chiantaretto (dir.), *Écriture de soi et sincérité*, Paris, In Press Éditions, 1999, p. 14.
[55] Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 34.

causale des faits tels qu'ils ont été vécus, et tels qu'ils sont relatés. Georges May pose ainsi le problème :

> Même lorsque la bonne foi de l'autobiographe est entière et qu'il se propose de rapporter tout ce dont il a gardé le souvenir, l'ordre auquel son rapport doit se soumettre de manière à donner naissance à un texte lisible et compréhensible est fréquemment (sinon même toujours) infidèle à une réalité psychique passée, laquelle précisément se présentait à la conscience sans aucun ordre apparent, en vrac.[56]

En d'autres termes, le temps du récit n'est pas forcément celui de la narration. Il n'y a rien de très nouveau à cela, ni de très problématique tant que l'on ne prétend pas peindre une réalité individuelle telle qu'elle a été vécue. Le début des *Confessions* de Rousseau consiste par exemple en un enchâssement d'analepses et de prolepses[57] :

> Je suis né à Genève en 1712, d'Isaac Rousseau, Citoyen, et de Suzanne Bernard, Citoyenne. Un bien fort médiocre à partager entre quinze enfants, ayant réduit presque à rien la portion de mon père, il n'avait pour subsister que son métier d'horloger, dans lequel il était à la vérité fort habile. Ma mère, fille du ministre Bernard, était plus riche; elle avait de la sagesse et de la beauté : ce n'était pas sans peine que mon père l'avait obtenue. Leurs amours avaient commencé presque avec leur vie : dès l'âge de huit à neuf ans ils se promenaient ensemble tous les soirs sur la Treille ; à dix ans ils ne pouvaient plus se quitter. […]
> Mon père, après la naissance de mon frère unique, partit pour Constantinople, où il était appelé, et devint horloger du sérail. Durant son absence, la beauté de ma mère, son esprit, ses talents, lui attirèrent des hommages. M. de la Closure, résident de France, fut des plus empressés à lui en offrir. Il fallait que sa passion fût vive, puisqu'au bout de trente ans je l'ai vu s'attendrir en me parlant d'elle. Ma mère avait plus que de la vertu pour s'en défendre, elle aimait tendrement son mari, elle le pressa de revenir : il quitta tout et revint. Je fus le triste fruit de ce retour. Dix mois après, je naquis infirme et malade ; je coûtai la vie à ma mère, et ma naissance fut le premier de mes malheurs.
> Je n'ai pas su comment mon père supporta cette perte, mais je sais qu'il ne s'en consola jamais. Il croyait la revoir en moi, sans pouvoir oublier que je la lui avais ôtée ; jamais il ne m'embrassa que je ne sentisse à ses soupirs, à ses convulsives étreintes, qu'un regret amer se mêlait à ses caresses ; elles n'en étaient que plus tendres. Quand il me disait ; Jean-Jacques, parlons de ta mère. Je lui disais : hé bien! mon père, nous allons donc pleurer ; et ce mot seul lui tirait déjà des larmes. Ah! disait-il en gémissant, rends-la-moi,

---

[56] Georges May, *op. cit.*, p. 74-75.

[57] Nous renvoyons ici à la terminologie des études narratologiques de Gérard Genette, qui nomme toute discordance entre l'ordre chronologique de la trame et celui du récit en : « *désignant par* prolepse *toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un évènement ultérieur, et par* analepse *toute évocation après coup d'un évènement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve, et réservant le terme général d'*anachronie *pour désigner toutes les formes de discordance entre les deux ordres temporels* » (*Figures III*, *op. cit.*, 1972, p. 82).

> console-moi d'elle, remplis le vide qu'elle a laissé dans mon âme. T'aimerais-je ainsi si tu n'étais que mon fils ? Quarante ans après l'avoir perdue, il est mort dans les bras d'une seconde femme, mais le nom de la première à la bouche, et son image au fond du cœur.
> Tels furent les auteurs de mes jours. De tous les dons que le ciel leur avait départis, un cœur sensible est le seul qu'ils me laissèrent ; mais il avait fait leur bonheur, et fit tous les malheurs de ma vie.
> J'étais né presque mourant ; on espérait peu de me conserver.[58]

Le récit de sa naissance est ainsi interrompu par une longue digression analeptique qui a pour but de raconter l'histoire de ses parents et qui est ponctuée de diverses prolepses, souvenirs de ce qui allait se passer trente ans après ou annonce de ce qui allait poursuivre le narrateur tout au long de sa vie et jusqu'au présent de l'écriture. Toute analepse ou prolepse est de fait une entorse à la chronologie objective des faits, mais l'ordre strictement chronologique est-il adapté à un récit, et *a fortiori* à un récit de vie ? Georges May semble être convaincu du contraire :

> Il existe, du reste, au moins encore une raison importante de la désaffection qu'on remarque pour l'ordre chronologique : c'est qu'il est senti par certains autobiographes comme étant infidèle en soi à la réalité ; ou, plus exactement, c'est que, s'il collait vraiment à la réalité, le récit autobiographique serait si discontinu qu'il en deviendrait inintelligible, alors que celle-ci ne l'était pas.[59]

Une exposition qui respecterait scrupuleusement le déroulement chronologique d'une vie poserait deux problèmes majeurs : elle irait à la fois à l'encontre de la lisibilité du texte, obligeant le lecteur à retourner en arrière pour assurer lui-même la cohésion du personnage, et à l'encontre de la réalité psychique – et ce, doublement. En effet, en faisant l'expérience du présent, le sujet convoque certains éléments du passé, tout en se projetant parfois vers le futur. La perception subjective du temps, problématique et questionnée par les philosophes depuis saint Augustin, s'accommode en fin de compte assez mal de la chronologie objective. D'autre part, l'activité mémorielle ou autobiographique n'est pas exclusivement linéaire, peut-être même ne l'est-elle jamais, ou seulement par accident. Georges May s'interroge :

> Dans la conscience de l'autobiographe en train d'écrire, les souvenirs s'appellent l'un l'autre au mépris de toute chronologie. Les noter tels quels serait donc commettre une infidélité à l'ordre dans lequel la vie s'est réellement déroulée ; mais les reclasser selon leur chronologie d'autrefois

[58] Jean-Jacques Rousseau, *op. cit.*, p. 67-72.
[59] Georges May, *op. cit.*, p. 74.

> résulterait de l'intervention d'un artifice également infidèle à la vérité, ou, plus exactement, infidèle à une autre vérité. Vérité du moment de l'expérience ? Ou vérité du moment de sa remémoration et de sa notation ? À laquelle se soumettre, puisqu'on ne saurait jamais obéir qu'à un maître à la fois ?
> Et pourtant, on ne voit pas que le procès ainsi fait à l'ordre chronologique par tant d'autobiographes et non des moindres et au nom de valeurs dont presque personne ne niera l'importance, ait eu pour résultat l'adoption généralisée d'un autre ordre. Le vrai semble être que la condition même de l'autobiographie est de faire face à un dilemme insoluble : ou bien imposer au foisonnement capricieux des souvenirs un ordre quelconque et manquer ce faisant à la véracité ; ou bien renoncer à la recherche d'un ordre qui n'existe pas dans l'expérience vécue et manquer ce faisant à l'intelligibilité. L'autobiographe écrivant en général pour communiquer avec un lecteur, on comprend que ce soit la première de ces options qui soit le plus souvent choisie. Et s'il en résulte cette infidélité à la vérité qui désole Gide et tant de ses confrères, peut-être l'autobiographe s'y résigne-t-il à la pensée que d'autres facteurs convergents et inhérents au genre semblent bien mener à la conclusion que cette infidélité, qu'il ne peut faire autrement que juger inacceptable, est en fait une condition même de l'autobiographie.[60]

La mise en récit est en soi source d'infidélité à la vérité temporelle, que ce soit celle du vécu ressenti ou du souvenir. Paul Ricœur voit dans tout récit, par nature, une inadéquation avec l'essence même du temps extratextuel, lorsqu'il avance : « *nous pouvons être tenté de dire que le récit met la consonance là où il y a seulement dissonance. De cette façon, le récit donne forme à ce qui est informe. Mais alors la mise en forme par le récit peut être soupçonnée de tricherie* »[61]. C'est à partir de son ancrage dans la temporalité, inévitable bien que parfois imprécis, que le narrateur saisit l'objet de son histoire, et par là même il le sort de sa temporalité originale : d'une part, en le dotant d'un commencement et d'une fin, d'une conclusion, il suppose une évolution d'un point (temporel) à un autre. Cela implique une progression à partir d'une origine et en vue d'un achèvement, alors qu'il existe toujours un après insaisissable, sans cesse repoussé, sans cesse régénéré, aussi bien qu'un « avant l'origine » toujours plus amont. Le choix de ces limites chronologiques, même justifié par des éléments objectifs, ne saurait dissimuler son caractère subjectif et presque partial, qui altère par conséquent l'authenticité temporelle. Dans cette configuration, explique Paul Ricœur :

> […] un événement doit être plus qu'une occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue. Une histoire, d'autre part, doit être plus qu'une énumération d'événements dans un ordre sériel, elle doit les organiser dans une totalité intelligible, de telle sorte

[60] *Ibidem*, p. 76-77.
[61] Paul Ricœur, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, p. 138.

> qu'on puisse toujours demander ce qu'est le « thème » de l'histoire. Bref, la mise en intrigue est l'opération qui tire d'une simple succession une configuration. […]
> Suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion*. Cette conclusion n'est pas logiquement impliquée par quelques prémisses antérieures. Elle donne à l'histoire un « point final », lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout.[62]

En posant un regard rétrospectif ou plus rarement prospectif sur une série d'événements, fussent-ils réels ou fictifs, l'instance de narration ordonne et organise de façon artificielle des faits déconnectés les uns des autres avant leur mise en récit. Particulièrement dans les écrits autobiographiques, le temps de l'expérience n'est pas celui du souvenir, qui est à son tour différent du temps de la narration cohérente et lisible du souvenir du vécu. Les infractions à l'ordre original sont multiples et nécessaires à la cohérence du récit, et à la cohérence du sujet mis en récit par lui-même. C'est encore Georges May qui souligne un des effets de ces inadéquations entre la chronologie de la vie et celle de l'autobiographie :

> Mais il convient sans plus attendre de souligner que cette mise en forme ne va évidemment pas sans le danger de sérieux coups de pouce à la vérité historique. La tentation notamment d'introduire après coup un mécanisme causal dans une suite d'événements qui a pu être un effet de pure contingence se fait sentir avec une force quasi irrésistible auprès des autobiographes particulièrement épris de rationalisme.[63]

L'abus de causalité est la plupart du temps indissociable de l'inauthenticité temporelle de l'autobiographie, que la réfection causale se situe en amont ou en aval de cette double question. En amont, elle tiendra essentiellement à ce besoin d'introduire de la cohérence, et conduira à des rappels de faits antérieurs aux événements racontés au présent du récit et qui n'ont peut-être pas eu d'incidence entre eux, ou qui n'ont pas été perçus immédiatement comme étant incidents. En aval, l'abus de causalité dérivera de ces analepses et prolepses, parfois à l'insu même de l'autobiographe. Là encore, le risque est grand pour l'auteur de réécrire sa vie plutôt que de l'écrire, de la réinventer ou de la surexpliquer, alors que la perception du vécu était nettement moins causale, moins logique, moins cohérente. Il y a moins de place pour l'aléatoire et le hasardeux dans l'autobiographie que dans la vie elle-même. Guy Besançon explique : « *écrire l'histoire de sa vie équivaut au besoin de lui donner une forme, voire une*

---

[62] *Ibidem*, p. 127, 130.
[63] Georges May, *op. cit.*, p. 58.

forme rétrospective, de trouver un sens, un ordre là où en fait il y avait peut-être désordre, ou au minimum confusion »[64]. Cette nécessité en vient donc à forcer le sens, et on pourrait reprendre à ce propos l'expression italienne « *Traduttore, traditore* », rendue en français par « *Traduire, c'est trahir* ». À trop chercher à traduire une vie, on court le risque d'en trahir l'essence. C'est en tout cas le constat que dressent les critiques qui se sont penchés sur le problème de la temporalité et de la causalité. Elinor Ochs et Lisa Capps établissent aussi une corrélation entre la narration chronologique et une cohérence artificielle rassurante, mais artificielle : « *The chronological dimension offers narrators a vehicle for imposing order on otherwise disconnected experiences. That is, chronology provides a coherence that is reassuring* »[65].

Sébastien Hubier est pour sa part plus catégorique : il ne considère pas seulement que le traitement chronologique des événements relatés puisse donner lieu à des imprécisions ou des inexactitudes, mais surtout que l'ordre chronologique lui-même est inapproprié à la relation autobiographique :

> […] l'ordre chronologique ne serait jamais qu'une illusion dans la mesure où n'étant qu'une reconstruction, il établit des relations de causalité qui n'existent pas toujours dans la vie […]. On pourrait ainsi émettre l'hypothèse que c'est parce que l'autobiographie est « une refiguration du temps » que l'ordre chronologique ne saurait y être finalement qu'un leurre.[66]

Si cette pleine condamnation n'est pas formulée avant le XXe siècle, la temporalité de l'autobiographie pose question dès le XIXe, et le sentiment d'approximation ou d'incapacité à rendre la dimension temporelle est récurrent. Georges Gusdorf dresse un constat similaire : « *La recherche des conformités intérieures prend le pas sur le strict respect de la chronologie et de l'exactitude dans la relation des objets et des évènements* »[67]. On pourrait préciser que cette quête rétrospective de cohérence intérieure s'effectue en quelque sorte au détriment de l'expérience et de la perception subjectives des objets et des événements au moment du vécu. L'acte mémoriel constitutif de la démarche autobiographique altère en lui-même la prétention d'authenticité de celle-ci. Georges Gusdorf ajoute plus loin : « *Le témoignage de soi sur soi revêt le sens d'une reconstitution, définitivement substituée à la réalité originaire. La*

---

[64] Guy Besançon, *op. cit.*, p. 66.
[65] Elinor Ochs et Lisa Capps, *art. cit.*, p. 24.
[66] Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 49.
[67] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 15.

description une fois mise en forme rejette dans le néant la réalité première »[68]. De ce fait, la finalité essentielle de l'autobiographie, « *qui vise à ressaisir et à reconstruire l'unité, voire l'unicité du moi* »[69], compromet l'authenticité de la vie mise en récit, à laquelle elle s'engage souvent explicitement et dont elle fait son outil majeur dans sa recherche de la cohérence intérieure du *moi*.

1.1.3.3. De la transsubstantiation

La mise en récit de sa propre vie comporte un autre problème intrinsèque, sans doute moins flagrant et pourtant fort difficile – si ce n'est impossible – à contourner : la mise en récit est avant tout mise en langage, et c'est ici la pertinence du langage comme vecteur de représentation du monde et d'expression de soi qui pose question. Est-il possible de faire état d'une réalité personnelle, passée qui plus est, par des mots ? Aujourd'hui, de nombreux spécialistes d'écrits intimes expriment clairement leur scepticisme sur ce point, qui suscitait déjà des doutes au XIXe siècle, au plus fort de l'émulation autobiographique. Cette mise en cause repose principalement sur deux aspects : la nature non verbale de l'expérience et le caractère collectif du langage. Georges Gusdorf présente ainsi le paradoxe qui consiste à vouloir exprimer une singularité individuelle avec un outil forgé et transmis par la sphère collective :

> L'écriture du moi, astreinte à l'usage du langage, impose une conduite du détour ; pour avoir accès à moi-même, je suis obligé d'avoir recours au langage de tout le monde, et donc, comme en certains cauchemars, je m'éloigne invinciblement de cette coïncidence que je recherche, au moment même où je crois y parvenir.[70]

On pourrait ajouter que le paradoxe touche une autre dichotomie : l'opposition entre la nature individuelle de l'expérience et l'aspect collectif du langage se double d'une dissonance liée à la volonté de représenter une réalité intérieure au sujet en utilisant un moyen d'expression qui lui vient de l'extérieur, de l'autre. Si l'on peut objecter qu'entre son acquisition et sa mobilisation à des fins autobiographiques le langage subit tout un processus de réappropriation subjective, il n'en reste pas moins qu'il est souvent ressenti et exprimé comme étant étranger,

---

[68] *Ibidem*, p. 332.
[69] Mounir Laouyen, *L'autobiographie à l'ère du soupçon. Barthes, Sarraute et Robbe-Grillet*, Thèse de Doctorat Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, 2000, p. 271.
[70] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 349.

inapte à rendre avec fidélité une émotion ou une sensation. Le jeune Victor Hugo fait ce constat en 1829 dans *Le dernier jour d'un condamné*, au détour d'une phrase laconique devenue célèbre : « *Les mots manquent aux émotions* »[71].

Qui plus est, si le langage est bien un vecteur privilégié de l'acquisition et de la revendication de l'identité et de la subjectivité, un connecteur social et partant un vecteur de définition de l'individu par le contact et l'échange avec l'altérité, certains critiques soulignent que la conscience n'est pas parlante par nature, ou qu'elle n'est pas constamment parlante. L'expérience de soi et du monde n'est pas non plus exclusivement parlante, sans quoi il faudrait supposer que l'enfant n'a de conscience et n'appréhende le monde qui l'entoure qu'une fois qu'il maîtrise le langage. C'est parce qu'elle n'est pas essentiellement verbale que, pour Georges Gusdorf, « *il y a une discontinuité radicale entre la matière première de la conscience et la matière seconde de la conscience énoncée, parlée ou écrite, au niveau de laquelle la conscience a pris ses distances par rapport à elle-même* »[72]. Plus que prendre ses distances par rapport à elle-même, elle est, pour s'exprimer ou comme le dit Georges Gusdorf pour s'énoncer, forcée à entrer dans un espace – celui du langage – qui est distant de son noyau, qui se trouve hors de sa sphère propre et ce faisant, elle se retrouve au moins partiellement hors d'elle, aliénée par cet outil prothétique que lui est en fin de compte le langage. La coïncidence entre le *je* qui énonce et le *moi* énoncé est par conséquent loin d'être totale. Pour l'auteur de *Les écritures du moi* : « *L'écriture du moi produit un moi écrit, qui n'est pas substituable au moi réel, élaboration en forme de discours d'une réalité impalpable et irréductible* »[73]. Georges May exprime le même questionnement en ces termes :

> Mais, puisque « biographie » veut dire « écrire la vie », qu'on écrive une Vie d'Untel ou une Biographie de Mme Chose, l'entreprise repose sur le même double postulat suivant : d'une part, qu'une vie humaine peut être racontée, ou, si l'on veut, traduite en mots ; et, d'autre part, que du fait que les mots demeurent une fois qu'ils sont écrits, une vie humaine peut être préservée de la mort. Bref, tout se passe comme si le biographe croyait le langage capable de recréer une vie et donc de la perpétuer. Notons tout de suite que le plus contestable des deux postulats n'est pas celui qui porte sur la perpétuation, mais bien celui qui porte sur la notion même de substituer des mots à une vie réelle.[74]

---

[71] Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné* [1829], Paris, Éditions J'ai Lu, Coll. Librio, 2012, p. 94.
[72] Georges Gusdorf, *op.cit.*, p. 41.
[73] *Ibidem*, p. 48.
[74] Georges May, *op. cit.*, p. 156.

Si Georges May sort du seul contexte de l'autobiographie ou des écritures de soi pour parler en termes plus généraux de récits de vie, que celle-ci soit propre à l'auteur ou qu'elle soit celle d'autrui, on peut bien entendu encore étendre le problème à la représentabilité du monde par le langage, et à la capacité du langage à dire autre chose que lui-même. Le mot n'est pas l'objet et le *je* de l'autobiographie n'est pas le sujet dans le monde. Pour évoquer la non-coïncidence entre l'objet et sa représentation, Georges Gusdorf parle de transsubstantiation :

> Entre l'objet et son image sur la toile ou sur le papier s'est opérée une transsubstantiation, dénaturation, désincarnation et réincarnation. L'image n'est pas le double de l'objet ; elle expose une réalité autre que l'original, mais liée à l'original par une analogie qui prétend renvoyer à son essence.[75]

Plus loin, il précise sa pensée :

> Entre le moi vécu et l'écriture du moi selon l'ordre de l'écriture, se réalise une transsubstantiation, ou plutôt une dénaturation si le moi veut se dire en forme de discours, et si l'on doit admettre une analogie entre le discours du moi et le moi, toujours est-il que le moi n'est pas un discours et ne se laisse pas circonscrire par un réseau d'expressions verbales.[76]

Le passage par l'outil de représentation – ici, le langage – opère la transsubstantiation en prétendant matérialiser et fixer définitivement l'évanescent, le fugace, le « passage » que peint Montaigne. La transsubstantiation est d'ailleurs double : elle s'opère entre l'être en chair et en os et le souvenir qu'il devient fatalement, puis entre ce souvenir impalpable et sa transcription sur le papier. L'ordre de l'écriture, inauthentique par essence comme on l'a remarqué plus haut, achève le processus de dénaturation du *moi* de l'autobiographie.

1.1.3.4. L'impossible coïncidence de soi à soi

L'objectif des écritures de soi est de mettre en évidence et de favoriser l'unité et l'identité du *je*, dans son évolution ; on pourrait même dire qu'elles ont pour postulat l'unicité du *je*. Cependant, les innombrables changements qui affectent l'individu, qui conduisent à une infinie transformation de son apparence et de sa personnalité, ne permettent plus d'entretenir

[75] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 22.
[76] *Ibidem*, p. 336.

l'illusion d'un *je* unique, cohérent du début à la fin de son histoire, pour ne pas dire de sa vie. L'autobiographie, comme les mémoires, tendent par leur caractère rétrospectif à imposer une cohérence temporelle et causale parfois artificielle ou forcée, comme on l'a mentionné plus haut. Cette cohérence artificielle affecte également et peut-être principalement l'objet de l'écriture, c'est-à-dire le *moi* lui-même, qui est pourtant désuni, changeant et inconstant par nature. Montaigne en fait déjà le constat lorsqu'il annonce :

> Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être mais le passage : non un passage d'âge en autre, ou comme dit le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute… Si mon âme pouvait prendre pied, je ne m'essaierais pas, je me résoudrais : elle est toujours en apprentissage et en épreuve.[77]

Ce passage de l'être de jour en jour n'est pas le souci du seul Montaigne. Il est bien connu que, dans un effort sans doute toujours frustré de se peindre tel qu'il était ou pour dépeindre son évolution, Rembrandt réalisa tout au long de sa carrière une série d'autoportraits (1628-1669). À ce sujet, Philippe Lejeune s'exclamera avec un clin d'œil malicieux :

> Moi-même, qui ne sais pas peindre, n'ai-je pas depuis longtemps le projet de construire mon « autoportrait » par un collage (que j'imagine impressionnant !) de tous les photomatons que j'ai agrafés depuis plus de vingt ans sur tant de pièces d'identité. Quel relief temporel, quelle leçon d'humilité... Le tout est d'être le premier à avoir l'idée, et j'arrive sans doute trop tard.[78]

Comme on pouvait s'y attendre, le résultat du projet de Rembrandt tient en presque quatre-vingt toiles qui représentent autant d'individus différents, bien qu'ils aient de nombreux traits en commun : au fil du temps, ni le peintre ni le modèle n'étaient la même personne que lors de l'autoportrait précédent. C'est sensiblement la même chose qui se produit dans la démarche de l'écriture de soi, qu'elle prenne la forme d'une autobiographie, rétroactive mais inchoative, ou d'un journal, tout aussi inchoatif mais dont la rétrospection est moins différée que dans l'autobiographie : les différents souvenirs évoqués ne rendent pas tous compte de la même personne. En d'autres termes, ce n'est pas un seul objet qui est dépeint dans l'œuvre, mais une multitude d'objets réunis sous une appellation commune : *je*. Cette inconstance de

---

[77] Michel Montaigne, *Essais* [1580], t. III, Paris, Le Livre de Poche, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1965, p. 25.
[78] Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986, p. 86.

l'être, sujet non seulement à évolution mais aussi à changements, le rend pluriel et polymorphe, à mille lieues donc du fantasme de l'unité et de l'unicité du *moi* qui apparaît en toile de fond de l'autobiographie. Georges Gusdorf explique ainsi :

> L'autobiographie, réalisée à partir d'un point fixe, en fin d'exercice, postule l'identité, une fois pour toutes, de ces Je et de ces Moi, appelés à se confondre en une image collective. D'où résulte une fiction rétrospective, avec élimination des écarts et dissonances en tous genres, inévitables sur le chemin d'une vie.[79]

À cela s'ajoute la distance qui le sépare du *je* qui s'observe et qui, par son regard même, modifie l'objet de son observation, en même temps qu'il change à son tour. À la fois analyste et analysé, le *je* n'est pas le plus impartial observateur du *moi*. Le regard qu'il porte sur ce *moi* distant est empreint de la nécessité d'y trouver à la fois des signes avant-coureurs et une explication à un *moi* présent, plus immédiat, qui n'est cependant lui-même pas perçu de la façon la plus objective. En parallèle, la dynamique de l'écriture introspective porte en elle-même la conséquence, et probablement aussi l'objectif, de modifier le biographe, qui ne sera donc pas le même au début et à la fin de la narration. Ce *je* autoréflexif évolue au fur et à mesure de sa démarche : si Rousseau et Jean-Jacques ne coïncident pas, et que le Jean-Jacques enfant n'est pas identique au Jean-Jacques adulte, on peut également supposer que le Rousseau qui saisit la plume diffère, pour peu que ce soit, du Rousseau qui apporte un point final aux *Confessions* et la repose dans l'encrier. C'est bien parce que le processus de rédaction s'étend dans le temps, que le narrateur est sujet à changements au fil de son entreprise. Le *je* de l'autobiographie est divisé en deux instances, en deux individus distincts : le sujet narrateur et l'objet narré ; à leur tour, l'un et l'autre présentent une multitude de personnalités et de fragments d'individus, tous réunis sous l'appellation *je*, représentation grammaticale d'une image singulière illusoire, par laquelle un seul *je* implique une pluralité, une collectivité de visages. Le constat de cette impossible coïncidence de soi à soi n'hypothèque pas irrémédiablement la possibilité d'écrire sur soi, mais compromet en revanche l'idée qu'il puisse en découler une véritable unification du *je-moi*. Quand l'unité de l'individu se fissure, c'est l'individu lui-même qui « *se dissipe comme un fantasme* »[80], et les écritures du *moi* deviennent, en termes d'authenticité et malgré les efforts de leurs auteurs, des œuvres de fiction.

---

[79] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 347.
[80] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 83.

L'exercice du diariste, procédant par petites touches, par instantanés, serait alors sans doute plus proche de la multiplicité intrinsèque du *moi* couché sur le papier, d'autant plus que la distance temporelle qui sépare le *je* scripteur du *moi* mis en langage est moindre que dans le cas des mémoires ou de l'autobiographie. Malgré cela, les théoriciens s'accordent à dire avec Georges Gusdorf que le sujet écrivant et l'objet écrit ne parviennent à s'unifier dans aucun genre d'écriture de soi :

> Lorsque l'homme qui écrit se prend lui-même pour sujet-objet de ses écritures, il inaugure le nouvel espace de l'intimité, dialogue de soi à soi, à la recherche d'une coïncidence impossible, car le moi témoin n'est pas identique au moi tenu à distance, et dont il s'agit de dessiner les configurations.[81]

Cette impossible coïncidence de soi à soi transparaît dans les écrits intimes, mais sera au cœur de la réflexion critique et créative du XXe siècle. Philippe Forest y voit un obstacle insurmontable à toute prétention d'authenticité, et à la possibilité même d'écrire sa propre vie :

> L'entreprise autobiographique suppose inévitablement le dédoublement qu'elle prétend parfois abolir. Celui qui écrit n'est pas celui qui vit. Le rêve de réconcilier pourtant ces deux expériences explique sans doute la forte fascination qu'exerce la littérature du Je. Tout en pressentant l'aporie sur laquelle il repose, le projet autobiographique implique classiquement que, si étaient réunies les conditions idéales de transparence, l'œuvre pourrait devenir le miroir véridique de la vie. Mais qui écrit sa vie fatalement la constitue en fiction.[82]

Si le XIXe siècle voit l'avènement de l'autobiographie, et l'émergence de ses paradoxes voire de ses limites intrinsèques, le XXe siècle verra surgir un renouvellement des propositions et des techniques narratives et introspectives. Alors que les auteurs du XIXe se concentrent surtout sur les ambitions et les prétentions d'authenticité de l'autobiographie, de nombreux écrivains contemporains, essentiellement mais pas exclusivement durant la seconde moitié du siècle, s'appliquent à déceler les limites du projet et à imiter tout ou partie de cette dynamique introspective pour transgresser les frontières de l'autobiographie et la faire jouxter la fiction malgré son engagement référentiel initial.

---

[81] *Ibidem*, p. 22.
[82] Philippe Forest, *Le roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 43.

1.1.4. La solution freudienne ?

Un des grands facteurs d'évolution et de révolution du projet autobiographique au cours du XXe siècle aura indubitablement été l'invention par Freud de la psychanalyse et la découverte de l'importance de l'inconscient dans la construction de l'individu, en particulier dans les premières années de vie. Depuis saint Augustin, les écrivains du *je* tendaient à prêter grande attention et à consacrer du temps et de l'encre au récit des années d'enfance, mais les travaux du docteur de Vienne ouvrent un âge d'or à l'évocation des souvenirs d'enfance, qui est désormais considérée comme une véritable forge de l'individu. Cet intérêt pour l'inconscient se manifeste également dans l'importance croissante de l'analyse des rêves, en tant que reflet ou miroir de l'âme et de la personnalité du sujet. Pour Freud et les autres penseurs de la psychanalyse, tels Lacan ou Leclaire, tout rêve est à considérer comme un message crypté, systématiquement déchiffrable si l'on dispose du code symbolique adéquat.

La psychanalyse imprime ainsi son sceau sur l'œuvre autobiographique de l'ethnographe Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, publiée en 1939. Une telle invasion du subconscient et des rêves sur les territoires de l'autobiographie vient rompre la linéarité chronologique traditionnelle des récits de vie et présente un sujet de l'introspection aux multiples facettes et dimensions. Pour autant, cela n'entache pas irrémédiablement la cohérence ni la cohésion de l'individu ou, plus exactement, cela n'empêche pas l'autobiographie de se présenter comme un vecteur de cohérence et de cohésion du sujet : la psychanalyse permet d'inclure et de donner à la fois un sens et une unité aux failles de la conscience qui étaient jusqu'alors considérées comme des inconsistances de la personnalité.

Plutôt que de déplorer les nombreux oublis qui font obstacle à l'activité mémorielle et entravent de ce fait la matière première de l'autobiographie, Freud conçoit l'oubli comme le principe même de fonctionnement de la mémoire, la condition de préservation naturelle des souvenirs enfouis ou refoulés :

> J'avais donc trouvé la confirmation que les souvenirs oubliés n'étaient pas perdus. Le patient en gardait la possession et ils étaient prêts à surgir en association avec ce qui était encore su de lui ; mais il y avait une force qui les empêchait de devenir conscients et les contraignait à rester inconscients. On pouvait supposer avec certitude l'existence de cette force, car on éprouvait un effort qui lui correspondait quand on tâchait d'introduire dans la conscience du malade les souvenirs inconscients en

> s'opposant à elle. Cette force qui maintenait l'état pathologique se faisait sentir comme *résistance* du malade.[83]

Les souvenirs perdus ne sont plus des failles à bannir, ils deviennent la matière même de l'activité mémorielle ; ainsi que le résume Roland Gori, l'oubli n'est plus l'ennemi de la mémoire, ni l'anti-mémoire : « *L'oubli n'est pas un dysfonctionnement du souvenir, il en constitue la condition même, la structure fondamentale* »[84]. La mémoire est alors considérée comme un palimpseste, texte-tissu qui garde la trace de ce qui s'est effacé avec le temps ou les résistances du sujet. Difficile d'accès, elle ne se laisse saisir que dans les réfractions déformées qu'elle projette à travers le prisme de l'inconscient, comme l'explique Elsa Schmid-Kitsikis :

> Du point de vue psychanalytique et en évitant tout appel à la phénoménologie, la mémoire ne peut être appréhendée directement. Paradoxalement, elle ne se fait connaître qu'à travers ses fonctionnements en négatif ou en travestis, ceux de l'oubli, du déni, du travail de l'amnésie infantile, du refoulement, de l'après-coup et des souvenirs écrans.[85]

Dès lors, il ne s'agit plus que de déchiffrer les couches les plus profondes, subconscientes ou inconscientes, de l'individu-palimpseste, et ce par la psychanalyse, l'analyse des rêves, l'étude des symboles et des émergences masquées du refoulé dans les actes de langage tels que le lapsus. C'est ce qu'exprime Roland Gori dans son étude de la mémoire selon Freud :

> Ce savoir inconscient de la mémoire tend à s'inscrire sans cesse dans le discours manifeste des significations partagées. Seulement le sujet écrit dans ce qu'il dit et à son insu un autre texte qu'il est inévitablement incapable de lire au moment même où il l'écrit. La méthode analytique peut lui permettre, mais seulement dans l'après-coup, de procéder au déchiffrage de ce qu'il dit, sans le savoir. Dans ce palimpseste du discours, un message inconscient apparaît de manière anagrammatique ou anaphorique pour celui qui accepte de s'y abandonner.[86]

---

[83] Sigmund Freud, *Sur la psychanalyse. Cinq leçons données à la Clark University. 1910*, trad. Fernand Cambon, Paris, Flammarion, 2010, p. 99.
[84] Roland Gori, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, nº 67, 2003/1, 100-108, p. 106.
[85] Elsa Schmid-Kitsikis, « La mémoire du traumatisme ou comment nier l'oubli pour ne pas se souvenir », *Revue Française de Psychologie*, T. LXIV, janvier-mars 2000, 139-150, p. 140.
[86] Roland Gori, *art. cit.*, p. 104-105.

Le sujet acquiert une dimension supplémentaire, une profondeur inédite. Au fil des siècles depuis l'Antiquité, les scientifiques se sont succédé pour démontrer que la terre est ronde ; Freud tente à son tour de donner une rondeur au sujet, qui ne semble cependant pas offrir la même disposition à se laisser saisir.

La psychanalyse se pose ainsi en authentique révolution de la compréhension du sujet et des territoires de l'intime. L'exploration de ces contrées intérieures s'en trouve légitimée, remise au goût du jour après avoir constitué l'un des objets de prédilection du romantisme et rencontré une relative perte d'intérêt chez les réalistes et naturalistes désireux de se démarquer de leurs prédécesseurs. Elle apporte un nouveau souffle aux écritures de soi, particulièrement à ses formes les plus clairement introspectives : le journal intime et l'autobiographie, en leur offrant de nouvelles voies à défricher et à déchiffrer, en même temps que de nouveaux outils pour le faire. Pour autant, l'apport de Freud ne comblera pas durablement les failles propres au projet autobiographique et aux autres genres d'écritures de soi.

1.2. De nouvelles pistes d'exploration

Le soupçon généralisé du début du XXe siècle – introduit par Nietzsche qui, proclamant la mort de Dieu, questionne la possibilité de transcendance, puis développé au niveau social par Marx et au niveau individuel et subjectif par Freud – entraîne une remise en question globale des valeurs héritées de l'humanisme et du rationalisme cartésien puis kantien. En affirmant la prégnance de l'inconscient sur la conscience du sujet, Freud conteste la transparence de l'individu à lui-même et la possibilité qu'il a de se connaître par l'usage de la raison pure préconisée par Kant. Le sujet ne contrôle plus, dès lors, ce qui le meut ni ce qui le constitue ; il y assiste tout au plus. Le besoin de renégocier les rapports du sujet au monde et du sujet à lui-même, ainsi que les vecteurs de représentation de l'un et l'autre, se trouve au cœur des préoccupations des avant-gardes de l'entre-deux-guerres, et continuera de se manifester sous diverses formes au cours du XXe siècle. Micheline Tison-Braun résume ainsi :

> Trois offensives ont été menées contre la conception traditionnelle de l'homme depuis la première guerre mondiale. Nous ne parlons pas de réflexions soucieuses sur l'instabilité du Moi (comme chez Proust, par exemple) mais d'efforts concertés pour instituer une nouvelle psychologie, ouvrir le règne de l'« homme nouveau ». La première offensive est celle de Dada, enfantine et désespérée, partiellement prolongée et partiellement réparée par le surréalisme ; puis vient celle de Sartre contre les philosophies

> dites « idéalistes » et contre « l'humanisme bourgeois ». C'est une louable entreprise de salubrité intellectuelle, malheureusement gâtée par l'intolérance et la passion politique ; la dernière offensive enfin, impénitente, menée par les structuralistes, les sémioticiens et le groupe *Tel quel*, s'exprime, en littérature par le Nouveau Roman.[87]

Cet « homme nouveau » sera le grand projet des avant-gardes, notamment chez les surréalistes, fortement encadrés et encouragés dans cette voie par André Breton qui y consacre son œuvre.

1.2.1. Les avant-gardes : révéler l'homme nouveau

Désireux de s'approcher au plus près de la réalité de la vie mentale, dont Freud a déterminé le siège dans le subconscient, les surréalistes mettent en place des pratiques expérimentales visant à faire surgir librement les pensées sans leur imposer le filtre censeur de la conscience. L'écriture automatique est l'une de ces pratiques, qui font également la part belle au rêve et au désir, pour impulsif et capricieux qu'il soit. L'imaginaire devient alors au moins aussi légitime que la réalité. Micheline Tison-Braun définit en ces termes la synthèse à laquelle tend André Breton et qu'il imprime au groupe surréaliste :

> […] le but de Breton est de réintégrer l'imagination à la réalité et non d'abolir celle-ci ; de redéfinir la personnalité humaine, non de la désancrer. Il aspire donc à une synthèse et proclame à mainte reprise la possibilité de résoudre un jour l'antinomie de la réalité et du rêve […][88]

Dans le *Manifeste du Surréalisme* (1924), André Breton écrit d'ailleurs : « *L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. […] Je crois à la résolution future de ces deux états en apparence si contradictoires que sont le rêve et la réalité en une sorte de réalité absolue, de surréalité, si l'on peut dire* »[89]. L'importance de l'onirisme est par ailleurs notable dans la définition qu'il donne du surréalisme :

> SURREALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le

---

[87] Micheline Tison-Braun, *Le Moi décapité. Le problème de la personnalité dans la littérature française contemporaine*, Peter Lang, Paris, 1990, p. 10-11.
[88] Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 30-31.
[89] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963, p. 19, 23-24.

> fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.
> ENCYCL. *Philos*. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie.[90]

Bien au-delà du seul rêve, l'onirisme se manifeste de multiples façons dans les écrits du chef de file du mouvement surréaliste, par exemple dans *Nadja* (1928), dans le récit autobiographique lui-même, mais surtout à travers les photographies qui l'accompagnent et qui reflètent des fantasmes, des désirs ou des élucubrations délirantes de la jeune femme, associés à des objets de la réalité quotidienne. *Les Vases communicants* illustrent depuis le titre même cette conception intégrante et totalisante des différents degrés de conscience du sujet, et c'est dans une envolée lyrique que l'auteur conclut son ouvrage par une promesse de renouveau :

> Le poète à venir surmontera l'idée déprimante du divorce irréparable de l'action et du rêve. Il tendra le fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées et saura persuader ceux qui le goûtent qu'il n'a rien d'amer. Porté par la vague de son temps, il assumera pour la première fois sans détresse la réception et la transmission des appels qui se pressent vers lui du fond des âges. Il maintiendra coûte que coûte en présence les deux termes du rapport humain par la destruction duquel les conquêtes les plus précieuses deviendraient instantanément lettre morte : la conscience objective des réalités et leur développement interne.[91]

L'enthousiasme de ce paragraphe tient presque de la harangue, dans laquelle le poète exhorte vivement à suivre le chemin du renouveau, comme il engagerait à la révolution. Entre le lexique épique représenté notamment par le verbe « *surmonter* » et le substantif « *les conquêtes* », et la connotation biblique du « *fruit magnifique de l'arbre aux racines enchevêtrées* », il se présente en prophète conquérant, prometteur et révolutionnaire, qui montre la voie vers une ère nouvelle et florissante. En cela, Breton adopte la posture typique du poète romantique démiurge. Loin donc de s'abandonner au désordre ou à la perte de sens, le surréalisme prône l'avènement d'un nouvel ordre et d'un nouveau sens, qui constitue finalement l'antipode de la mort du sujet et de Dieu, et signe au contraire leur résurrection. Plein

---

[90] *Ibidem*, p. 37-38.
[91] André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 170-171.

d'espoir et d'idéal, André Breton exprime sa vision en fin de compte très romantique du rôle du poète, élu entre tous et investi d'une mission suprême, presque divine :

> Encore une fois, tout ce que nous savons est que nous sommes doués à un certain degré de la parole et que, par elle, quelque chose de grand et d'obscur tend impérieusement à s'exprimer à travers nous, que chacun de nous a été choisi et désigné à lui-même entre mille pour formuler ce qui, de notre vivant, doit être formulé.[92]

Micheline Tison-Braun explique le positionnement ontologique de Breton en ces termes : « *Sur ces points la conviction de Breton est inébranlable : il n'y a pas de hasard, tout est signal, émanant de puissances inconnues qui gouvernent notre destin. L'homme est un microcosme en rapport avec l'univers qui se reflète en lui* »[93]. Non seulement l'individu est doté de cohérence et d'unité, mais il forme un tout harmonieux avec le monde extérieur, il s'articule naturellement et pleinement avec lui, et jouit d'une place de choix en son sein. Cette conception fort idéaliste et teintée de romantisme après la lettre se trouve au cœur de la pensée surréaliste, et s'éteindra avec elle.

Le surréalisme cherche à donner une nouvelle cohérence à l'individu, ouvrant ainsi la voie à des formes d'expression et d'écriture de soi expérimentales inspirées des théories de Freud. Cependant, sans doute en raison de la production essentiellement poétique de ces représentants, ce mouvement ne parvient pas à imprimer son sceau sur l'autobiographie ou à modifier substantiellement les modalités de l'écriture de soi, comme tenteront de le faire les nouveaux romanciers quelques décennies plus tard. Certaines de ses pratiques scripturales, notamment le livre-objet incluant des photographies comme co-texte, ou le récit de rêves abandonnant les critères de vraisemblance de la veille consciente, ou encore la forme monologique et les associations de pensée de l'écriture automatique, seront reprises par leurs successeurs et continuent encore aujourd'hui d'interpeler et de séduire un certain nombre d'écrivains.

---

[92] André Breton, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970, p. 44.
[93] Micheline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 55.

1.2.2. Le Nouveau Roman : nouvelle autobiographie et autofiction

1.2.2.1. L'ère du soupçon

Au fil du XXe siècle, les limites intrinsèques à l'écriture du *moi* se font de plus en plus évidentes : au gré des questionnements et des désillusions collectives quant à l'histoire, au progrès et à la modernité, c'est la validité même du projet autobiographique qui se trouve remise en question, sous prétexte que l'unité du sujet dépeint ne peut être qu'illusoire, et vain l'espoir d'atteindre cette unité par le biais de l'introspection. L'argument principal avancé n'est pas nouveau, et il transparaissait déjà dans le Préambule des *Confessions* de Rousseau : il s'agit de l'impossible objectivité du sujet de l'introspection. À ce sujet, Georges Gusdorf explique, non sans une dose d'ironie bienveillante :

> Dès que l'on songe à toutes les motivations possibles d'un document où un individu se met lui-même en question, toutes sortes de perspectives de dérapage s'offrent à l'esprit. L'auteur d'écritures du moi a tout autant de raisons de se mentir à lui-même que de mentir aux autres… Peut-être davantage.[94]

Cet argument, on l'a vu, est déjà présent dans les ouvrages du XIXe siècle, notamment en négatif entre les lignes du pacte autobiographique de véracité, qui implique de fait la possibilité du mensonge, de l'insincérité. Il se trouve renforcé par l'apport de la psychanalyse et la connaissance des multiples mécanismes de refoulement et de résistance érigés par le sujet entre sa mémoire consciente et les strates souterraines de l'inconscient et du subconscient. L'organisation de la conscience telle des poupées russes ou un chapeau de prestidigitateur, à double ou triple fond, multiplie d'autant les possibilités de rétention ou d'arrangement de la vérité, voire de mensonge, volontaire ou non.

Genette évoque le même problème dans sa narratologie, quand il observe qu'un narrateur à la troisième personne est plus digne de foi aux yeux du lecteur qu'un narrateur à la première personne, peut-être parce que celui-ci est facilement soupçonnable de n'avoir pas la distance suffisante, la désimplication nécessaire pour être objectif, *a fortiori* lorsqu'il devient lui-même l'objet de son propre récit. Ce soupçon qui pèse de tout son poids sur l'autobiographe

---

[94] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 372.

trouve même ses racines dans un dicton populaire, reflet du sens commun, qui affirme que l'on ne peut être à la fois juge et partie.

Il convient ici de prendre toute la mesure du rôle joué par les théories freudiennes dans l'apparition de ce que l'on connaît aujourd'hui comme l'ère du soupçon, en référence à un essai de la romancière Nathalie Sarraute, membre de la génération du Nouveau Roman. En effet, en mettant en évidence tous les fantasmes, souvenirs, sentiments ou pulsions que l'individu réprime, Freud révèle que la conscience, qui s'exprime à travers le langage, ne peut plus être considérée comme le siège suprême de la vérité individuelle. Une fois semé ce doute initial, rien ne l'empêche de se propager jusqu'à contaminer les supposées révélations d'un inconscient décodé à la lumière de la psychanalyse ou de l'analyse des rêves. Le pacte autobiographique se fissure donc, cédant le pas à une présomption de falsification, un « *présupposé de mauvaise foi* » que Georges Gusdorf définit en ces termes :

> Une révolution culturelle nous sépare de ce présupposé de transparence, aujourd'hui remplacé par le présupposé de la mauvaise foi. Tous ceux qui se sont engagés résolument, la plume à la main, sur le chemin de l'exposition universelle de leur actualité intime sont soupçonnés de faux témoignage. La mauvaise foi a chassé la bonne, je ne suis pas le plus sûr témoin en ce qui me concerne ; en justice d'ailleurs les aveux du coupable ne sont pas considérés comme une preuve suffisante. Depuis la révolution culturelle romantique, la conscience claire n'est plus le fondement ultime, le lieu d'origine de la vérité ; elle apparaît désormais en porte-à-faux sur les profondeurs obscures et ombreuses où se poursuit le métabolisme des intentions, avidités, refoulements et résistances, pulsions en tous genres qui aliènent ou surchargent nos motivations avouées. Depuis un siècle et demi, nous sommes rentrés dans l'ère du soupçon, jalonnée par les *Naturphilosophen* et Schopenhauer, par Nietzsche et Freud. Les protestations de Montaigne, de Rousseau et de leurs innombrables émules font pâle figure à la lumière froide des réviseurs de l'inconscient.[95]

Au-delà des possibles mensonges volontaires ou involontaires, qui invalident l'exigence de sincérité du sujet de l'autoportrait, c'est la pertinence même du portrait qui est remise en question en tant que juste représentation de l'individu. On a cité plus haut le cas exemplaire de Rembrandt qui illustre à la fois la multiplicité de l'individu et la vanité du portrait qui n'atteint jamais son objectif de représenter l'essence mouvante de l'individu. Le mythe de Narcisse représente par ailleurs et dans un autre ordre d'idée le danger qu'il y aurait à pouvoir se contempler sans retenue ; peut-être faut-il également mentionner *Le portrait de Dorian Gray* (1890), d'Oscar Wilde. À la fin du XIXe, ce roman suggère que le portrait comme miroir fidèle

[95] *Ibidem*, p. 49-50.

et exact de l'âme ne serait tout simplement pas supportable : en découvrant son portrait qui a vieilli à sa place et reflète toute la noirceur de sa personne, le dandy Dorian Gray détruit la toile à coups de couteau et en meurt. De ce point de vue, les résistances et les refoulements du sujet, incapable de supporter de se contempler tel qu'il est, semblent absolument salutaires et de plus en plus difficiles à contourner.

Même les stratégies inédites d'accès à l'inavoué et à l'insoupçonné que propose la psychanalyse ne parviennent pas à s'affranchir de l'omniprésence du soupçon, qui touche autant la question de la sincérité que celle de la pertinence du langage comme vecteur de représentation de l'individu. Malgré les pratiques somme toute relativement sporadiques d'écriture automatique de la part des surréalistes dans l'espoir de s'approcher de l'essence de l'individu, ou les cas de monologues intérieurs et de non respect de la syntaxe pour se départir des carcans rationnels du langage, l'expression pure de l'intime se fait attendre. Avec les proclamations fracassantes des avant-gardes de l'entre deux guerres, les procédés expérimentaux se multiplient sans que parvienne à s'imposer un nouveau langage de la conscience ou de l'inconscient de l'individu.

En outre, mis à part Lacan, Leclaire et leurs émules, qui vont jusqu'à interpréter les messages du subconscient par des associations homophoniques élaborées, et si l'on veut bien admettre que la clef du sujet, et peut-être sa vérité si le terme ne semble pas trop désuet, réside quelque part entre l'inconscient et le subconscient, rien ne prouve que le langage en permette l'accès. À l'ère du soupçon généralisé, il semble douteux que le subconscient ou l'inconscient ne soit qu'une antichambre de la conscience qui userait du même langage que celle-ci, à ceci près qu'il s'agirait d'une variante codifiée de façon régulière et systématique, aussi facile à déchiffrer qu'un alphabet inversé ou une photo dans un miroir, qu'il suffit de retourner pour avoir plein accès au message ou à l'image originale. Indépendamment de savoir si le subconscient et l'activité consciente mobilisent le même langage, la question se pose toujours de savoir si la conscience est inséparable du langage et si le langage, et à travers lui les mots, la langue, sont l'expression immédiate et naturelle de la conscience et de ses strates souterraines. Plus que jamais, le constat énoncé notamment par Georges Gusdorf marque les esprits et les plumes des autobiographes : « *si l'on doit admettre une analogie entre le discours du moi et le moi, toujours est-il que le moi n'est pas un discours et ne se laisse pas circonscrire par un réseau d'expressions verbales* »[96]. La psychanalyse a bien ouvert de nouvelles voies

[96] Georges Gusdorf, *loc. cit.*, p. 336.

d'introspection, mais elle a aussi participé à la méfiance généralisée quant à la possibilité d'écrire sur soi, de se raconter avec fidélité.

Ces observations sont désormais relativement répandues et partagées dans les milieux académiques, mais également littéraires ; cependant, loin de disparaître, le genre autobiographique ne cesse de séduire les écrivains, et représente encore et toujours une part substantielle du marché éditorial. Une autre manifestation du succès grandissant du genre autobiographique au cours des deux derniers siècles jusqu'à ce jour réside paradoxalement dans sa subversion, c'est-à-dire dans l'extension des caractéristiques de l'écriture du *moi* à des genres non référentiels, fictionnels, comme l'émergence du roman autobiographique à la fin du XIXe siècle. D'autre part, de plus en plus d'autobiographies *stricto sensu* sont publiées après la seconde guerre mondiale et le phénomène ne fait que croître dans les années soixante-dix. Dans bon nombre des publications présentées comme des autobiographies, une personne raconte son histoire depuis une perspective sensationnaliste ou en tout cas testimoniale, sans plus de prétentions littéraires ou introspectives. Face à cette avalanche, le genre autobiographique en tant qu'œuvre littéraire se voit obligé de se rénover pour préserver son originalité et ne pas s'exposer au risque de la banalisation.

Le scepticisme ambiant se reflète toujours davantage dans les écrits autobiographiques au fil du XXe siècle, sans que le genre s'épuise ou s'essouffle pour autant, peut-être parce que son véritable intérêt ne réside pas tant dans la compréhension absolue et définitive d'un *je* qui se dit lui-même, ou dans l'unification de ce *je* ou dans le portrait en soi, mais dans la dynamique introspective : la destination importe moins que le cheminement pour l'atteindre. Peut-être est-ce cela, en fin de compte : l'entreprise est vaine, mais le chemin n'est pas stérile ou inutile pour autant. Les écrivains insistent désormais sur la multiplicité, les failles et les incohérences du sujet, ses hésitations, ses échecs et ses oublis, au détriment de l'unité, désormais caduque, du *je*. Les domaines du rêve, du délire, et des obsessions envahissent le champ des écritures du *moi*, à la fois pour le rendre plus authentique et représentatif de la vie intérieure labyrinthique de l'individu, et pour mettre en évidence l'impossible espérance de se connaître soi-même, malgré la maxime attribuée à Socrate. Dans les années soixante-dix et quatre-vingts en France, les représentants du Nouveau Roman cherchent de nouvelles formes d'écriture autobiographique, qu'ils qualifient rapidement de *nouvelle autobiographie*, selon les termes d'Alain Robbe-Grillet, ou d'*autofiction*, selon Serge Doubrovsky. C'est ce dernier terme qui finit par s'imposer, bien qu'il suscite encore la polémique parmi les théoriciens, qui ne sont pas parvenus à s'accorder sur sa définition.

1.2.2.2. L'écriture de soi par l'autofiction

Les écrivains du Nouveau Roman tentent de se démarquer du réalisme traditionnel, qu'ils jugent trompeur, et des règles d'écriture et de composition narrative qui n'apportent qu'une cohésion illusoire au réel, particulièrement dans les récits de vie. Dans leurs textes autobiographiques, ils semblent décidés à saper la dynamique du genre et leur propre démarche introspective, lorsqu'ils affirment comme Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance* : « *Je n'ai pas de souvenirs d'enfance* »[97], ou comme Alain Robbe-Grillet dans *Le miroir qui revient* : « *avec des mots et des phrases, je ne peux représenter ni ce que j'ai devant les yeux, ni ce qui se cache dans ma tête, ou dans mon sexe* »[98]. Cependant, ainsi que l'admet ce dernier, ils ont beau critiquer le projet autobiographique, souligner ses failles et sa vanité, de nombreux *nouveaux romanciers* entreprennent l'aventure : « *Il ne suffit pas d'en percevoir les dangers pour échapper à sa fascination* »[99]. Ils le font, cependant, de façon innovante, sinon inédite. Plusieurs d'entre eux mêlent fragments de souvenirs personnels et chapitres d'une histoire fictive. Ainsi le cas de W, ce lieu utopique de la Terre de Feu qui devient rapidement dystopique, présenté comme une société olympique qui révèle peu à peu son caractère concentrationnaire. Le récit alterne avec la narration de souvenirs toujours incertains, qui font l'objet de tant de doutes et de soupçons que Perec préfère les ranger dans la catégorie du « *pseudo-souvenir* »[100]. Robbe-Grillet, à son tour, affirme que ses souvenirs « *ont très bien pu avoir été forgés après coup par [s]a mémoire – mensongère et travailleuse* »[101]. Ils s'emploient tous deux à dévoiler les failles de leur mémoire : les événements dont ils font état ne dépassent pas le stade de l'éventualité, et ne sont revêtus d'aucun sceau d'authenticité ; qui plus est, ils sont le plus souvent dépourvus d'intérêt ou de transcendance, comme s'il s'agissait de dénoncer la frivolité et l'inutilité du récit d'une vie désespérément commune et éventuellement vide.

Perec va plus loin encore dans la désauthentification du souvenir avec son livre *Je me souviens* (1978), dans lequel il juxtapose une série de souvenirs désordonnés, dont il annonce cependant :

> Ces « je me souviens » ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels, mais des petits morceaux de quotidien, des

---

[97] Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975, p. 17.
[98] Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 17-18.
[99] *Ibidem*, p. 58.
[100] Georges Perec, *op. cit.*, p. 28.
[101] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 8.

> choses que, telle ou telle année, tous les gens d'un même âge ont vues, ont vécues, ont partagées, et qui, ensuite ont disparu, ont été oubliées ; elles ne valaient pas la peine d'être mémorisées, elles ne méritaient pas de faire partie de l'Histoire, ni de figurer dans les Mémoires des hommes d'État, des alpinistes et des monstres sacrés.[102]

Que reste-t-il du souvenir ? Chacune de ses caractéristiques est niée, sapée, retournée : non seulement il n'est pas personnel, mais il s'agit en réalité d'oublis, et d'oublis collectifs. Derrière la première personne singulière présente dès le titre qui se répètera de façon anaphorique à chaque nouveau souvenir, et malgré le renforcement dont elle fait l'objet grâce à l'action du pronom réfléchi (Je me *souviens*[103]), se cache une foule d'altérités anonymes et indistinctes. Le souvenir personnel est troqué contre les fictions d'autrui ; la mémoire individuelle laisse la place à la somme des oublis collectifs : c'est presque l'anti-mémoire que Perec met en scène.

De même qu'ils substituent les traditionnels *je n'oublierai jamais le jour où…* et autres *je me rappelle cet instant comme si c'était hier* par une attitude suspicieuse envers tous les objets emmagasinés dans la mémoire et susceptibles de n'être que des inventions mentales ou une appropriation des souvenirs d'autrui, les Nouveaux Romanciers s'attachent également à ridiculiser les piliers de la démarche introspective de l'autobiographie, soit par une critique directe, soit par le biais de la parodie. Robbe-Grillet souligne goguenard les interprétations freudiennes auxquelles pourraient donner lieu certains éléments de son enfance :

> Méticuleux, sadique, économe par surcroît, je reconnais ici devant le bon docteur Freud avoir depuis mon plus jeune âge cumulé ces trois attributs, dont il a justement formé l'un de ses complexes favoris. Et, pour ses descendants actuels ou futurs, je signale en outre, à toutes fins utiles, que j'ai tété le sein maternel jusqu'à plus de deux ans et qu'ainsi, j'ai pu réclamer en termes clairs cette exclusive nourriture par une phrase restée légendaire à la maison : « Pas lait tasse, lait à maman. »[104]

En mettant en évidence avec ironie les possibles interprétations que ferait « *le bon docteur* » de sa personnalité, le défenseur du Nouveau Roman porte un coup d'arrêt à toute tentation du lecteur de l'analyser à la lumière des théories de Freud. Il ne dénonce pas l'inutilité ou la fausseté de ces théories, mais leur prétention de se poser comme un vecteur – le vecteur – de connaissance de l'individu par lui-même, ou la prétention de ceux qui pensent

---

[102] Georges Perec, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 2004, quatrième de couverture.
[103] Nous soulignons.
[104] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 181.

pouvoir révolutionner l'autobiographie et trouver, grâce à ce nouvel instrument, une solution miraculeuse à ses failles. Ce fragment semble dire entre les lignes que le projet autobiographique est vain, et que son salut ne réside pas dans la recherche de la logique ou de la cohérence individuelle, bien au contraire.

Les quelque quatre-cent-soixante-dix pages que Serge Doubrovsky intitule *Fils* (pluriel de fil ou masculin de fille ?) font état dans un style pour le moins expérimental, et sans aucun respect pour la cohérence syntaxique, de souvenirs réels ou imaginaires des fantasmes et des obsessions de l'auteur, comme dans des séances de psychanalyse ou au beau milieu d'un discours délirant dans lequel la parole s'échappe librement par associations de pensées. Sans employer de majuscules mais en usant d'espaces typographiques parfois démesurés, avec ou sans italiques, la plume de Doubrovsky exprime précisément l'incohérence du langage, en rejetant les règles de la grammaire et de la syntaxe qui font de chaque phrase un tout cohérent. À mi-chemin entre le poème d'amour, la confession d'un crime passionnel et les souvenirs d'enfance, le livre est rythmé, ponctué par des extraits de dialogue en anglais, censés reproduire les séances de psychanalyse de l'auteur et son analyste new-yorkais.

Dès le début, bien avant l'apparition de ces séances thérapeutiques, l'influence déterminante de certains souvenirs d'enfance, surtout ceux qui touchent à la figure du père, révèle l'intérêt de l'auteur pour les théories de Freud et des pères de la psychanalyse. Ainsi, juste après l'évocation de l'assassinat de sa maîtresse, le narrateur évoque le souvenir de son père qui, en tuant lapins et chatons, le rendait lui, petit garçon, complice de cet acte de mort. Assimiler le crime commis à la figure masculine, à la figure du père autoritaire, qui doit être dépassée, ou lire dans l'assassinat de la maîtresse une façon d'exorciser cet acte traumatisant en le reproduisant, sera rendu d'autant plus facile au lecteur que son horizon culturel l'y prédispose. Cela peut par exemple lui rappeler le film d'Hitchcock *Pas de printemps pour Marnie* (1964), dans lequel la protagoniste phobique assène le coup de grâce à son cheval blessé et exorcise ainsi le souvenir, inaccessible mais ineffaçable de l'inconscient, de l'homme qu'elle a elle-même tué étant petite pour protéger sa mère. Dans les deux cas, l'importance presque maladroite ou en tout cas caricaturale des théories de Freud fait à elle seule office de logique pour expliquer l'attitude pathologique ou criminelle des personnages. Cependant, la psychanalyse sert surtout à Doubrovsky à représenter à travers son *Fils* le dialogue ou le monologue intérieur de l'individu : dialogue de sa conscience avec son inconscient ou des diverses facettes de son *moi* avec lui-même.

Tout comme Perec et Robbe-Grillet, non seulement il admet mais il revendique la présence d'une bonne dose de fiction dans son texte, qui selon lui ne s'oppose pas au réel, à

l'authentique ou au référentiel ; au contraire, fiction et authenticité se complètent pour mieux représenter l'individu. C'est ainsi que Doubrovsky en vient à créer le néologisme d'« autofiction » et à proposer la première de ses nombreuses définitions :

> Fictions d'évènements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau. Rencontre, fils de mots, allitérations, assonances, dissonances, écritures d'avant ou d'après littérature, concrète, comme on dit en musique. Ou encore, autofriction patiemment onaniste qui espère faire maintenant partager son plaisir.[105]

De son côté, Alain Robbe-Grillet commence son autobiographie par ces mots : « *Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. Heureusement* »[106]. Il suggère par là que tout écrit, même et sans doute surtout une fiction, est une autobiographie cachée, que tout écrit est écriture de soi, et donc que la fiction est, aussi, écriture de soi. Finalement, il affirme avec une pointe de désenchantement vis-à-vis du projet autobiographique : « *le biais de la fiction est, en fin de compte, beaucoup plus* personnel *que la prétendue sincérité de l'aveu* »[107]. Ainsi, non seulement ces auteurs mettent sur un pied d'égalité fiction et non-fiction, mais ils emboîtent allègrement le pas à Flaubert qui affirme : « *Tout ce qu'on invente est vrai* » ou « *Madame Bovary c'est moi* ». Ils arrivent finalement à postuler que pour définir un individu ou pour dresser un portrait de soi-même, la fiction est en fin de compte aussi réelle, si ce n'est plus, que l'autobiographie et son souci constant d'authenticité extratextuelle. C'est ce même postulat qui se trouve résumé dans le titre d'une nouvelle autobiographique publiée en 1980 par Louis Aragon : *Le Mentir-vrai*.

La fiction entre alors pleinement dans le champ des écritures du *moi*, et particulièrement de l'autobiographie, ce qui incite Georges Gusdorf à émettre un jugement pour le moins tranchant sur les œuvres qui mélangent biographie et fiction, et sur les auteurs qui ébauchent leur autoportrait en faisant appel à leur imagination. Le philosophe condamne ainsi sans les mentionner l'autofiction et le roman autobiographique en ces termes : « *les livres de cet ordre, où l'auteur se contente de se raconter soi-même à sa fantaisie, ne sauraient compter au nombre des écritures du moi authentiques* »[108]. Le critique se campe ainsi comme un fervent partisan de l'autobiographie classique, traditionnelle, qui tend vers l'authenticité et le réel, bien qu'il

---

[105] Serge Doubrovsky, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977, quatrième de couverture.
[106] Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 10.
[107] *Ibidem*, p. 17.
[108] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 306.

n'ait pas cessé de souligner les limites de ce projet, et devenant par là même à son tour un exemple des incohérences et des ambivalences de l'individu. Malgré les réticences d'une partie de la critique, la fiction et l'écriture de soi deviennent indissociables, se confondent dans des œuvres génériquement hybrides, à tel point qu'il devient difficile, voire impossible, de déterminer s'il s'agit de romans ponctués de références autobiographiques ou d'autobiographies déguisées en fiction ou construites à partir d'ingrédients romanesques.

Parmi les jeunes écrivains mexicains, nés à partir des années 1960, la thématique de l'écriture du *moi* constitue une source d'inspiration fertile, et devient même à l'occasion un motif d'exercice de style. Les œuvres de Mario Bellatin et de Cristina Rivera Garza, par exemple, présentent certains des symptômes des *nouveaux romanciers* devenus *nouveaux autobiographes*, et proposent parfois, consciemment ou non, la concrétisation de certains de leurs postulats. Il ne s'agit pas de forcer une éventuelle influence qu'auraient eue Serge Doubrovsky et ses contemporains sur la production narrative mexicaine récente, mais de pointer une certaine coïncidence de symptômes, communs à une époque, à une vision du monde. Ce qui interpelle ici, c'est l'évolution, les transformations des écritures du *moi*, de la notion d'introspection dans la littérature, à travers le prisme de ces quelques groupes d'auteurs symptomatiques, séparés entre eux par quelques décennies et un océan. Il nous semble intéressant de nous demander dans quelle mesure il peut exister un dialogue entre ces œuvres, entre leurs projets et postulats esthétiques, et si effectivement le terme hybride d'autofiction est viable pour désigner un genre naissant ou tout du moins, comme le propose Mounir Laouyen, « *une famille textuelle dont la réception serait en voie de constitution* »[109], au-delà des frontières nationales ou individuelles entre lesquelles il a vu le jour.

Le choix n'est pas innocent de mentionner les surréalistes et les *nouveaux romanciers* comme possibles antécédents ou influences des auteurs qui nous intéressent. Ils présentent les uns et les autres une concentration de phénomènes caractéristiques des principales innovations qu'ont connues les genres fictionnels au cours du XXe siècle, et qui nous semblent avoir laissé des traces dans l'écriture de nos auteurs. De ce point de vue, la comparaison de la production narrative mexicaine récente avec celle des *nouveaux romanciers* français se justifie essentiellement par l'importance du discours critique, théorique et métalittéraire de ces deux générations d'écrivains en dehors comme au sein de leurs œuvres narratives. En effet, le discours métafictionnel[110] est l'une des particularités de l'œuvre de ces auteurs, qui s'ouvrent

---

[109] Mounir Laouyen, *L'autobiographie à l'ère du soupçon. Barthes, Sarraute et Robbe-Grillet*, *op. cit.*, p. 63.
[110] Patricia Waugh définit la métafiction en ces termes : « *Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the*

au lecteur de leurs doutes et de leur scepticisme. Certains, parmi lesquels Alain Robbe-Grillet, Serge Doubrovsky et Nathalie Sarraute au premier plan, produisent également un discours théorique sur le Nouveau Roman et sur la littérature en général, et en viennent à acquérir une certaine visibilité dans le milieu académique. Leur production se situe dès lors à mi-chemin entre la pratique et la théorie de la littérature.

Ainsi, dans un entretien qui oscille entre la théorie et le manifeste, Alain Robbe-Grillet explique sa conception de la *nouvelle autobiographie* ; il insiste alors sur les points qui définissent son projet et son œuvre propres, mais qui peuvent s'appliquer aux œuvres de ses contemporains, et de même, dans une mesure qui reste à définir, à plusieurs écrivains mexicains du début de ce siècle. S'opposant virulemment au théoricien français de l'autobiographie par excellence, Philippe Lejeune, le romancier affirme que, dans ses écrits autobiographiques, il n'expose rien : il explore. D'autre part, il rejette la possibilité d'établir un « *contrat de sincérité* »[111], ce qui lui permet de « *passer sans aucune gêne intime de la* relation*, pure et simple, de quelque chose que je crois vrai, à l'*imagination *de quelque chose que je sais faux. À la limite, quelque chose que je crois faux et qui peut être vrai, et réciproquement* »[112]. Finalement, il revendique la *mobilité* de ses écrits, ce mélange jamais défini ni définitif de fiction et de souvenirs, qui empêche la formation d'une signification permanente, arrêtée. Ces revendications s'inscrivent dans une esthétique plus large, qui dépasse la seule question des écritures de soi et qui touchent même d'autres pratiques artistiques. Certains qualifient cette esthétique de postmoderne, d'autres y voient l'exacerbation (exaspération ?) de l'esthétique moderne ou moderniste, mais ceci est un autre débat, qu'on laissera, pour l'heure, de côté afin de mieux se pencher sur les possibles échos, dans la production narrative mexicaine des dernières années, de l'exploration entre la mémoire et l'imagination et de cette mobilité du texte propice à l'ouverture extrême des œuvres, qui sont autant de phénomènes qui émergent dans la littérature universelle depuis plusieurs décennies.

---

relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text », ce qu'elle résume elle-même par : « *In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction* » (*Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Routledge, 1984, p 2, 6).

[111] Alain Robbe-Grillet, « La "Nouvelle Autobiographie" : entretien d'Alain Robbe-Grillet avec Roger-Michel Allemand (1992) », *in* « Le Nouveau Roman en questions 5 : une "Nouvelle Autobiographie" ? », *La revue des lettres modernes*, *L'icosathèque (20th)*, 22, Paris-Caen, Éditions Pierre Minard, 2004, p. 214-215.

[112] *Idem.*

1.3. Vers une présentation du corpus…

1.3.1. L'autobiographie, parent pauvre de la littérature mexicaine

Au Mexique, comme dans d'autres pays, la démarche autobiographique et le projet de se raconter de manière voilée ou fictive ne manquent pas. Cela n'a cependant pas toujours été le cas. Curieusement, au XIXe siècle l'autobiographie n'a pas suscité le même engouement en Amérique latine, et notamment au Mexique, qu'en Europe.

1.3.1.1. L'élaboration du collectif supplante l'exploration de l'individuel

Une des explications possibles à ce phénomène est que le XIXe siècle a représenté pour toute l'Amérique latine une période clef dans la construction des différentes nations qui la constituent. À partir de l'invasion napoléonienne en Espagne en 1808, les premiers soubresauts indépendantistes apparaissent dans les colonies espagnoles d'Amérique. Au Mexique, l'indépendance est proclamée en 1810, avant d'être finalement consommée et reconnue en 1821 par la communauté internationale et par la couronne espagnole, au terme d'une guerre longue et violente, qui aura mobilisé et divisé la population. À cela suivent plusieurs décennies de tâtonnements constitutionnels et idéologiques, et même territoriaux, pour tenter de définir les limites géographiques et institutionnelles du Mexique comme État-nation souverain[113]. Dans ce contexte particulier de création nationale, tous les efforts se centrent autour de la question patriotique et politique, de la réflexion sur la « mexicanité » à inventer. En un mot, l'intérêt pour la pédagogie civique et nationale et l'engagement patriotique – qui sont autant de versants du romantisme européen comme le démontre magistralement l'œuvre de Victor Hugo – supplantent l'exaltation individuelle et intimiste de l'écrivain en proie au mal du siècle, la mélancolie, qui en est l'autre versant.

Ce surinvestissement des thématiques relatives à la création et, dirons-nous, à l'invention d'un État-nation moderne et souverain entraîne donc le désinvestissement des territoires de l'intime : à l'époque où il s'agissait de penser l'organisation d'une société,

[113] À ce sujet, voir l'ouvrage de Raphaële Plu-Jenvrin : *Le Mexique, de l'indépendance à la Réforme de Juarez (1810-1876). Le défi de la construction nationale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

l'introspection individuelle semblait probablement fort dérisoire. Ceci peut donc expliquer, au moins en partie, le petit nombre d'écrits autobiographiques publiés au Mexique au XIXe siècle, et même jusqu'à une époque assez récente, passée la première moitié du XXe. En effet, après les premières hésitations et la période d'instabilité gouvernementale et constitutionnelle qui découla de l'indépendance, le pays a connu une trentaine d'années de continuité, sous le gouvernement oligarchique, positiviste et autoritaire de Porfirio Díaz, que chassera du pouvoir la Révolution Mexicaine de 1910. Les décennies qui suivent verront de nombreux troubles politiques et sociaux, et n'offriront pas non plus un contexte propice au repli intérieur de l'individu.

Si les écrits intimes sont donc assez rares dans la littérature mexicaine jusqu'à la seconde moitié du siècle dernier, un certain nombre de mémoires voient malgré tout le jour. Sans doute le monde hispanique s'est-il plus facilement référé au terme consacré depuis longtemps à l'écriture de sa vie par l'auteur lui-même, plutôt qu'au néologisme né en Angleterre vers 1800 : *autobiography*. Sans doute aussi, et le contenu des ouvrages concernés tend à le démontrer, la préférence pour les mémoires au détriment de l'autobiographie tient-elle justement à ce surinvestissement du domaine public et à son pendant, le désinvestissement du champ de l'individuel et du strictement intime. Dans les mémoires, on l'a dit, l'auteur-narrateur se présente comme témoin de son temps, alors que dans l'autobiographie il est essentiellement témoin de lui-même.

Parmi les mémorialistes du temps de la colonie[114], une grande figure s'impose, qui fait large place à l'introspection et à la vie intérieure, de par sa vocation mystique, dans la même veine que sainte Thérèse d'Avila ou Fray Luis de León en Espagne. Il s'agit de Sœur Juana Inés de la Cruz (1651-1695), poète mexicaine catholique, qui écrit une *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* en 1691, en réponse aux accusations de l'évêque… qui se cache sous le pseudonyme de Filotea. C'est pour se défendre face à ses contemporains, comme cela sera plus tard le cas de Rousseau, pour affirmer sa foi et son respect de Dieu, que Sœur Juana écrit ce que Raymundo Ramos présente comme une autobiographie mexicaine, en dépit de l'anachronisme que cela représente. Sans entrer dans le débat sur la pertinence de cette classification générique, on retiendra en tout cas l'ensemble de la « *lyrique personnelle* »[115] de l'auteure du *Primero sueño*.

---

[114] Faut-il, avant 1810, parler de littérature mexicaine alors que le Mexique n'existait pas encore, alors qu'il s'agissait de la Nouvelle Espagne, colonie de la couronne d'Espagne ? Sans doute par facilité, et de la même façon que l'on étudiera le *Cantar del mío Cid* comme l'une des œuvres fondatrices de la littérature espagnole, alors même que l'Espagne n'était pas unifiée.

[115] Raymundo Ramos, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos* [1967], Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, p. XII, [« *lírica personal* »]. Nous traduisons.

À la charnière des XVIIIe et XIXe siècles, Fray Servando Teresa de Mier (1763-1827) s'impose, avant et après la guerre d'indépendance, comme un essayiste et idéologue de l'État et de la nation, qui s'illustre par ses sermons polémiques et ses mémoires. Exilé en Espagne puis emprisonné pour ses propos peu prisés des autorités, ses écrits autobiographiques font eux aussi montre d'un besoin de se justifier : la première partie s'intitule ainsi « Apología del Doctor Mier » et la seconde raconte son périple européen en tant qu'exilé, qui s'évadera à plusieurs occasions de son lieu de réclusion. Les mémoires, publiés à Madrid en 1917, ressemblent à une authentique plaidoirie, et se situent ainsi à mi-chemin entre le besoin rousseauiste de se justifier et de contrer les attaques de ses contemporains, et la tradition picaresque de la défense face à un tribunal inquisiteur. Au tournant du siècle, on relèvera également, pour le caractère explicite du titre qui propose presque une définition des mémoires ou de l'autobiographie, l'œuvre *Los apuntes de la vida de José Miguel Guridi y Alcocer formados por él mismo en fines del año 1801, y principios del siguiente 1802*.

Au XIXe siècle, Guillermo Prieto (1818-1897) sera, selon Raymundo Ramos, « *le chroniqueur d'un siècle* »[116], siècle marqué comme on l'a dit par la création constitutionnelle, militaire, institutionnelle, étatique, économique, civique et sociale du tout jeune État aux ambitions de nation. Avec *Memorias de mis tiempos* (1906), Prieto signe à la fois un récit de vie personnel et une chronique des soubresauts de l'histoire mexicaine de ce temps. Le troisième paragraphe de l'œuvre, daté comme tout le début de 1886, explique ce qui motive le récit de son enfance, en même temps qu'il en évoque implicitement les difficultés :

> Como en fragmentos, como los pedazos sin conclusión de un gran cuadro en que muy complicadas escenas se conjeturan que debió representar, como en un manuscrito precioso con unas hojas intactas y otras arrancadas, así recorro mis recuerdos tan raros, tan incoherentes, con interés tan sólo y privativo para mí, que los habría omitido si no fuera porque en consignarlos tengo placer y esto lo escribo muy especialmente para pasar el tiempo y darme gusto.[117]

En une phrase, l'auteur rend compte de l'impossibilité d'atteindre l'unité et la cohérence par le biais de l'autobiographie, à cause des béances du souvenir, ces pages arrachées, et de la nature fragmentaire de l'expérience et de l'existence du sujet. L'aspect jouissif d'épanouissement personnel de l'activité mémorielle a par ailleurs rarement été dit aussi

---

[116] *Ibidem*, p. XXX [« *el cronista de un siglo* »]. Nous traduisons.
[117] Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos. 1828 a 1840*, Mexico, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1906, p. 3.

simplement et honnêtement, sans plus de prétention que le plaisir de l'écriture des réminiscences d'enfance.

1.3.1.2. Le début de l'engouement

Federico Gamboa (1864-1939) représente un tournant dans l'écriture du *moi* au Mexique, puisque, en plus de publier ses mémoires *Impresiones y recuerdos* avec une grande régularité entre 1893 et 1938, il est aussi, selon María Guadalupe García Barragán, le premier Mexicain à publier son journal intime[118]. Il y fait état de considérations personnelles et de sentiments intimes comme le suggère le genre lui-même, et cela a suscité de nombreuses critiques de la part de ses contemporains et continue d'en susciter, ainsi que le remarque García Barragán. Les terres intérieures sont-elles jugées si impudiques ? À la même époque, les mémoires de Victoriano Salado Álvarez (1867-1931), *Tiempo viejo* et *Tiempo nuevo*, sont publiés de façon posthume en 1946. L'intérêt de l'historien pour l'histoire récente de son pays est notable, et son souci de véracité s'exprime dans un bref pacte d'authenticité initial : « *No diré mentiras a sabiendas y procuraré que cuanto refiera se ajuste a la verdad ; pero aun en lo que diga, procuraré no causar escándalo* »[119]. Ici, la bienséance semble se profiler comme l'un des obstacles potentiels au strict respect de la vérité.

José Juan Tablada (1871-1945), l'un des plus avant-gardistes des représentants des avant-gardes au Mexique, écrit ses mémoires en deux volumes : *La feria de la vida* (1937) et *Las sombras largas* (inédit jusqu'en 1993). Il y offre une vision optimiste et enthousiaste quant aux possibilités de l'écriture de soi rétrospective, qui tend vers une conception unificatrice et globale du *je*, lorsqu'il s'émerveille :

> No diré que escribir las propias memorias sea un triste privilegio, implicando el haber alcanzado la edad provecta. Cuento más de medio siglo de edad y lejos de ver en ello algo negativo, me encuentro magnificado y exaltado en aquello que caracteriza al hombre, en las fuerzas

[118] María Guadalupe García Barragán, « Lo que la crítica ha pasado por alto en el diario de Federico Gamboa », *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, vol. 6, 1998, 225-232, p. 225.
[119] Victoriano Salado Álvarez, *Memorias*, *in* Raymundo Ramos, *op. cit.*, p. XLVIII.

espirituales… Siento haber llegado a una cumbre y veo hacia atrás como si viera hacia abajo.[120]

Cette conception verticale du temps et de l'évolution de l'individu vers un sommet est encore fortement empreinte de la notion moderne de progrès historique, qui voit dans les changements historiques et sociaux une progression positive, une amélioration systématique, c'est-à-dire une évolution qualitative unilatérale d'un pis-aller vers un mieux-aller. C'est l'idée même du progrès, qui est aujourd'hui décriée ou nuancée, mais qui n'avait pas encore tout perdu de sa vigueur dans la première moitié du XXe siècle. Dans la même veine plus intimiste et plus proche de l'autobiographie que des mémoires, Enrique González Martínez (1871-1952), également représentant du modernisme littéraire mexicain, publie *El hombre del búho, misterio de una vocación* (1944) et *La apacible locura* (1951), ouvrages dans lesquels il se raconte entre souvenirs personnels et confession littéraire. L'autobiographie, et avec elle le champ de l'intime, gagne du terrain dans un Mexique politiquement stable.

José Vasconcelos (1882-1959) est un exemple de l'intérêt croissant pour les écritures du *moi*[121], lorsqu'il publie cinq livres autobiographiques, qui retracent également les événements majeurs de la vie politique du pays au début du siècle, avec *Ulises criollo: la vida del autor escrita por él mismo* (1935), *La tormenta* (1936), *El desastre* (1938), *El Proconsulado* (1939) et *La flama. Los de arriba en la Revolución. Historia y tragedia*, publié en 1959 peu après la mort de l'auteur. Révolutionnaire depuis les premiers mouvements de protestation contre la réélection de Porfirio Díaz, homme d'État et fondateur du Ministère de l'Éducation, il livre dans son œuvre autobiographique un précieux témoignage à la fois personnel et général de ce que furent les grands combats de sa vie, de la révolution de 1910 à la promotion de l'éducation et de l'instruction.

Jaime Torres Bodet (1902-1974), lui aussi ministre de l'Éducation, diplomate, homme politique et poète, produit cinq volumes autobiographiques : *Tiempo de arena* (1955), *Años contra el tiempo* (1969), *La victoria sin alas* (1970), *El desierto internacional* (1971) et *La tierra prometida* (1972). Dans le premier d'entre eux, il questionne la viabilité de la démarche introspective et rétrospective en littérature : « *¿Cómo reproducir,… dentro del movimiento de*

---

[120] José Juan Tablada, *in* Raymundo Ramos, *op. cit.*, p. LIV.

[121] Anne-Marie Jolivet affirme: « *José Vasconcelos firmó al escribir el Ulises criollo lo que Philippe Lejeune ha llamado un pacto autobiográfico. Aparece claramente en la "Advertencia" preliminar, donde también se marca históricamente un espacio autobiográfico: el del México de principios de siglo. Éste autentifica a su vez la realidad referencial del sujeto del enunciado autobiográfico* » (« Ulises criollo en su camino de enunciación », *in* Claude Fell (coord.), Edición crítica de *Ulises Criollo* de José Vasconcelos, ALLCA XX, Collection Archivos, n° 39, 2000, 674-712, p. 674).

un libro, esa fuga invisible, infinita, terca: la edad que pasa? »[122]. Le thème virgilien du *tempus fugit*, si prisé des romantiques, n'est certes pas nouveau, mais le sentiment que cette fuite irrémédiable n'est pas représentable, que le livre – les mots – ne suffit pas à la dire, s'inscrit dans la lignée des préoccupations plus contemporaines qui incitent les écrivains à s'éloigner des formes traditionnelles de narration pour tenter de cerner au mieux l'indicible, l'impalpable, l'éphémère. C'est la capacité même du langage à dire le monde et à exprimer le sujet qui est mise en cause à travers ce nouveau scepticisme.

Ces dernières années, malgré des débuts peu engageants, l'écriture de soi occupe de plus en plus de place dans le panorama littéraire mexicain, en même temps qu'elle prend des libertés par rapport aux genres canoniques de l'autobiographie et des mémoires. On pensera notamment à la collection de mémoires de jeunes écrivains mexicains : « *Nuevos Escritores Mexicanos del Siglo XX presentados por sí mismos* », dirigée par Emmanuel Carballo qui y invita Salvador Elizondo (1932-2006), Sergio Pitol (né en 1933), Carlos Monsiváis (1938-2010), José Agustín (né en 1944) et Juan García Ponce (1932-2003), parmi tant d'autres. Paraissent à cette occasion *Autobiografía precoz* (1966) de Salvador Elizondo et *José Agustín (autobiografía)* (1966). José Agustín[123], chef de file de la génération de la Onda[124], publiera plus tard un autre roman autobiographique, *El rock de la cárcel* (1984), peu après *Las genealogías* (1981) de Margo Glantz (née en 1930), qui retrace l'histoire familiale et fait ainsi de l'altérité un ingrédient essentiel de son autoportrait. Sergio Pitol a publié plus récemment un triptyque à mi-chemin entre l'essai et l'autobiographie, intitulé *Trilogía de la memoria* (2007), qui réunit des écrits antérieurs qui n'avaient jusqu'alors jamais été rattachés au genre autobiographique : *El arte de la fuga* (1996), *El viaje* (2000) et *El mago de Viena* (2005). En 2011, paraît son *Autobiografía soterrada*, qui fait se côtoyer cinq récits de moments marquants qui auront influencé son écriture, et une conversation avec son grand ami l'intellectuel mexicain Carlos Monsiváis. On assiste ainsi enfin à un véritable engouement des écrivains mexicains pour l'écriture de soi et à un renouvellement créatif du genre.

---

[122] Jaime Torres Bodet, *Tiempo de arena*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1955, p. 269.
[123] Sur l'œuvre de José Agustín, consulter l'ouvrage d'Alba Lara-Alengrin, *La quête identitaire dans l'œuvre de José Agustín (1964-1996)*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007.
[124] La littérature « de la Onda » est un mouvement de contre-culture né à Mexico dans les années 1960. De jeunes écrivains comme José Agustín s'inscrivent en rupture avec la tradition littéraire latino-américaine et optent dans leurs romans pour des thématiques urbaines, représentatives des préoccupations de leur génération, et un langage extrêmement familier.

1.3.2. Présentation du corpus

L'introspection est ainsi devenue un thème récurrent dans une série de récits partiellement ou totalement autobiographiques et dans bon nombre de romans à la première personne qui n'arborent pas toujours le sceau de l'écriture du *moi*. Nous ne nous limiterons pas ici aux pures autobiographies, ni même aux romans autobiographiques, pour une raison qui a déjà été évoquée plus haut : en même temps que la fiction envahit le territoire de l'écriture du *je*, celle-ci envahit le territoire de la fiction. C'est de bonne guerre, mais cela rend toute classification des genres hybrides naissants caduque ou en tout cas peu aisée. Notre corpus réunit des œuvres clairement fictionnelles, aussi bien que des récits où l'écriture de soi mêle authenticité et imaginaire, sans entrer systématiquement pour cela de plain-pied dans la catégorie de l'autofiction. Nous verrons ainsi comment l'intérêt pour l'introspection et la recherche identitaire prend une place importante dans toute une partie de la production narrative contemporaine, bien au-delà de la question précise de l'autobiographie ou de l'autobiographique.

Les romans que nous étudierons ont été publiés entre 2000 et 2010 et mettent tous en évidence, chacun à sa mesure, les failles et les incohérences du sujet, l'importance de l'imagination et de l'onirisme dans la construction de la personnalité, la fragmentarité formelle et individuelle et la recherche d'une harmonie et d'une compréhension de soi-même inaccessibles. Le sujet furtif devient un *leitmotiv* récurrent, obsessionnel, qui se traduit de diverses façons dans la trame et le discours des œuvres.

Un des auteurs les plus représentatifs de cet intérêt des dernières années, et peut-être l'un des plus originaux, est Mario Bellatin, qui publie entre 2005 et 2007 plusieurs récits dont nous nous plaisons à considérer qu'ils forment un *cycle du je* (*Underwood portátil*[125], 2005 ; *Lecciones para una liebre muerta*[126], 2005 ; *La jornada de la mona y el paciente*[127], 2006 et *El Gran Vidrio*[128], 2007). Les trois premiers font alterner des fragments supposément ou prétendument autobiographiques, bien que sans l'ombre d'un quelconque pacte de sincérité, avec des fils narratifs fictionnels ou assumés comme tels, ce qui correspond parfaitement au projet autofictionnel initialement défini par Doubrovsky, puis par de nombreux théoriciens et

---

[125] *In* Mario Bellatin, *Obra reunida*, Mexico, Alfaguara, 2005.
[126] Mario Bellatin, *Lecciones para una liebre muerta*, Barcelone, Anagrama, 2005. Désormais cité : (*Lecciones* nº de page).
[127] Mario Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, Oaxaca, Almadía, 2006. Désormais cité : (*Jornada* nº de page).
[128] Mario Bellatin, *El Gran Vidrio*, Barcelone, Anagrama, 2007. Désormais cité : (*Vidrio* nº de page).

critiques. L'onirisme, l'absurde et la perméabilité des fragments entre eux accroissent la difficulté à déterminer la frontière – mouvante ou inexistante – entre l'authentique et l'imaginaire. *La jornada de la mona y el paciente* introduit qui plus est la thématique psychanalytique, mais c'est avec *El Gran Vidrio* que ce projet autofictionnel arrive à son paroxysme.

La question de l'accès à la mémoire y est primordiale et elle occupe également l'attention de Guillermo Arreola, qui livre dans *La venganza de los pájaros*[129] un bref roman d'inspiration autobiographique dans lequel le narrateur s'efforce de ne pas dissiper la brume qui entoure ses souvenirs d'enfance. C'est par fragments et de façon achronologique que Fernando, adulte, raconte à un mystérieux destinataire des épisodes de son passé dans un village enclavé, sans se départir de ses impressions et émotions de petit garçon. Les fantômes qui accompagnent sa mère et peuplent le monde de l'enfant y sont aussi réels que les autres membres de la famille ou aussi irréels que le paysage ocre et éblouissant dans lequel fleurissent les mirages et l'onirisme.

Si comme on l'a évoqué plus haut le problème de la mémoire est au cœur des écritures de soi depuis les origines, s'il est non seulement constitutif mais qu'il se situe même à l'origine de la démarche de tout mémorialiste ou autobiographe, l'accès à soi-même, à la conscience subjective et à la vérité individuelle dépasse la seule question du souvenir. Dans *La muerte me da*[130] de Cristina Rivera Garza, les narrateurs se cherchent compulsivement et convulsivement au détour de chacune de leurs actions quotidiennes, dans chaque acte de langage et dans les figures de l'altérité qui jalonnent leur parcours. Au fil d'une enquête sur des meurtres en série, la narratrice et deux policiers explorent les zones de contact et de perméabilité entre les territoires de l'intime et l'altérité, à travers les vers d'Alejandra Pizarnik laissés par l'assassin en guise de jeu de piste. C'est un *je* à mi-chemin entre l'isolement en soi-même et la pluralité – la collectivité – intérieure qui se découvre dans les pages de ce roman.

La présence de l'altérité comme composante du récit d'introspection connaît une variante intéressante dans le court roman *El jardín devastado*[131] de Jorge Volpi : le narrateur, un Mexicain vivant aux États-Unis et représentant l'archétype de l'Occidental mollement individualiste, raconte son histoire sentimentale avec Ana, alors qu'en parallèle s'insèrent des fragments de l'histoire de Laila, une jeune Irakienne dont la guerre a tué les êtres les plus chers

---

[129] Guillermo Arreola, *La venganza de los pájaros*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2006. Désormais cité : (*Venganza* nº de page).
[130] Cristina Rivera Garza, *La muerte me da*, Mexico, Tusquets, 2007. Désormais cité : (*Muerte* nº de page).
[131] Jorge Volpi, *El jardín devastado*, Madrid, Alfaguara, 2008. Désormais cité : (*Jardín* nº de page).

et qui part à la recherche de ses frères, accompagnée d'un *djinn*, un génie malicieux et presque maléfique. Le récit fait ainsi des allers-retours constants entre soi et l'autre, entre un *moi* exacerbé et la représentation par excellence de l'altérité, pour finalement se rejoindre, se confondre en une figure bicéphale.

Une autre manifestation de la multiplicité du *je*, que ce *je* soit assimilable à l'auteur ou clairement fictif, est l'importance des thématiques relatives à la dualité et à la métamorphose de l'individu. Deux romans sans prétention autobiographique ont comme argument principal l'histoire d'un dédoublement : *El huésped*[132] de Guadalupe Nettel raconte à la première personne l'histoire d'Ana, qui depuis l'enfance se sent habitée par un hôte, une « chose » (« *Cosa* ») qui tente de prendre le contrôle de son esprit et de son corps. Après une période de rejet marquée par son aversion pour cette présence étrangère envahissante qui menace son identité et sa cohérence individuelles, Ana décide d'apprendre à connaître le parasite, afin de mieux le combattre, avant d'accepter sa capitulation et de se préparer pour la victoire définitive de « *La Cosa* ». C'est depuis une perspective intimiste et introspective, que le roman présente le drame du dédoublement de la personnalité et de son évolution à travers le parcours initiatique de la protagoniste-narratrice. L'œuvre offre un portrait intéressant de ce que peut être la construction de l'identité d'une personne atteinte de dualité mentale. Loin des traités de médecine, de psychiatrie ou même de psychologie, et sans même évoquer le terme, la narratrice emmène son lecteur dans un cheminement à travers les méandres de ce qui est communément appelé – au détriment de toute rigueur scientifique – schizophrénie : une personnalité multiple ou un dédoublement de la personnalité.

La thématique du dédoublement schizophrénique entre également en scène dans *El camino de Santiago*[133] de Patricia Laurent Kullick, où la narratrice anonyme partage sa conscience entre deux personnalités antagoniques : Mina et Santiago. Comme dans le roman de Guadalupe Nettel, le récit s'ouvre sur l'enfance des personnages, pour arriver jusqu'à l'âge adulte, au moment de la métamorphose individuelle après des années de résistance. Mina est une jeune fille insouciante et étrangère à toute préoccupation pour les conventions sociales, qui se laisse errer au gré de la vie, des rencontres, du hasard ; incapable de prendre des décisions sensées, ses choix et son absence de réaction la mettent dans des situations délicates, voire dangereuses sur le plan physique et émotionnel. Santiago est au contraire la conscience rationnelle, alarmiste, qui s'oppose aux décisions et aux goûts de Mina, pour tenter de préserver

---

[132] Guadalupe Nettel, *El huésped*, Barcelone, Anagrama, 2006. Désormais cité : (*Huésped* nº de page).
[133] Patricia Laurent Kullick, *El camino de Santiago*, Mexico, Era, 2003. Désormais cité : (*Camino* nº de page).

sa sécurité et de feindre la normalité définie par les critères sociaux. L'opposition entre ces deux incompatibles provoque des crises psychotiques durant lesquelles l'existence même du sujet se trouve menacée.

Nés entre 1960 et 1973, les six écrivains étudiés viennent d'horizons variés et n'ont que peu de choses en commun si ce n'est leur âge et leur nationalité. Trois d'entre eux, Mario Bellatin, Guadalupe Nettel et Jorge Volpi, sont nés dans la capitale mexicaine, alors que les autres sont nés en province : Guillermo Arreola a grandi à Tijuana, Patricia Laurent Kullick et Cristina Rivera Garza dans l'état de Tamaulipas, à Tampico et Matamoros respectivement. Ces trois femmes et trois hommes présentent par ailleurs des profils personnels et littéraires tout à fait différents : Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, Jorge Volpi et dans une moindre mesure Guadalupe Nettel jouissent d'une notoriété certaine, alors que Patricia Laurent et Guillermo Arreola n'ont publié à ce jour que très peu d'ouvrages et sont encore très peu connus du public. Leurs projets littéraires sont tout aussi différents et comprennent même parfois, pour les trois premiers essentiellement, un aspect expérimental absent de l'œuvre de Nettel ou Laurent, et éventuel voire discret chez Guillermo Arreola. Rien d'autre ne les réunit donc apparemment que leur contexte culturel de vie et d'écriture, et cet intérêt original pour le motif de l'introspection dans une partie de leur production littéraire des dernières années.

Dans les œuvres qui composent ce corpus, l'écriture de l'introspection s'éloigne du canon pour se renouveler tant sur le fond que dans ses aspects formels. Le *je* qui s'y dépeint ne cherche plus à apparaître plein ni lisse ; au contraire, il expose ses failles et fait la lumière sur ses zones d'ombres. Les éléments qui fondent le pacte autobiographique sont régulièrement ébranlés, l'un ou l'autre, ou tous ensemble, pour ne plus offrir qu'un référent caduc dont on se joue et que l'on déjoue systématiquement. L'écriture du *moi* et le *moi* qui s'écrit sont affectés de fissures, de tremblements, et c'est finalement l'édifice du modèle autobiographique qui est ébranlé en son sein. Les manifestations sont variées, mais on peut malgré tout discerner quelques phénomènes récurrents, tels que la fragmentarité et la multiplicité du sujet, la fragmentarité de l'écriture, l'onirisme poussé parfois jusqu'aux limites de la cohérence, ou la perception de l'altérité comme élément constitutif de l'individu, du dédoublement à la métamorphose.

Cette récurrence, chez des auteurs très différents et dans des œuvres dont la publication s'étale sur moins de dix ans, nous conduit à envisager l'hypothèse d'un phénomène générationnel.

2. SIX ÉCRIVAINS AU SEUIL DU XXIe SIÈCLE

Les auteurs de ce corpus d'étude appartiennent à une génération d'écrivains nés à partir de 1960, dans un contexte historique et culturel très précis, tant au niveau national qu'international. Lorsqu'ils commencent à publier, dans la seconde moitié des années quatre-vingts pour les plus âgés d'entre eux, la littérature universelle est marquée depuis plusieurs décennies déjà par le spectre polémique de la postmodernité ou par celui, moins polémique mais plus vague, de la crise de la modernité, qui oblige à une remise en question globale systématique des principaux postulats modernes et des modèles sociétaux, historiques et culturels qui en découlent.

2.1. La modernité entre exacerbation et exaspération

L'avènement de la modernité avait supposé une profonde remodélation de la vision du monde, qui mobilisa l'énergie des intellectuels depuis l'humanisme jusqu'aux Lumières. Le XIXe siècle voit la concrétisation de cette nouvelle conception du monde, avec l'industrialisation des moyens de production (qui révolutionne le rythme de travail) et avec la mutation des rapports sociaux. Dès le début du XXe siècle, cependant, le bilan tiré de l'observation des sociétés occidentales oblige à un nouvel examen critique des certitudes et des

idéaux modernes. Les désillusions s'enchaînent, à tous points de vue, victimes d'un effet domino dont les conséquences seront multiples, notamment dans le domaine des lettres.

Les deux piliers de la pensée moderne, le sujet et le rationalisme, s'effritent au gré des constats amers auxquels force la société industrielle dont le mode de production est jugé aliénant et déshumanisant, comme Chaplin saura le montrer dans *Les Temps Modernes* (1936). Paradoxe cruel : le progrès technique et technologique a finalement mis l'homme au service de la machine, le sujet au service de l'objet. L'histoire des arts et de la pensée en est bouleversée, comme l'explique Jean Baudrillard :

> Toute métaphysique est en effet balayée par ce renversement de situation où le sujet n'est plus à l'origine du processus, où il n'est plus que l'agent, ou l'opérateur, de l'ironie objective du monde. Ce n'est plus le sujet qui se représente le monde (*I will be your mirror!*), c'est l'objet qui réfracte le sujet et qui subtilement, à travers toutes nos technologies, lui impose sa présence et sa forme aléatoire.
> Ce n'est donc plus le sujet qui est maître du jeu […].[134]

Non seulement le sujet n'est plus « *maître du jeu* », mais il en devient même le pion, la victime collatérale. La crise boursière de 1929 et la grande dépression qui s'ensuit révèlent brutalement les limites d'un système fondé sur une logique de production et de consommation, qui promettait le bonheur et le bien-être à tous, et qui dévoile sa capacité à broyer le bas de l'échelle sociale et à en désindividualiser les intégrants, en même temps qu'il encourage, par les mirages matérialistes qui lui sont propres, un individualisme croissant. En Europe, la première guerre mondiale met en outre en exergue le revers de la médaille des avancées scientifiques appliquées à des fins militaires : en 1914, personne n'imaginait le carnage qui allait se produire dans les années suivantes, surtout à partir de 1917 avec l'inauguration de l'utilisation des gaz et de l'aviation sur le front de combat. Dans cette folie meurtrière, comment croire encore dans le progrès issu du rationalisme et dans le sujet comme acteur social idéal ? Dans la littérature, quelques titres illustrent cette grande désillusion[135]. On pensera par exemple au *Voyage au bout de la nuit* (1932) de Céline, à *L'homme approximatif* (1931) de Tristan Tzara ou, aux États-Unis, à la génération perdue, la *Lost Generation* des années trente, représentée par John Steinbeck (*Des souris et des hommes*, 1937, *Les raisins de la colère*, 1939) ou T. S. Eliott (*La terre vaine*, 1922).

---

[134] Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Éditions Sens et Tonka, 1997, p. 31.
[135] Nous empruntons ce constat à Jacqueline Tison-Braun, *op. cit.*, p. 9-10.

Face à la morosité ambiante surgissent cependant les avant-gardes, qui prennent acte des changements imposés par la modernité pour le meilleur et pour le pire et les intègrent à leur production. Le dadaïsme et le surréalisme accordent ainsi une large place à la culture populaire, aux produits de la culture de masse, aux objets de la vie quotidienne, accueillant le matérialisme au cœur de leurs recherches, matérialisme qui trouvera d'ailleurs une expression poétique dans les jeux de langage très prisés par ces deux groupes, pour lesquels la langue est matière ou matériel ludique. Au Mexique, la poésie du groupe des Stridentistes trouve son inspiration dans la nouvelle urbanisation et la culture consumériste des années vingt et trente, remarquables l'une et l'autre dans ces quelques vers de Manuel Maples Arce :

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos
flota en los almanaques,
y allá de tarde en tarde,
por la calle planchada se desangra un eléctrico.

El insomnio, lo mismo que una enredadera,
se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,
y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,
la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo.
El silencio amarillo suena sobre mis ojos.
¡Prismal, diáfana mía, para sentirlo todo!

Yo departí sus manos,
pero en aquella hora
gris de las estaciones,
las palabras mojadas se me echaron al cuello,
y una locomotora
sedienta de kilómetros la arrancó de mis brazos.
[…]
Locomotoras, gritos,
arsenales, telégrafos.

El amor y la vida
son hoy sindicalistas,

y todo se dilata en círculos concéntricos.[136]

Malgré ces tentatives de renouveau et l'idéalisme politique, social et esthétique des avant-gardes, la deuxième guerre mondiale assène un nouveau coup à la viabilité du projet moderne et ravive le scepticisme voire le pessimisme quant aux deux fondements de la modernité que sont le sujet et le rationalisme. Dérivant de ce dernier, le positivisme et ses applications socio-raciales comme le darwinisme social ont parfois débouché sur des politiques

[136] Manuel Maples Arce, « Prisma », *Andamios interiores*, 1922.

criminelles d'eugénisme tout au long du XIXe siècle en Amérique latine, et ont créé le terreau idéal au développement des totalitarismes du XXe siècle, parmi lesquels le fascisme et le nazisme. En Europe, l'illusion marxiste-socialiste durera à peine un soupir de plus que la guerre, jusqu'à la découverte de l'horreur stalinienne après la mort du dirigeant soviétique en 1953.

2.1.1. L'époque des *post-* : la fin des grands récits

Dès les années cinquante, apparaît une première occurrence du terme « postmoderne », qui connaîtra de nombreuses évolutions et récupérations jusqu'à aujourd'hui. Sous la plume d'Arnold Toynbee, il fait référence à la période d'excès manifestes de la société industrielle, de la fin du XIXe siècle à la moitié du XXe. Antoine Compagnon voit en effet dans ce néologisme « *un synonyme de décadent, anarchique et irrationnel, pour désigner la dernière phase des Temps modernes et de l'histoire de l'Occident, le déclin européen commencé au dernier quart du XIXe siècle et confirmé par les deux guerres mondiales* »[137]. Le sens est bien différent de celui qu'on lui donne aujourd'hui, mais il illustre parfaitement la notion de saturation de la modernité, dont on a la sensation au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale qu'elle est parvenue aux limites d'un système basé sur le rationalisme et le progrès technique, mais dont les suites logiques se révèlent paradoxalement *décadentes* et *irrationnelles*. Ce que Paul Valéry dénonçait déjà en 1935 comme « *l'absurde superstition du nouveau* », et qui s'applique tout autant à l'esthétique qu'à l'accélération des avancées technologiques et scientifiques, se révèle être une impasse :

> Nous observons autour de nous, dans les hommes et dans les œuvres, comme nous les éprouvons en nous-mêmes, les effets de confusion et de dissipation que nous inflige le mouvement désordonné du monde moderne. Les arts ne s'accommodent pas de la hâte. Nos idéaux durent dix ans ! L'absurde superstition du nouveau […] assigne aux efforts le but le plus illusoire et les applique à créer ce qu'il y a de plus périssable, ce qui est périssable par essence : la sensation du neuf […].[138]

Antoine Compagnon parle de rupture avec la tradition pour caractériser le projet moderne dans son ensemble, mais à force de ruptures successives avec les micro-traditions

---

[137] Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 144.
[138] Paul Valéry, « Préambule », *Exposition de l'art italien De Cimabue a Tiepolo Petit Palais 1935*, Paris, Gallimard, 1935, p. IV.

antérieures la modernité finit par être associée, dit-il, à une tradition de la rupture. Ce renversement entraîné par la systématisation de l'innovation comme principal critère de création entérine la nature paradoxale de l'idéologie moderne et traduit peut-être un certain épuisement de la quête effrénée de l'inédit, qui revêt finalement des allures de routine. Dans cette tradition de la rupture se nichent deux des cinq paradoxes que développe Antoine Compagnon dans son essai sur la modernité : « *la superstition du nouveau* » évoquée plus haut mais aussi un autre, qui lui est intrinsèquement lié, « *la passion du reniement* »[139]. C'est une propension presque compulsive qui touche les différents mouvements d'avant-garde, aisément tentés par l'abjuration des œuvres passées dans leur quête de l'homme nouveau, de l'art nouveau, de l'invention d'un langage poétique inédit. La dimension expérimentale et les prétensions esthétiques révolutionnaires s'engluent dans une sorte de mouvement perpétuel, de fuite en avant qui ne permet ni la réalisation de projets substantiels, ni la maturation des propositions nouvelles. Lorsqu'Antoine Compagnon conclut : « *Le conformisme du non-conformisme est le cercle vicieux de toute avant-garde* »[140], il pointe du doigt l'épée de Damoclès de la stérilité qui pèse de toute son ombre sur les différents mouvements d'avant-garde de la modernité, en littérature ou dans les arts plastiques. L'essoufflement et pour ainsi dire l'enlisement de la machine moderne, notamment au niveau esthétique, est intrinsèque à son moteur bicéphale, qui fait de son exigence de renouveau permanent et de sa « *religion du futur* » un reniement systématique du passé et qui condamne dès lors toute nouveauté à la désuétude presque immédiate.

C'est notamment dans la prise de distance par rapport à cette exigence de nouveauté que le théoricien trouve l'une des caractéristiques de ladite postmodernité : « *Notre époque, qu'on appelle volontiers "postmoderne" – postérité ou répudiation du moderne, on ne sait –, paraît entériner la perte de l'auréole du nouveau* »[141]. L'originalité n'est plus gage de qualité, et dans le champ artistique et littéraire on commence même à douter de la possibilité et du bien-fondé de continuer à fabriquer du nouveau ; la réécriture gagne ses lettres de noblesse, le recours à des textes antérieurs se généralise, pour les réutiliser en les détournant de leur fonction première.

Dans la deuxième moitié du XXe siècle, ce sont tous les grands récits expliquant le monde moderne qui volent en éclats, comme l'explique Jean-François Lyotard dans *La condition postmoderne* (1979). La notion de progrès, déclinée de multiples façons en progrès

---

[139] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 11.
[140] *Ibidem*, p. 9.
[141] *Ibidem*, p. 111.

technique, scientifique, historique, social, économique et même artistique, se fissure au gré de ses échecs, de ses aberrations. On pouvait légitimement supposer que le passage de l'Ancien Régime, et *a fortiori* de la monarchie absolue, au Nouveau Régime, faisant participer chaque acteur de la société à la vie politique, représentait en effet un progrès. Il est en revanche plus difficile de continuer de voir un progrès dans le cours de l'histoire après avoir fait l'expérience des régimes totalitaires modernes qui ont ravagé l'Europe en quelques années. L'histoire n'est plus envisageable comme une évolution constante vers un mieux-aller. Il en va de même pour le progrès technique qui permet la révolution industrielle, laquelle, malgré l'enrichissement d'ailleurs partiellement illusoire qu'elle engendre dans un premier temps, aura pour conséquence l'aliénation des masses ouvrières, suivie de l'aliénation consumériste et individualiste des sociétés tout entières. Le résultat du progrès général, né de la subjectivation et du rationalisme, est déshumanisant et inhumain, et révèle brutalement l'absurdité criminelle du rationalisme mené à ses ultimes conséquences. Ces grands récits, qui avaient remplacé les mythes originels pré-modernes et légitimaient l'organisation moderne du monde, ne garantissent plus l'accès au vrai par la science, au juste par la politique et au beau par l'art. Ils ne sont plus crédibles. C'est la fin de l'idéal moderne.

Face à ce séisme idéologique, les attitudes des intellectuels divergent. Certains se déclarent ouvertement antimodernes ou *postmodernes*, alors que d'autres, parmi lesquels Alain Touraine[142], plus mesurés, assument une position critique vis-à-vis de cette modernité en crise pour en comprendre et en corriger les excès sans pour autant la condamner dans son intégralité. Dans le domaine artistique et littéraire, un courant de la critique américaine propose le terme de *postmodernism* pour désigner l'ensemble des œuvres marquées par cette pensée essentiellement « post » : post-histoire, post-modernité, post-structuralisme…

L'appellation pose cependant question et comporte en elle-même le paradoxe propre aux phénomènes qu'elle désigne. Si le moderne consistait en l'avènement du nouveau perpétuel, que peut représenter ce qui se situe dans le futur ou dans le dépassement de l'innovation ? Plus encore, le terme suppose la postériorité du contemporain, pour désigner une époque présente : on est à la limite de l'incohérence temporelle. Si l'on accepte de considérer la modernité, non plus comme la temporalité actuelle, mais comme une époque historique qui se caractérise en politique par le passage des sociétés occidentales de l'ancien au nouveau régime, et d'autre part par la prévalence dans les sciences dites *dures* et les sciences humaines du concept de progrès – historique, social, industriel – alors la postmodernité ou le

[142] Alain Touraine, C*ritique de la modernité*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992.

postmodernisme renverrait au dépassement de ces modèles. La postmodernité désignerait-elle un mouvement de réaction qui prendrait le contre-pied de la modernité ou qui opèrerait à son tour une rupture avec l'idéologie et la société modernes ? Les constats des sociologues vont rarement dans ce sens. Au contraire, on note plutôt, avec Alain Touraine, une exacerbation-exaspération de la société moderne, dans laquelle le consumérisme règne en maître et représente la conséquence d'un système de travail basé sur la mécanisation et l'industrialisation de la production. L'accélération du rythme de vie rendu possible par le progrès scientifique et technologique, et par la fameuse « *superstition du nouveau* » est tout aussi aliénante, et si désormais on voit les failles de ce système et que l'on sait distinguer le « chant des sirènes » de la modernité, on n'en a pas encore dissipé les effets. Si les réalisations et les conséquences directes ou collatérales de la modernité trahissent l'idéal qui les a précédées, il n'en demeure pas moins qu'elles en sont l'aboutissement, et font intrinsèquement partie de ce processus.

Il nous semble dès lors difficile de voir une opposition entre le moderne et le postmoderne, et de considérer celui-ci comme un déracinement ou un contrepoint de celui-là. Pour autant, et indépendamment de la pertinence de cette terminologie ambivalente, on ne rejettera pas intégralement le concept de postmodernité, derrière lequel émergent des phénomènes convergents qui ne correspondent ni tout à fait à la modernité « de Baudelaire » ni – encore moins – à celle des avant-gardes de la première moitié du XXe siècle. C'est dans le sens que lui donne Antoine Compagnon que nous nous réfèrerons à la postmodernité. Après avoir émis des réserves, il en propose une tentative de définition qui correspond à certains des constats que nous avons évoqués quant au désenchantement des illusions modernes :

> Le postmoderne comprend sans conteste une réaction contre le moderne, qui est devenu un bouc-émissaire. Mais la formation même du terme – comme de ceux de *postmodernisme* et de *postmodernité* –, pose une difficulté logique immédiate. Si le moderne est l'actuel et le présent, que peut bien signifier ce préfixe *post-* ? N'est-il pas contradictoire ? Que serait cet *après* de la modernité que le préfixe désigne, si la modernité est l'innovation incessante, le mouvement même du temps ? Comment un temps peut-il se dire d'après le temps ? Comment un présent peut-il nier sa qualité de présent ? On répondra provisoirement que le postmoderne est d'abord un mot d'ordre polémique, s'inscrivant en faux contre l'idéologie de la modernité ou la modernité comme idéologie, c'est-à-dire moins la modernité de Baudelaire, dans son ambigüité et son déchirement, que celle des avant-gardes historiques du XXe siècle.[143]

[143] Antoine Compagnon, *op. cit.*, p. 143-144.

L'époque est au scepticisme et à la remise en question profonde des données établies, des certitudes et des doctrines. Les idéalismes politiques ou artistiques n'ont plus cours, les uns entraînant les autres dans leur discrédit, comme l'explique Guy Scarpetta : « *l'écroulement, ici, des grandes utopies radicales ou révolutionnaires ne pouvait qu'entraîner dans sa chute ces avant-gardes artistiques qui, pour l'essentiel, en partagèrent la logique et les valeurs* »[144]. Les normes et les règles se brisent, non pour en former de nouvelles comme l'espéraient les avant-gardes, mais pour laisser place à ce que Guy Scarpetta appelle un « *tout est permis* »[145] avant d'ajouter qu'il n'est précisément « *pas toujours facile à distinguer du "n'importe quoi"* »[146]. Au-delà de l'irrévérence malicieuse de la remarque, se cache un fond de vérité : si tout est permis, tout se vaut ; s'il n'est plus de discours d'autorité, il n'y a pas de référence en matière de qualité esthétique ou artistique. Si rien n'est vrai, si tout est relatif, tous les critères de valoration qualitative sont caducs, rendus inopérants par l'effondrement des valeurs modernes. Ce « tout est permis » transparaît dans les infractions systématiques que commettent les auteurs de notre corpus contre les règles des genres littéraires et discursifs auxquels se rattachent leurs ouvrages, autant qu'ils s'en détachent. La frontière entre le fictionnel et le référentiel n'est alors plus là que pour être traversée de part en part, ce dont nos six écrivains se délectent.

2.1.2. La mort de l'auteur… et ses multiples résurrections !

Dans ce contexte, si la vérité – notamment historique – est un leurre, on croit en revanche à la relativité et à la multiplicité des expériences, des vécus, des perspectives. En littérature, l'autorité traditionnelle du narrateur est fortement ébranlée par ce revirement, et c'est la figure de l'auteur qui en pâtit le plus. En effet, l'apparition de la notion d'auteur est concomitante de celle, moderne, du sujet. Remarquons au passage que si les sociétés traditionnelles, pré-modernes, ne sont pas dépourvues de littérature orale ou écrite, les différentes œuvres qui la composent sont généralement anonymes, produits ancestraux ou collectifs de la communauté. Homère lui-même masquait probablement à la fois une collectivité et un anonymat[147], et au Moyen Âge l'auctorialité s'effaçait souvent derrière le texte, qu'il s'agisse de troubadours ou

---

[144] Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 14.
[145] *Ibidem*, p. 15.
[146] *Idem.*
[147] Jorges Luis Borges parle de « *los muchos griegos que designa la palabra Homero* » dans sa conférence « El enigma de la poesía », prononcée à Harvard en 1967-1968 et publiée dans Jorge Luis Borges, *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Booket, 2005, p. 29.

d'œuvres écrites. *La Célestine* même, pourtant à la charnière de la modernité, est signée d'un discret Fernando de Rojas et d'un premier auteur anonyme, peut-être disparu ou inexistant. L'auteur-sujet ou auteur-créateur, individu original sinon exceptionnel, est un concept qui s'impose avec l'arrivée de la modernité. À la fin des années soixante, Roland Barthes en explique l'origine en ces termes :

> L'*auteur* est un personnage moderne, produit sans doute par notre société dans la mesure où, au sortir du Moyen Âge, avec l'empirisme anglais, le rationalisme français, et la foi personnelle de la Réforme, elle a découvert le prestige de l'individu, ou, comme on dit plus noblement, de la « personne humaine ». Il est donc logique que, en matière de littérature, ce soit le positivisme, résumé et aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la « personne » de l'auteur.[148]

Logiquement, dès lors que se fissure le double objet de la foi moderne – rationalisme et individu –, l'auteur, ce « *personnage moderne* », perd de sa consistance et tombe pour ainsi dire en désuétude. Fort de ce constat, le sémioticien proclame la mort nécessaire de l'auteur comme « géniteur » du texte, en même temps qu'il affirme la multiplicité et la polysémie inhérente au texte littéraire, qu'il convient de concevoir comme une production collective, naturellement plurielle :

> Nous savons maintenant qu'un texte n'est pas fait d'une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu), mais un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle : le texte est un tissu de citations […].[149]

« *Tissu de citations* », le texte est en fait un intertexte, un palimpseste, une construction à multiples fonds, et par conséquent à multiples auteurs invisibles, oubliés, anonymes. L'auteur moderne devient le scripteur postmoderne barthésien et l'instance créatrice, celle qui réalise l'œuvre artistique, se déplace vers le lecteur, permettant ainsi à chaque œuvre une infinité de concrétisations, garantie par le renouvellement de l'œuvre au gré des multiples lectures. Cependant, de même que l'auteur se désincarne en un scripteur effacé, le lecteur nouvellement investi du pouvoir de signification du texte n'est qu'une modeste figure désindividualisée, désincarnée ; à peine est-il le réceptacle sans visage du tissu littéraire. Roland Barthes conclut

---

[148] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *in Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 64.
[149] *Ibidem*, p. 67.

sa promesse de renouveau de la littérature en enterrant l'auteur pour permettre l'émergence d'un autre pôle de mise en œuvre du texte, le lecteur :

> Ainsi se dévoile l'être total de l'écriture : un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation ; mais il y a un lieu où cette multiplicité se rassemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur : le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination, mais cette destination ne peut plus être personnelle : le lecteur est un homme sans histoire, sans biographie, sans psychologie ; il est seulement ce *quelqu'un* qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit. […] nous savons que, pour rendre à l'écriture son avenir, il faut en renverser le mythe : la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.[150]

Si l'auteur moderne du récit traditionnel est mort, et avec lui son autorité incontestable, sa perspective fixe et son regard stable et constant, sans doute Roland Barthes a-t-il été trop prompt à l'enterrer définitivement. On aurait tort de voir dans cette mort une disparition pure et simple, une véritable absence : l'instance auctoriale gagne au contraire en flexibilité, elle devient polymorphe, inconstante et plurielle, échappant aux codes du canon et au carcan de l'enveloppe physique et biographique de l'auteur en chair et en os. Elle opère une redistribution de l'autorité en différentes voix et encourage la multiplication des perspectives au sein du récit. François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon observent une conjonction de phénomènes concomitants de la supposée mort de l'auteur dans le paysage littéraire latino-américain :

> À son tour, cette explosion de l'espace narratif traditionnel et sa prolifération en ministructures expliquent le développement parallèle des consciences narratives. C'est la mort du narrateur omniscient, ce « deus ex machina » doué du don d'ubiquité qui savait tout et imposait son regard et son jugement. Dorénavant, différents points de vue sont exprimés par des protagonistes ou des personnages secondaires qui, en multipliant ainsi les éclairages latéraux, relativisent la subjectivité du récit et lui confèrent un effet de vraisemblance et de crédibilité. Le lecteur n'est plus considéré comme un individu condamné à valider sans états d'âme le déterminisme

[150] *Ibidem*, p. 69.

> social du roman réaliste ou régionaliste. Sa participation active à l'élaboration d'un récit dont il doit retrouver la trame est indispensable.[151]

Ainsi, plus qu'une disparition, la mort de l'auteur représente plutôt une redistribution et une pluralisation des sources d'énonciation du récit. Éventuellement, le pôle de création de l'œuvre – ce que Delprat *et al.* appellent « *l'élaboration d'un récit* » – empiète même sur les territoires autrefois réservés au lecteur ou au spectateur et classés sous le terme général de « réception » : c'est le cas des œuvres musicales dont une partie est laissée vierge par le compositeur et repose donc sur l'interprète ; c'est aussi le cas des œuvres plastiques exigeant l'intervention du public pour se réaliser ; c'est le cas enfin des œuvres littéraires qu'Umberto Eco qualifie d'ouvertes, dont la trame demeure béante et ne trouve un sens que dans celui que le lecteur décidera d'y ajouter, et qu'il définit comme les « *poétiques de l'*œuvre ouverte*, qui sont le* projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives »[152]. Le sémioticien italien relie d'ailleurs directement ce phénomène au constat d'échec de la dichotomie vrai/faux qui structurait le champ du savoir moderne et de la démarche positiviste, une dichotomie qui s'effrite en même temps que les grands récits lyotardiens et se révèle insuffisante pour expliquer la complexité et la pluralité du monde :

> La logique « à deux valeurs » (l'opposition classique entre le *vrai* et le *faux*, entre un fait et sa contradiction) n'est plus l'unique instrument possible de connaissance, et l'on voit apparaître des logiques à plusieurs valeurs pour lesquelles l'*indéterminé*, par exemple, est une catégorie du savoir : dans ce contexte culturel surgit une poétique nouvelle où l'œuvre d'art n'est plus dotée d'une fin nécessaire et prévisible ; où la liberté de l'interprète devient une forme de cette même *discontinuité* qui, pour la physique moderne, représente non plus le moment de l'échec mais la situation inévitable et foncière, du moins au niveau intra-anatomique.[153]

Cet « *indéterminé* », c'est bien l'intrusion de l'altérité inconnue qui rompt avec la continuité rassurante et lisse du discours de l'auteur moderne traditionnel, exclusif détenteur des ficelles de l'œuvre. Pour autant, et c'est là tout l'intérêt du paradoxe, Eco n'en conclut pas à un effacement de l'auteur qui, précise-t-il, « *projette* diverses possibilités de consommation*, qu'il a toutes présentes à l'esprit* »[154]. La mort de l'auteur oscillerait donc entre l'illusion de la

---

[151] François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon, *Littératures de l'Amérique latine*, Aix-en-Provence, Compagnie des éditions de la Lesse, Edisud, 2009, p. 106.
[152] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 11.
[153] *Ibidem*, p. 30.
[154] *Idem*.

proclamation hâtive et le machiavélisme d'un redéploiement de sa toute-puissance. Refuser de conclure, refuser d'imposer le sens n'est-il pas en soi un acte unilatéral d'affirmation d'autorité ? Quoi qu'il en soit, le fait est que l'instance auctoriale traditionnelle pâtit de la remise en question (post-)moderne du sujet et du récit, et abandonne progressivement le piédestal d'orateur privilégié qui était le sien, pour accueillir d'autres voix, d'autres récits. C'est ce à quoi se livrent Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi lorsqu'ils laissent indéfiniment leurs romans en suspens, lorsqu'ils ponctuent le récit de coupures de presse (souvent fictives) ou encore lorsqu'ils campent des narrateurs indécis qui doutent de leur propre discours.

2.1.3. Place au témoignage et à la non-fiction

La vérité n'est plus l'apanage de l'auteur ni du narrateur, et pour cause : la vérité elle-même est conçue comme un mirage, un dangereux chant des sirènes. En conséquence, l'histoire collective ou individuelle perd de sa respectabilité et se pluralise à son tour : les points de vue se multiplient et désertent partiellement les centres hégémoniques du pouvoir ; dans le récit historique, la voix est donnée aux perdants et aux marginaux, aux minorités ; dans le récit littéraire, le narrateur est nomade, se prend à douter, à se tromper, à mentir délibérément. Chaque histoire est une combinaison mouvante d'histoires, de voix et d'acteurs qui, plus que de se compléter pour former un tout cohérent, se contredisent et empiètent l'un sur l'autre dans un dialogue de sourds perpétuel qui empêche l'avènement d'une vérité impossible.

C'est l'époque dorée de la littérature testimoniale, qui met à l'honneur le vécu des oubliés, des victimes, des minorités silencieuses. Des voix s'élèvent enfin des périphéries, c'est la voix des antihéros, des abandonnés de la modernité qui en révèlent sans toujours se le proposer le caractère aliénant. En Amérique latine, cet engouement pour le témoignage est particulièrement marqué de la fin des années soixante jusqu'aux années quatre-vingts, avec quelques exemples notables, comme *La noche de Tlatelolco* (1971) dans lequel la Mexicaine Elena Poniatowska effectue un travail journalistique impressionnant, compilant les témoignages de dizaines de victimes du massacre du 2 octobre 1968 sur ordre du président Gustavo Díaz Ordaz. Dans ce patchwork de fragments de récit alternant avec des articles de l'époque, l'auteure se fait aussi discrète que possible, n'assumant jamais elle-même la narration des faits, s'effaçant au contraire devant la multiplicité des voix auxquelles elle prête sa plume. En 1969, elle avait publié *Hasta no verte, Jesús mío*, un roman directement inspiré des

conversations entretenues avec Josefina Bórquez, femme du peuple vouée à une vie de misère et qui devient dans la fiction l'icône martyre Jesusa Palancares. Dans la même veine, l'anthropologue vénézuélienne Elizabeth Burgos devient en 1982 le « scripteur » de l'autobiographie de Rigoberta Menchú, activiste maya des droits de l'homme qui allait recevoir le prix Nobel de la paix dix ans plus tard. Il s'agit de cas emblématiques de l'intérêt porté aux déshérités et aux laissés pour compte, en l'occurrence des femmes, pauvres, membres de minorités indigènes, victimes de répressions policières, à qui l'on donne enfin une modeste tribune. L'écrivain hispano-uruguayen Fernando Aínsa explique cette soudaine passion pour les périphéries et la marginalité :

> C'est à partir de la prise de conscience de leur propre « excentricité » que la création et la pensée revendiquent la périphérie comme centre de cultures alternatives et de créativité poétique et artistique. Grâce à l'hétérogénéité, aux fusions, au métissage, aux phénomènes interculturels, l'éloge de la périphérie peut être fait tandis que, depuis de nouveaux centres, une nouvelle image est projetée vers le monde dans la perspective de l'altérité.[155]

Cet « *éloge de la périphérie* » se traduit notamment par un regard neuf porté vers les cultures ancestrales et l'insertion, de diverses manières, de la voix des déshérités dans des ouvrages de fiction ou de témoignage. Les écrivains qui tiennent la plume adoptent une position de retrait ou d'effacement relatif face à ces figures de contrepoint du stéréotype de l'auteur moderne : l'homme blanc aisé ou cultivé.

L'éclatement du concept de vérité a d'autre part pour effet un mélange des genres fictionnels et référentiels, puisque le critère essentiel qui les différenciait s'étiole : le témoignage s'accommode fort bien des formes du roman, et naît aux États-Unis un sous-genre inauguré en 1965 par Truman Capote avec *De sang froid* et connu comme *non-fiction novel* ou roman non fictionnel. Le journalisme d'investigation ou de reportage et la littérature s'entremêlent avec souplesse. Est-ce à dire que la réalité supplante la fiction, qu'elle est plus sensationnelle et plus originale qu'un succédané visant à en reproduire l'aspect autour d'un objet imaginaire ? C'est l'explication qu'avance déjà Nathalie Sarraute en 1956 dans son essai *L'ère du soupçon* :

---

[155] Fernando Aínsa, « Paroles nomades : Les nouveaux centres de la périphérie. Panorama actuel de la fiction latino-américaine », *in* Françoise Moulin Civil, Florence Olivier et Teresa Orecchia Havas (coord.), *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Colloque de Cerisy 2008, Bruxelles, Éditions Aden, 2012, 31-63, p. 56.

> Quelle histoire inventée pourrait rivaliser avec celle de la séquestrée de Poitiers ou avec les récits des camps de concentration ou de la bataille de Stalingrad ? Et combien faudrait-il de romans de personnages, de situations et d'intrigues pour fournir au lecteur une matière qui égalerait en richesse et en subtilité celle qu'offre à sa curiosité et à sa réflexion une monographie bien faite ?
> C'est donc pour de très saines raisons que le lecteur préfère aujourd'hui le document vécu (ou du moins ce qui en a la rassurante apparence) au roman.[156]

En Amérique latine, cette nouvelle combinaison permet l'apparition de romans à charge qui dénoncent les exactions des régimes autoritaires, comme dans le cas de *Operación masacre* (1957) de l'Argentin Rodolfo Walsh, ou la criminalité alimentée par la corruption gouvernementale et les cartels de drogue dans *Huesos en el desierto* (2005) du Mexicain Sergio González Rodríguez.

De la même fusion générique naît l'importance que prend le document original, authentique, utilisé au sein d'un récit de fiction, ou d'un roman non fictionnel. C'est un procédé très employé par les auteurs de *nueva novela histórica* ou nouveau roman historique, un genre très apprécié ces dernières années en Amérique latine : dans *La insólita historia de la santa de Cabora* (1996), Brianda Domecq[157] inclut par exemple des articles de journaux, des télégrammes ou des documents officiels pour étayer sa narration. Plus généralement, les références extratextuelles se multiplient et la fiction et la réalité se confondent tant et si bien qu'il est parfois difficile de statuer sur la fictionnalité d'un document présenté comme authentique. Borges fait figure de précurseur en la matière lorsqu'il donne, comme preuve d'authenticité de son récit, le nom de son ami écrivain Bioy Casares et cite une encyclopédie prestigieuse dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, alors que la société utopique qu'il dépeint relève non seulement clairement de la fiction, mais qui plus est, de la science-fiction et du fantastique. Dans un tout autre style, Manuel Puig joue également sur ce tableau, avec l'inclusion massive de chansons populaires ou de références cinématographiques dans ses romans *Boquitas pintadas* (1969) et *El beso de la mujer araña* (1976), mais aussi de faux rapports de police ou de notes en bas de page faisant un rappel monographique de l'histoire des idées sur l'homosexualité et donnant ainsi des allures de documentaire à un roman constitué pour l'essentiel de dialogues théâtraux.

---

[156] Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, Paris, Folio Essais, Gallimard, 1956, p. 69.
[157] Sur ce sujet, on consultera la thèse d'Habilitation à Diriger des Recherches de Marie-José Hanaï, *Le roman mexicain à la charnière des XXe et XXIe siècles : des écrivaines face à l'Histoire*, sous la direction de Milagros Ezquerro, Université Paris IV-Sorbonne, novembre 2009.

Ainsi, les frontières entre les genres se fissurent, deviennent poreuses et n'ont finalement de raison d'être – mais sans doute est-ce le cas de toute frontière – que d'être franchies. Cette *post*-modernité se veut aussi *post*-division des genres et on assiste à l'émergence de nombreux genres dits hybrides. L'un d'entre eux est l'autofiction, qui mêle autobiographie et fiction dans une flexion à la première personne de cette fusion des genres référentiels et des genres fictionnels que nous aurons le loisir d'observer chez Guillermo Arreola, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi.

2.1.4. Des littératures post-nationales ?

Les frontières discursives et génériques ne sont heureusement pas les seules à être régulièrement bafouées : si le XIXe siècle et une partie du XXe siècle ont été propices aux nationalismes les plus exacerbés, notamment en Amérique latine où le XIXe siècle a vu la longue éclosion de nouvelles nations[158], et alors même que la mondialisation s'accélérait de façon exponentielle, la post-modernité ou la crise de la modernité voit une relative inversion de cette tendance nationalisante dans le champ de la culture. François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon résument ainsi ce constat :

> En Amérique hispanique, les littératures post-modernes développent ainsi une culture en rupture radicale avec la première moitié du XXe siècle, et elles revendiquent un humanisme universel, une identité supra-nationale. Rejetant tout discours nationaliste dans une nouvelle société cosmopolite, technicienne et médiatique, les écrivains de la post-modernité sont de fervents adeptes du multiculturalisme et du métissage. Le théâtre de leurs œuvres n'est plus l'Amérique mais un monde sans frontières.[159]

---

[158] François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon l'expliquent brièvement : « *Au début du XXe siècle, l'Amérique hispanique est encore dans la période d'incertitudes qui suit les indépendances du XIXe siècle. L'important est alors de marquer les différences, de se singulariser et de se distinguer de ses voisins. Il s'agit d'un acte défensif, presque protectionniste, qui va générer une culture repliée souvent frileusement sur les particularismes régionaux et nationaux. La fiction littéraire, en particulier, s'inscrit dans la perspective de cette problématique de l'identité et suit un parcours de quête des sources culturelles, historiques et mythiques* » (*op. cit.*, p. 12-13). Pour sa part, Juan Bruce-Novoa affirme : « *la historia de México ofrece uno de los ejemplos mayores de una política nacional que utilizó el arte para crearse una identidad* » (« *Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza* », *in Oswaldo Estrada* (éd.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, Mexico, Ediciones Eón, 2010, 203-222, p. 203). Pour une analyse plus détaillée, on pourra recourir à José Luis Martínez, *La expresión nacional*, Mexico, Conaculta, 1993, notamment à sa première partie : « *México en busca de su expresión* ».

[159] François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon, *op. cit.*, p. 155.

Il est indéniable que de nombreuses politiques fort nécessaires sont menées pour réhabiliter les cultures ancestrales, locales, d'ailleurs souvent plus régionales que nationales, qui avaient été sacrifiées sur l'autel de la cohésion nationale ou de la centralisation hégémonique, et qui sont de nos jours récupérées au nom de la diversité ethnique et du métissage. Cependant, parallèlement à cet anoblissement tardif des cultures mineures ou périphériques, les productions culturelles hégémoniques tendent à s'internationaliser sous l'effet de la mondialisation de l'information, des nouvelles technologies[160], mais aussi de la percée de ces cultures ancestrales qui transcendent les frontières nationales de l'intérieur. Fernando Aínsa évoque une « *parole nomade* » pour caractériser le détachement national de l'écrivain latino-américain d'aujourd'hui :

> Grâce à la perte de la « carte des références identitaires », la littérature latino-américaine a peu à peu effacé les frontières nationales, ce qui implique la rupture d'un modèle d'écrivain et une nouvelle définition du rôle de ce dernier dans la société. Il n'est plus nécessaire de lui demander des comptes sur son apport à la littérature nationale, cette obligation de représenter un pays à laquelle il se sentait soumis jusqu'à une date récente et qu'a parodiée Julio Cortázar dans *62, modelo para armar*. Au contraire, il existe à présent une « géographie alternative de l'appartenance », des loyautés multiples engendrées par la pluralité et par les « pulsions d'ailleurs » qui assaillent l'écrivain, par la transgression et par le mélange de codes, par l'exaltation du décentrage et la marginalité […].[161]

Les textes de Mario Bellatin et Cristina Rivera Garza dialogueront plus, par exemple, avec Marcel Duchamp, Alain Robbe-Grillet ou Haruki Murakami, et avec Alejandra Pizarnik, Goya, les frères Chapman ou Jonathan Swift, respectivement, qu'entre eux. Fernando Aínsa renchérit :

> Tout indique que les processus de mondialisation dans lesquels nous sommes plongés, la facilité des voyages et des communications, les outils d'Internet, grâce auxquels nous créons des affinités électives au détriment de liens territoriaux ou ethniques, accentuent cette condition errante de l'écrivain. De nombreux intellectuels et bien des artistes explorent à présent la diversité matérielle et culturelle d'un monde dont ils ont éliminé les frontières, même si elles existent toujours politiquement, pour

---

[160] À ce sujet, Norah Giraldi Dei Cas explique : « *Cet espace du "Net" contribue ainsi à créer de nouvelles cartographies, où la ligne de fuite s'estompe dans des espaces supranationaux ou infranationaux échappant de plus en plus à la norme. Le registre et l'analyse de ces changements représentés dans la littérature permettent d'élaborer ce que nous appelons une nouvelle cartographie culturelle en devenir* » (« Ici, là-bas, les Suds des Amériques », *in* Françoise Moulin Civil, Florence Olivier et Teresa Orecchia Havas (coord.),, *op. cit.*, 79-99, p. 80-81).

[161] Fernando Aínsa, *art. cit.*, p. 33.

> s'intégrer à d'autres collectivités et échanger idées et expériences esthétiques.[162]

Dans une certaine mesure, la mouvance postmoderne de la littérature récente est également post-nationale, lorsqu'elle revendique un héritage universel, de moins en moins conditionné par les contraintes géographiques ou linguistiques. Sans doute l'écriture de Mario Bellatin a-t-elle davantage de points communs avec celle d'Alain Robbe-Grillet qu'avec celle d'une compatriote et contemporaine telle que Guadalupe Nettel, et sans doute la plume de Cristina Rivera Garza rappelle-t-elle plus celle de Agota Krystof que celle de Jorge Volpi dans *En busca de Klingsor*. Cependant, les six écrivains de notre corpus s'inscrivent dans un même contexte latino-américain et mexicain et si, aujourd'hui, ils ne forment pas un mouvement ou une « génération » au sens exclusif du terme, ils s'inscrivent tout de même dans un panorama commun, celui de la littérature mexicaine et latino-américaine à la charnière de deux millénaires, et dont l'une des caractéristiques est peut-être de ne pas se reconnaître dans ce carcan historiographique national[163].

2.2. Une génération post-post-*boom* ?

2.2.1. Le *boom*, un héritage encombrant

Dans les années 1960-1970, le *boom* latino-américain voit la consécration mondiale de plusieurs écrivains de la région, et avec eux celle de la littérature de toute l'Amérique ibérique. Plus que d'un véritable mouvement littéraire, il s'agit d'un phénomène de diffusion éditoriale massive[164] initié notamment par les maisons d'édition barcelonaises telles que Seix Barral, qui permet une connaissance et une reconnaissance des œuvres de jeunes auteurs de l'époque : Julio

---

[162] *Ibidem*, p. 36.

[163] C'était déjà le cas des écrivains de *la Onda*, qui se trouvaient plus d'attaches avec la *Beat Generation* qu'avec, par exemple, *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo.

[164] François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon rappellent à juste titre l'origine non hispanique et surtout non littéraire du terme *boom*, dont les connotations sont plus socio-économiques voire démographiques, qu'esthétiques : « *Le mot"boom", d'origine nord-américaine, désigne à la fin du XIXe siècle une explosion, un éclatement. L'onomatopée se réfère généralement à une forte croissance démographique ou économique, mais elle sera exceptionnellement utilisée à partir des années 1960 pour désigner la prospérité soudaine et la notoriété inopinée que connaissent les lettres hispano-américaines. La période du "boom", qui va des années 1960 à la fin des années 1970, se caractérise, tant en Amérique hispanique qu'en Europe, par une forte production et diffusion, en espagnol et en langues étrangères, de ces littératures* » (*op. cit.*, p. 95). Il s'agit bien, au départ, du constat d'un « pic démographique » des romans latino-américains sur le marché éditorial.

Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, pour n'en citer que quelques-uns. Leurs publications jouissent d'une diffusion ample et efficace tant en Europe que dans les différents pays latino-américains, où l'industrie du livre était jusque-là très atomisée, rendant laborieuse la circulation des ouvrages entre les pays. Parallèlement et face au succès rencontré chez le public hispanophone, des traductions sont rapidement envisagées, élargissant d'autant plus le retentissement de ce *boom* spectaculaire. S'il ne s'agit pas véritablement d'un mouvement unifié et encore moins planifié ou revendiqué, certains aspects esthétiques ou thématiques trouvent un terreau fertile dans ce contexte d'émulation : le réalisme magique et le réel merveilleux définis par Carpentier fleurissent chez de nombreux auteurs, notamment dans *Cien años de soledad* (1967), de García Márquez ; le roman du dictateur ou *novela del dictador* est également un motif d'inspiration d'autant plus fertile que le contexte historique fourmille d'exemples en tous genres[165].

En même temps qu'ils revendiquent un héritage universel et une forte influence des modernistes européens et anglo-saxons, les principaux représentants du *boom* insistent sur la nécessité de trouver une voie d'expression littéraire typiquement latino-américaine, une voix qui soit propre à l'identité particulière du continent, tentant de résoudre ainsi ce qu'Alba Lara appelle le tiraillement traditionnel « *entre les adeptes d'une production fidèle aux normes des*

---

[165] On retiendra la définition que propose Jordi Bonells dans son *Dictionnaire des littératures hispaniques. Espagne et Amérique Latine* : « *Boom latino-américain – Terme par lequel on désigne le phénomène de recomposition du champ littéraire hispanique dans les années 1960 et 1970. Ce n'est pas tant un mouvement que le réajustement de tout un espace littéraire à partir du repositionnement des différents agents qui le composent, l'épithète "latino-américain" renvoyant à l'origine géographique des écrivains – exclusivement des romanciers – qui en sont à l'origine. Au départ, ce phénomène prend la forme d'une découverte émerveillée de la part de la critique littéraire, qui se fait l'écho d'une production romanesque novatrice, mélange d'anciens (Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, José Lezama Lima) et de nouveaux (Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Donoso, Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy, Salvador Elizondo, Manuel Puig), listes qui, au demeurant, varient en fonction des goûts littéraires de ceux qui les établissent. Chez les critiques latino-américains, ce constat répond au besoin d'une affirmation identitaire panaméricaine, dans une sorte de bolivarisme littéraire ou culturel qui serait l'expression, dans le domaine des lettres, des espoirs "révolutionnaires" et "socialisants" ouverts par la révolution cubaine de 1959. Il est bien vrai qu'en l'espace de dix ans (1961-1970) les chefs-d'œuvre se suivent à un rythme vertigineux […]. Quel est le lien entre toutes ces œuvres ? À vrai dire aucun – sauf, bien évidemment, leur extraordinaire qualité –, car elles relèvent d'approches esthétiques très diverses, bien que l'on puisse y déceler l'influence de l'écriture cinématographique (Hollywood et nouvelle vague) ou la présence plus ou moins affirmée d'Ernest Hemingway, de William Faulkner, de Dashiell Hammett, de Jorge Luis Borges, ou encore du réalisme magique de Miguel Ángel Asturias, d'Alejo Carpentier et d'Arturo Uslar Pietri. […] Enfin, la majeure partie de ces auteurs publient leurs romans chez l'éditeur barcelonais Seix Barral, dont le prix Biblioteca Breve deviendra leur rampe de lancement espagnole et internationale (pourtant,* Marelle *et* Cent Ans de solitude *paraîtront chez Sudamericana de Buenos Aires). C'est autour de cette convergence de facteurs que va se développer un phénomène de marché, amplifié par l'état de délabrement de la production romanesque espagnole noyée dans la stérilité du roman social, qui laisse vide un espace comblé avec bonheur par les auteurs du boom. Au final, le phénomène aura des répercussions sur la production fictionnelle espagnole qui, avec retard, s'engouffrera dans la brèche ouverte, épaulée en cela par le même agent, le même éditeur, la même critique et, en grande partie aussi, les mêmes lecteurs* » (*Dictionnaire des littératures hispaniques. Espagne et Amérique Latine*, Paris, Éditions Robert Laffont, 2009, p. 188-189).

anciennes métropoles et les promoteurs d'une littérature autochtone »[166]. S'émancipant des normes et modèles européens sans en rejeter les influences, tout en privilégiant les espaces et thématiques locaux sans toutefois tomber dans le régionalisme ou le néo-indigénisme, les romans du *boom* réussissent à déjouer une fracture qui aura scindé la littérature latino-américaine depuis les indépendances jusqu'au modernisme, et qui resurgit de temps à autre. Le réalisme magique se prêtera à merveille à ce jeu, à tel point qu'aujourd'hui encore, ce sont les œuvres des auteurs du *boom* et surtout celles qui correspondent à l'esthétique du réalisme magique qui représentent la littérature latino-américaine à l'étranger, mais aussi au niveau régional et national. L'exotisme poétique séduit et répond à la fois à la volonté de transcender les frontières nationales et au besoin de réhabiliter les traditions ancestrales. La recette semble miraculeuse et presque inépuisable, et le *boom* entraîne à sa suite des écrivains qui lui sont antérieurs et profitent de l'aura éditoriale du moment. Jorge Luis Borges et Juan Rulfo, par exemple, sont ainsi revisités, exportés, et érigés en glorieux prédécesseurs du *boom*, qui n'en finit pas de détonner.

Le prestige de ces écrivains monumentaux pèsera de tout son poids sur les générations suivantes, soucieuses de trouver leur place sur la scène littéraire nationale et internationale, dans les pas ou dans l'ombre de leurs aînés.

2.2.2. Les générations « post-*boom* », entre fascination et rejet

Glissant sur la vague du *boom* pour en prolonger l'écho, les Chiliens Luis Sepúlveda et Isabel Allende, le Brésilien Paulo Coelho ou la Mexicaine Laura Esquivel perpétuent dans leurs ouvrages des univers narratifs empreints de réalisme magique. La recette est toujours aussi vendeuse, particulièrement à l'étranger. Cependant, d'autres auteurs tentent de se construire une identité littéraire qui se démarque du *boom* devenu canonique, sans toujours en prendre l'exact contre-pied. Plus que de rejet ou de mépris, ils s'en éloignent comme pour se débarrasser du fardeau encombrant d'un aïeul intimidant, tuer momentanément le père et s'assumer autre, sans modèle inhibiteur.

---

[166] Alba Lara, « De la *Onda* au *Crack* : la transgression et ses virevoltes dans la prose mexicaine actuelle », *in* Laurent Aubague, Jean Franco et Alba Lara-Alengrin (dir.), *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, 271-280, p. 271.

La littérature testimoniale, aux antipodes des ambitions totalisantes de l'idéal romanesque de Vargas Llosa, cohabite avec la dernière décennie du *boom* et sonne déjà un retour vers une littérature moins « esthétisante », reprenant plus ou moins fidèlement la voix des marges de la société et la culture orale, et faisant usage d'un lexique à la fois plus local et plus proche de la réalité quotidienne, aux accents populaires, ruraux ou indigènes. C'est aussi le renouveau de la chronique, à tendance journalistique, un genre qui a fleuri au Mexique à différentes époques, et ce depuis les *Crónicas de Indias*. Carlos Monsiváis ou Jorge Ibargüengoitia s'y essaieront, l'un dans une veine essayistique, l'autre humoristique ou ironique. La chronique, l'influence du journalisme et la littérature testimoniale sont autant de manifestations d'un besoin de raconter l'histoire à travers l'expérience individuelle, non-hégémonique, marginale, même, qui déteint aussi sur les écrits de fiction, nouvelle et roman au premier chef. Ce « *retour à un individualisme désenchanté* »[167] qui caractérise selon Delprat *et al.* la post-modernité latino-américaine, se cristallise bien souvent dans un retour massif à la première personne du singulier, un narrateur souvent fort peu héroïque et qui fait état de ses petites misères et de ses échecs, comme dans le recueil *La ley de Herodes* de Jorge Ibargüengoitia. Le pessimisme du personnage constamment trompé, déçu ou humilié et l'humour noir qui recouvre ces récits d'inspiration autobiographique illustrent parfaitement cette analyse de Delprat *et al.* :

> Pour le sujet individuel, les implications [de ce retour à un individualisme désenchanté] sont l'adoption du doute, du repli sur soi, un scepticisme proche du nihilisme. C'est le retour à la quotidienneté, à la banalité, à la chronique des jours ordinaires bien loin des mythes du sacré, de l'héroïsme et des discours fondateurs qui précédèrent.[168]

Cette prise de distance avec l'héroïsme et les mythes fondateurs est aussi l'occasion de revisiter l'histoire nationale à travers le regard volontiers désacralisateur de héros de la patrie ridiculisés en pleine chute de leur glorieux piédestal. Là encore, Ibargüengoitia fait figure d'exemple, avec *Los relámpagos de agosto* (1964) et *Los pasos de López* (1982) qui revisitent avec ironie et désinvolture les deux principaux épisodes fondateurs du Mexique moderne : la révolution de 1910 et l'indépendance respectivement, sapant au passage les discours d'autorité de l'histoire officielle, relégués au rang de mythe, de pure fiction[169].

---

[167] François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon, *op. cit.*, p. 154.
[168] *Idem*.
[169] Nous avons abordé la question de la configuration du narrateur dans ces romans dans Véronique Pitois Pallares, « Configuración del yo autodiegético en *Los pasos de López y Los relámpagos de agosto* », *in* Karim

À la fin des années soixante, apparaît avec le premier roman de José Agustín, *La tumba* (1964), un nouveau phénomène littéraire sur la scène mexicaine, qui tient à la fois du refus de tout discours autoritaire ou de toute *doxa* – en l'occurrence linguistique – et d'un retour à une tendance nouvellement localisante, ou en tout cas très localisée, puisque limitée au centre névralgique du pays, autour de sa capitale. Il s'agit de ce que Margo Glantz appelera « *la Onda* »[170] par opposition à l'écriture pure, soignée. Alba Lara définit *la Onda* comme « *une littérature écrite par et pour des adolescents de classe moyenne, sans avoir recours à la médiation critique d'un narrateur impartial* »[171]. La nouveauté ne tient en effet pas tant dans l'usage d'un langage familier, déjà présent chez Juan Rulfo ou Mariano Azuela dans la bouche de plusieurs personnages issus des classes populaires, mais en ce que ce langage soit pleinement assumé par l'instance narrative : loin d'entrer en rupture avec la norme linguistique du récit, il en est lui-même la norme. L'usage généralisé de l'*albur*[172] et du *caló*[173] est en cela bien plus authentique, bien plus fidèle à la réalité que le registre soutenu manié à l'écrit par les élites intellectuelles, mais qui ne reflète pas la norme linguistique du quotidien des auteurs ni des lecteurs, *a fortiori* si ceux-ci sont adolescents. C'est également une nouvelle manifestation de l'intérêt postmoderne pour la périphérie et la marginalité, et de la montée des mouvements de contre-culture dans le domaine de la création artistique et littéraire.

Parmi ces mouvements de contre-culture, souvent porteurs d'un message de dénonciation sociale, on assiste aussi à un nouvel engouement pour le roman policier, noir et grinçant à souhait, parfaitement à même de représenter la violence des sociétés latino-américaines, la corruption d'une société mexicaine gangrénée par une violence légitimée et encouragée par les cartels de la drogue et les trafics en tout genre. C'est un genre qui permet en outre de rendre compte d'une réalité locale tout en assurant de grandes promesses de vente aux éditeurs et à l'auteur. Ainsi les romans de Paco Ignacio Taibo II, qui mettent en scène le détective antihéroïque Héctor Belascoarán Shayne, connaissent-ils un important succès populaire au Mexique mais aussi à l'étranger, comme en témoigne le grand nombre de ses ouvrages traduits en français. Il s'agit là d'un auteur tout à fait symptomatique d'une partie des préoccupations et de la production actuelle : à travers une œuvre essentiellement anti-élitiste et

---

Benmiloud (dir.), *Jorge Ibargüengoitia: Nuevas perspectivas*, Madrid / Mexico, Editorial Iberoamericana / Bonilla Artigas Editores, *à paraître*.

[170] Margo Glantz, *Onda y Escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, México, Siglo XXI Editores, 1971.

[171] Alba Lara, *art. cit.*, p. 276.

[172] L'*albur* est le nom donné au Mexique à la pratique du jeu de mots basé sur le double sens.

[173] Le *caló*, qui était au départ la langue des gitans d'Espagne, désigne l'argot mexicain. Il faudrait sans doute plus justement parler d'argots au pluriel, tant cette pratique linguistique fluctue d'un milieu social, économique, géographique ou professionnel à l'autre.

qui fait usage à son tour d'un lexique vonlontairement familier, Taibo II revisite l'identité nationale avec ironie tout en parodiant les modèles canoniques du roman policier. Linguistiquement et socialement, il fait place aux périphéries et aux marginaux dans ses récits, campant invariablement des personnages ratés, désabusés, amers, qu'il donne volontiers pour représentatifs de leur pays. Il poussera même la provocation (le paradoxe ?) jusqu'à co-signer un roman avec le sous-commandant zapatiste et anti-capitaliste Marcos, roman qui se vendra très bien[174]. On verra ainsi facilement dans la production de l'historien mexicain une illustration du panorama que proposent Delprat *et al.* de la littérature latino-américaine touchée par la post-modernité :

> Victime de la société de consommation, le livre est chosifié par la politique du marché et doit répondre aux normes de la production soumises au marketing et à la publicité. Dans le grand *happening* d'une culture de masse dont la production et le développement sont savamment orchestrés par les moyens de communication, les sous-genres jusqu'alors discriminés prennent de la vigueur. C'est le retour à la chronique, au roman policier, au roman rose, à l'histoire vue par le petit bout de la lorgnette et aux micros récits. Tous ces genres renvoient à une culture de l'oralité où l'audiovisuel est roi, au *zapping*, à la virtualité, à l'éphémère et à l'anecdotique. Ces formes brèves, minimalistes, se substituent aux vastes fresques et au rêve du grand roman polyphonique des époques antérieures. On en revient alors à de petites histoires personnelles liées à l'amour, à la solitude, à la mémoire, racontées dans une écriture iconoclaste et dérangeante. Les héros en sont des personnages pleins de banalité dont la vie médiocre s'apparente parfaitement à celle du commun des mortels.[175]

Bien que s'agissant ouvertement de fictions, les romans de Taibo II s'inscrivent dans la veine hyperréaliste de ces dernières années, à l'instar de l'émergence de la « littérature du Nord », qui retrace la réalité linguistique et quotidienne des zones frontalières, et dont l'épicentre marginal se trouve à Tijuana avec, notamment, Luis Humberto Crosthwaite[176].

Face à ce versant contre-culturel du post-*boom*, s'élève une autre tendance, que l'on pourrait éventuellement – et hasardeusement – qualifier de contre-contre-culturelle, et dont l'une des manifestations les plus criantes et les plus polémiques au Mexique a été la publication en 1996 du *Manifiesto Crack*. Si très peu d'auteurs se sont finalement ralliés à ce manifeste parodique et provocateur et si même ses signataires ont peu à peu pris leurs distances par rapport à leurs revendications initiales, il n'en reste pas moins que les positions qui y sont défendues

---

[174] Paco Ignacio Taibo II et Subcomandante Marcos, *Muertos incómodos*, Barcelone, Destino, 2005.
[175] François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon, *op. cit.*, p. 154-155.
[176] Sur ce sujet, voir la thèse doctorale d'Anaïs Fabriol, *La littérature frontalière mexicaine contemporaine, l'exemple de la Basse-Californie de 1970 à nos jours*, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2009.

avec verve et ironie nous semblent représenter une partie des préoccupations de la génération des auteurs de notre corpus, des préoccupations qui ne sont pas toujours incompatibles d'ailleurs avec les mouvances post-*boom* que nous venons d'évoquer brièvement.

2.2.3. *Crack*

La publication du *Manifiesto Crack* a suscité un véritable tollé dans les milieux littéraires mexicains. Quelques années plus tard, les vives réactions que provoque invariablement l'allusion à ce texte témoignent de la susceptibilité d'une grande partie de la critique sur ce sujet, dont nous pensons avec Tomás Regalado López ou Marie-Pierre Ramouche qu'elle s'est fourvoyée quant aux intentions de ses signataires. Marie-Pierre Ramouche retrace succinctement dans sa thèse la genèse de ce *Crack* :

> En 1996, cinq jeunes écrivains mexicains publient simultanément leurs romans respectifs sous « le label » *Crack* ; il s'agit de Ricardo Chávez Castañeda, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz et Jorge Volpi. Ce simple liseré de couleur apposé sur leurs livres lors de leur mise en vente, s'avèrera être une habile stratégie de promotion éditoriale qui les mettra provisoirement au centre des polémiques de la société littéraire mexicaine. Dans la foulée de ce coup éditorial, et c'est surtout ce qui va leur attirer le courroux de la critique littéraire, ces jeunes romanciers se fendent de surcroît d'un manifeste provocateur où ils se présentent comme les rénovateurs de la littérature latino-américaine. « *Crack* » est en effet le bruit de la rupture que ces romanciers voulurent faire retentir au moment de poser un nom sur leurs ambitions littéraires communes, rupture vis-à-vis du poids de l'assourdissant *Boom* dans le panorama littéraire latino-américain.[177]

Bruit de rupture dans le champ littéraire, le terme « *crack* » implique aussi une rupture avec la bienséance sociale lorsqu'il désigne la drogue dure dérivée de la cocaïne. Bien que nous émettions quelques réserves sur l'objet supposé de la rupture, le *boom*, nous retiendrons deux éléments primordiaux de cette présentation : le « *coup éditorial* » et l'aspect « *provocateur* » du manifeste, qui nous laissent à penser que la polémique a probablement accordé plus d'importance qu'elle n'en méritait à une publication somme toute assez potache. Quant à une rupture avec le *boom*, il s'agit d'une lecture qu'ont livrée plusieurs critiques et que nous

[177] Marie-Pierre Ramouche, *Savoir et pouvoir dans* La Trilogía del siglo XX *de Jorge Volpi*, Thèse Doctorale, Paris VIII, nov. 2009, p. 23-24.

trouvons pour le moins surprenante, alors que dès les premiers paragraphes est rappelé l'attachement aux chefs-d'œuvres à la littérature universelle, sous la plume de Pedro Ángel Palou :

> La multiplicidad
> El *Quijote* es quizá la obra múltiple por excelencia en la historia de la literatura. *Gargantúa* le pisa los talones y el *Tristam Shandy* le lleva la maleta. Hoy, es ocioso apuntarlo, la propia realidad se nos arroja múltiple, se nos revela multifacética, eterna. *Se necesitan libros en los cuales un mundo total se abra ante el lector, y lo atrape*.[178]

Ne faut-il donc pas voir dans ce plaidoyer un écho aux ambitions de roman total de Vargas Llosa, illustre figure du *boom* ? Si quelques pages plus avant l'idée de roman total est décrédibilisée, il s'agit plutôt de remettre en question le recyclage à outrance d'un projet littéraire qui était originellement valide et valable parce qu'ambitieux. Ce manifeste a en effet des allures de croisade, insurgé qu'il est contre ce que ses auteurs considèrent comme un appauvrissement de la littérature mexicaine récente, indigne des grands modèles de la culture universelle. Parmi les auteurs ou les œuvres cités à titre d'exemples prestigieux, figurent notamment de grands représentants du *boom*, tels que Julio Cortázar, *La muerte de Artemio Cruz*, *Rayuela* ou *Cien años de soledad*, aux côtés d'autres grands noms de la littérature mexicaine : Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Salvador Elizondo… Ainsi donc, ni le *boom* ni la prose nationale ne sont directement visés, comme le précise finalement Marie-Pierre Ramouche :

> Précisons que les membres […] du *Crack*, ne s'en prennent pas tant aux figures tutélaires du *Boom* qu'à tous les auteurs qui leur ont succédé en tentant vainement de leur ressembler. Le manifeste *Crack* est clair sur ce point : selon les écrivains mexicains, les années séparant le *Boom* du *Crack* ont été le théâtre d'une cacophonie littéraire qui a vu les épigones de Gabriel García Márquez, de Carlos Fuentes ou de Julio Cortázar, etc. s'emparer de leurs œuvres pour en donner de pâles imitations […].[179]

C'est bien ce que Jorge Volpi reformule dans un article postérieur au manifeste :

> A partir de los años noventa del siglo XX se volvió claro que los escritores latinoamericanos ya no podrían seguir siendo latinoamericanos si querían sobrevivir (y, por tanto, continuar la tradición latinoamericana). De ahí el

[178] Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou, *Manifiesto Crack*, *in Lateral. Revista de Cultura*, 70, octobre 2000. Nous le citons à partir de la versión en annexe de la thèse de Marie-Pierre Ramouche, *op. cit.*, p. 389. Nous soulignons.
[179] Marie-Pierre Ramouche, *op. cit.*, p. 25.

> nacimiento de grupos como *McOndo* o el *Crack*, decididos a escapar de la epidemia del realismo mágico.[180]

Tomás Regalado López rappelle pour sa part que plusieurs critiques ont participé à cette erreur d'interprétation qui poursuit le manifeste *Crack* : « *Críticos como Curiel Rivera, Rubén Hernández y sobre todo Alex Salmon –reseñista del periódico español* El Mundo*– han identificado erróneamente una ruptura del* crack *contra quienes son, en realidad, sus abuelos literarios, el* boom *y la generación de medio siglo* »[181]. En réalité, ses auteurs défendent la recherche stylistique, la créativité formelle et esthétique face à la standardisation imposée par les médias et à l'appauvrissement qui en découle :

> A la ligereza de lo desechable y de lo efímero, las novelas del Crack oponen la multiplicidad de las voces y la creación de mundos autónomos, empresa nada pacata. […]
> Las novelas del Crack no están escritas en ese nuevo esperanto que es el idioma estandarizado por la televisión. Fiesta del lenguaje y, por qué no, de un nuevo barroquismo: ya de la sintaxis, ya del léxico, ya del juego morfológico.[182]

À mots à peine voilés, c'est bien *la Onda* que visent les critiques du *Crack*, pour qui les suiveurs de José Agustín ont perdu toute notion de création artistique et se sont vendus à l'économie de marché et aux médias qui véhiculent la (sous-)culture de masse. Alba Lara ne s'y trompe pas lorsqu'elle affirme : « *Même si la* littérature de la Onda *n'est nommée à aucun moment, dans le* Manifeste du Crack*, les allusions sont évidentes* »[183]. Bien que chacun, membre de *la Onda* ou nostalgique du *boom*, puisse aisément se reconnaître dans cette diatribe, Chávez Castañeda, Volpi et leurs comparses se sont bien gardés de citer personnellement leurs contemporains[184].

---

[180] Jorge Volpi, « La literatura latinoamericana ya no existe », *Revista de la Universidad de México*, 31, 2006, 90-92, p. 92.
[181] Tomás Regalado López, « Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio », *in* José Carlos González Boixo (éd.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, 143-168, p. 158.
[182] Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou, *Manifiesto Crack*, *in* Marie-Pierre Ramouche, *op. cit.*, p. 391.
[183] Alba Lara, *art. cit.*, p. 278.
[184] Roberto Bolaño est lui aussi très critique quant à l'héritage du *boom*, n'hésitant pas à citer nommément plusieurs écrivains contemporains : « *No me siento heredero del* boom *de ninguna manera. Aunque me estuviera muriendo de hambre no aceptaría ni la más mínima limosna del* boom*, aunque hay escritores que releo a menudo como Cortázar o Bioy. La herencia del* boom *da miedo. Por ejemplo, ¿quiénes son los herederos oficiales de García Márquez?, pues Isabel Allende, Laura Restrepo, Luis Sepúlveda y algún otro* » (Jorge Herralde, *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Villegas Editores, 2005, p. 95).

Par ailleurs, leurs revendications aux doux relents de « l'art pour l'art » s'inscrivent dans le sempiternel débat entre engagement social et engagement esthétique, ou plus récemment entre *Onda* et *Escritura*. Rien de bien révolutionnaire à cela, donc, et les auteurs eux-mêmes minimisent l'impact de la rupture promise par l'onomatopée éponyme quand Eloy Urroz dit rechercher : « *esa genealogía que desde los Contemporáneos (o quizás poco antes) ha forjado la cultura nacional cuando ha querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos.* No hay, pues, ruptura, sino continuidad »[185]. On peut dès lors se demander d'où vient l'importance de la polémique et des foudres dirigées contre les signataires du manifeste par une grande partie des intellectuels mexicains. Tomás Regalado López résume les principaux reproches qui leur sont faits :

> La recepción del *crack* en los ámbitos literarios mexicanos, con motivo del "Manifiesto" de 1996, fue unánimemente negativa: se le acusó de constituirse como una maniobra publicitaria de Nueva Imagen destinada a aumentar la venta de libros; de autoerigirse mesiánicamente como grupo salvador de las letras universales de finales de siglo y de llevar a cabo el papel simultáneo de escritor y crítico de sus propios textos literarios.[186]

Sans doute ces réticences proviennent-elles en grande partie du « cahier des charges » du genre même du manifeste, écrit programmatique et provocateur, en effet volontiers messianique ; Alba Lara écrit d'ailleurs très justement à ce sujet : « *Comme tout manifeste qui se respecte, celui du* Crack *est pédant et radical* »[187]. Il nous semble pourtant que, bien plus que cela, il est surtout profondément parodique et plein d'une profonde autodérision qui est cependant passée presque inaperçue aux yeux de la critique. Quelques années plus tard, paraîtra *Crack. Instrucciones de uso*, dans lequel les écrivains sont beaucoup plus ouvertement ironiques et n'hésitent pas à se moquer d'eux-mêmes et de la portée de leur manifeste[188]. Indépendamment de ce « rectificatif », Jorge Volpi confirme la nature essentiellement parodique du manifeste initial :

---

[185] Jorge Volpi, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda, Pedro Ángel Palou, *Manifiesto Crack*, *in* Marie-Pierre Ramouche, *op. cit.*, p. 392.
[186] Tomás Regalado López, *art. cit.*, p. 155.
[187] Alba Lara, *art. cit.*, p. 278.
[188] On pourra notamment y lire : « *El Crack es una entelequia en la que sólo creen los susodichos, más algún crítico despistado. El Crack no es una sucursal de las multinacionales de la edición ni cotiza en bolsa (con un nombre así, resultaría demasiado paradójico). Los miembros del Crack reconocen que la crítica literaria es un mal necesario. Por ello, se comprometen a [...] nunca intentar que un crítico literario escriba una nota positiva sobre un miembro del Crack* » (Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivil, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Jorge Volpi, *Crack. Instrucciones de uso*, Mexico, Mondadori, 2004, p. 175).

> El problema esencial fue que no se dieron cuenta de que ya de por sí, publicar un manifiesto en los años noventa era tan abiertamente anacrónico que no podía ser otra cosa que una farsa, una parodia de manifiesto. De ahí, en buena parte, el tono perentorio de nuestras declaraciones.[189]

Que retenir de tout cela ? Les auteurs du *Crack* ont fait leur chemin chacun de son côté, avec des fortunes variables. Leurs fracassantes déclarations d'intentions n'ont pas rallié grand monde à leur petit groupe ; bien au contraire, certains de leurs contemporains assimilés au *Crack* s'essoufflent à s'en dissocier, comme Cristina Rivera Garza ou Mario Bellatin. La polémique aura finalement désenflé et le manifeste reviendra peu à peu à la place qui aurait dû rester la sienne, celle d'une « *plaisanterie sérieuse* », la « *broma en serio* »[190] expliquée dans *Crack. Instrucciones de uso*. Pourtant, entre les lignes du manifeste, on peut lire quelques constantes de l'écriture des écrivains de cette génération, ceux qui sont nés à partir des années soixante, parmi lesquels figurent les auteurs de notre corpus. Alba Lara dresse le même constat :

> […] de la lecture des écrivains nés dans les années soixante qui publient aujourd'hui, qui figurent dans les anthologies et qui retiennent l'attention de la critique, découle une série de constantes générationnelles partagées par les auteurs du *Crack*. J'en retiens notamment trois : le langage soutenu, le discours transcendant, la recréation d'un espace narratif volontairement élusif. Soit le Mexique disparaît comme référent spatial, soit on recrée des espaces allégoriques. Le trait le plus saillant par rapport à la prose produite dans les années 70 et 80 reste, à mon avis, la tendance à gommer les mexicanismes ou à les réserver pour le discours des personnages.[191]

Bien que nous soyons, là encore, plus mesurée quant à la disparition du Mexique « *comme référent spatial* » au sein des œuvres concernées, disparition qui nous semble toute relative, il est vrai que ce qui a disparu chez ces jeunes écrivains tentés par la création et l'invention esthétiques, c'est la « mexicanité » qui abreuvait jusque-là la littérature mexicaine du XXe siècle, de la *novela de la Revolución* à *la Onda*, en passant par *El laberinto de la soledad*. Peut-être est-ce justement parce qu'ils évoluent dans une époque essentiellement « post » : postmoderne, post-division des genres et, pourquoi pas, postnationale ou en tout cas post-nationalismes. C'est surtout une époque de métissages génériques et culturels pour laquelle, comme nous l'avons évoqué plus haut, l'art n'accepte ni frontières ni port d'attache.

---

[189] Jorge Volpi, *Información sobre el Crack*, courrier électronique à Marie-Pierre Ramouche, 20 juillet 2006, *in* Marie-Pierre Ramouche, *op. cit.*, p. 26.
[190] Ricardo Chávez Castañeda, Alejandro Estivil, Vicente Herrasti, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Eloy Urroz, Jorge Volpi, *Crack. Instrucciones de uso*, *op. cit.*, p. 13.
[191] Alba Lara, *art. cit.*, p. 279.

2.3. Quelques remarques préalables sur des auteurs métis

Tous contemporains du *Crack*, bien que seul Jorge Volpi en fasse partie, les six auteurs de notre corpus ont une écriture qui correspond à plusieurs des exigences dont font état les signataires du fameux manifeste. Leurs projets littéraires sont pour la plupart destinés à un public déjà lecteur éventuellement cultivé ou intellectuel ou, pour le dire autrement, un public de lecteurs « avisés », prêts à être déroutés à chaque page. En un mot, il ne s'agit pas de littérature populaire ou de ce qu'on appelle avec un mépris parfois regrettable : *literatura de segunda* ou *literatura barata*, ce qui correspondrait à peu de choses près à l'expression française non moins méprisante « roman de gare ». Les auteurs les plus en vue, qui sont aussi les plus expérimentaux, sont publiés chez Anagrama, Alfaguara, Tusquets, ce qui ne les empêche pas de se tourner ou de revenir vers de petites maisons d'édition moins dépendantes du marché[192], par commodité personnelle ou conviction militante, ou, à l'instar de Mario Bellatin, de tenter l'expérience de se passer du circuit éditorial[193]. Détachés de tout nationalisme, leur principal engagement est esthétique, artistique, ce qui fort heureusement n'exclut pas de voir affleurer un discret engagement social en toile de fond de leurs œuvres, voire à l'origine même de leurs pratiques scripturales. Ces écrivains n'ont voué fidélité à aucune chapelle et mettent même un point d'honneur à sortir des sentiers battus et des carcans normatifs : certains de leurs écrits défient les frontières génériques, discursives, et même géographiques, s'adonnant avec avidité au métissage culturel ambiant, dans une pratique intensive de ce que Julio Ortega appelle « *un desborde de protocolos* »[194].

---

[192] On pensera à la maison d'édition de Oaxaca, Almadía, qui a publié des livres de Mario Bellatin et Jorge Volpi, mais aussi, récemment, au livre *Allí te comerán las turicatas* (2013) de Cristina Rivera Garza, publié par la maison d'édition indépendante La Caja de Cerillos à Mexico. Mario Bellatin s'est pour sa part tourné vers Sexto Piso pour le « gros » de ses publications.

[193] Après plusieurs expériences avec différents éditeurs, et face à la difficulté de rassembler une partie de ses ouvrages, mais aussi pour faire évoluer la relation auteur-lecteur et la place du livre comme objet de consommation, Mario Bellatin met sur pied depuis quelques années le projet des *Cien Mil Libros de Bellatin*. Il imprime ainsi artisanalemente mille exemplaires de chacun de ses ouvrages déjà publiés, qu'il numérote et signe d'une empreinte digitale, pour les vendre, les échanger ou les distribuer dans des lieux publics.

[194] Julio Ortega, « Noticia », *in* Julio Ortega y Lourdes Dávila (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, 7-13, p. 8.

2.3.1. Une écriture déterritorialisée

Bien avant d'entrer dans des considérations sur la pertinence du concept deleuzien de *déterritorialisation* appliqué à l'œuvre de nos auteurs, il convient de s'attarder sur les manifestations de l'absence de nationalisme ou de thématique nationale dans leurs romans. Contrairement à ce que l'on peut trouver de réflexion ironique ou désabusée sur l'identité nationale ou la mexicanité dans les récits d'Ibargüengoitia ou, plus récemment, dans les polars de Paco Ignacio Taibo II, nos écrivains ne sont pas friands de catharsis patriotique collective et semblent même bien souvent préférer des paysages lointains pour y planter le décor de leurs histoires. Jorge Volpi constate, dans « La literatura latinoamericana ya no existe » : « *En nuestros días un escritor latinoamericano puede sentirse mucho más cerca de un autor anglosajón —o español o japonés o turco— que de otro escritor latinoamericano* »[195]. Dans son article sur la violence dans l'œuvre de Mario Bellatin, Isabel Quintana observe pour sa part :

> Bellatin construye geografías extrañas que remiten, por momentos, a un imaginario oriental buscando borrar toda referencia nacional. La historia mexicana deja de estar omnipresente y ser determinante en la práctica literaria; su escritura es un entramado de escenarios en los que prevalecen pulsiones primitivas, anteriores a cualquier configuración identitaria. Podría decirse, además, que la violencia aparece como autocontenida al borrarse toda referencia específica, al no poder atribuirse a un nombre o escenario nacional, proliferando pero sin desbordarse, señalando su propia demarcación interna (el espacio de la novela).[196]

L'Orient présente ainsi un attrait irrésistible pour Mario Bellatin, qui situe *La mirada del pájaro transparente* (1999) en Egypte, *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) en Chine et *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) ou *El jardín de la señora Murakami* (2001) au Japon. D'autres récits ne sont jamais clairement localisés géographiquement, mais s'inscrivent dans des atmosphères qui pourraient être orientales (« Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » dans *El Gran Vidrio*) ou simplement exotiques (*Poeta ciego*). Ses premiers romans, *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994) et *Damas chinas* (1995) se situent dans des espaces vaguement latino-américains, sans plus de précisions toponymiques. Les œuvres les plus récentes, surtout celles d'inspiration autobiographique comme *La jornada de la mona y el paciente*, *Lecciones para*

---

[195] Jorge Volpi, « La literatura latinoamericana ya no existe », *art. cit.*, p. 92.
[196] Isabel A. Quintana, « Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin », *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, 227, Avril-Juin 2009, 487-504, p. 488.

una liebre muerta, « La verdadera enfermedad de la sheika » et « Un personaje en apariencia moderno » (*El Gran Vidrio*) ou *El libro uruguayo de los muertos* ont cependant généralement pour cadre la ville de Mexico, presque par défaut ou par hasard. Peut-être cela tient-il au parcours de l'auteur lui-même, stéréotype de la mobilité et du métissage de l'individu contemporain : né à Mexico de parents péruviens, Mario Bellatin passe son enfance au Pérou, part faire des études à Cuba, puis s'établit à Mexico pour finalement se « déterritorialiser » dans la pratique de l'islam soufi. Dans la partie autoréflexive finale de *El Gran Vidrio*, l'auteur écrit à propos de l'ensemble de ses publications : « *Esos libros […] fueron comenzados a escribir a partir de la no-tierra y del no-espacio* » (*Vidrio* 163).

L'autre exemple flagrant est Jorge Volpi qui évite le risque du nombrilisme géocentrique tant décrié par le *Crack* en situant une partie de ses récits dans l'Europe dominée par l'Allemagne nazie : c'est le cas d'œuvres aussi différentes que le roman *En busca de Klingsor* (1999) et le récit en vers libres *Oscuro bosque oscuro* (2010). *El jardín devastado*, en revanche, a pour double cadre le Mexique et les États-Unis d'une part, et d'autre part l'Irak contemporain. À travers sa *Trilogía del siglo XX* et ses œuvres plus récentes, son intérêt pour l'être humain confronté aux horreurs de l'histoire à différentes époques et en différents lieux prend une dimension véritablement universelle. Certains critiques en ont même crié au *malinchismo*[197], l'accusant de trahir la patrie en la délaissant avec mépris pour d'autres décors littéraires. Le reproche est suffisamment anachronique pour, tout en se passant de commentaires, nous sembler à la fois accablant et plaisant. Il révèle cependant à quel point la sempiternelle opposition entre la littérature régionale et la littérature cosmopolite est loin d'avoir totalement disparu. Jorge Volpi revendique ce cosmopolitisme en faisant appel à une longue et talentueuse tradition :

> […] lo cierto es que los mejores escritores latinoamericanos han sido, en la mayor parte de los casos, "cosmopolitas": baste citar los ejemplos, en México, del Ateneo de la Juventud, del grupo de Contemporáneos, del de Taller, al cual pertenecio Octavio Paz, o de la generacion de Medio Siglo encabezada por Fuentes, Elizondo, Arredondo, Pitol o García Ponce. En distintos momentos de la historia todos ellos fueron acusados por los nacionalistas de copiar modelos extranjeros y de dejarse seducir por las tendencias de moda, cuando en realidad hacían exactamente lo contrario: fundar y preservar la mejor tradición literaria del país, esa tradición que, a

[197] Le *Diccionario de la Real Academia Española* définit ainsi le *malinchismo*, terme exclusivement mexicain: « *Actitud de quien muestra apego a lo extranjero con menosprecio de lo propio* » (Disponible en ligne : http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae, *v.s. malinchismo* ; consulté le 03 juillet 2013). Il s'agit d'une référence à la Malinche ou Malintzin, maîtresse indigène et interprète de Hernán Cortés, accusée par la mythologie populaire d'avoir participé à livrer les peuples autochtones aux envahisseurs espagnols.

> fuerza de ser generosamente universal, como señaló Alfonso Reyes, se volvió tambien ricamente nacional.[198]

Chez Cristina Rivera Garza, l'ancrage géographique est moins éloigné : la plupart de ses récits se passent au Mexique, ou dans un cadre latino-américain non spécifié mais qui pourrait bien être *a priori* le Mexique. Le roman dans lequel ce cadre géographique est le plus important et par conséquent le plus détaillé est *Nadie me verá llorar* (1999), puisque l'anecdote se situe à Mexico en plein porfiriat. Là, la distance géographique est remplacée par une distance temporelle, mais c'est toujours une mise à distance de l'*ici-maintenant*, une perspective plus teintée d'universalisme ou d'intemporalité : le Mexique porfiriste est alors un autre pays, au même titre que l'Irak contemporain. Dans *La Cresta de Ilión* (2002), aucun pays n'est mentionné, aucun nom de lieu ; seules la « *Ciudad del norte* » et la « *Ciudad del sur* » opèrent comme indices cartographiques de l'histoire. Entre les deux, la frontière, un motif qui parcourt la vie et l'œuvre de l'auteure. Si rien n'exclut qu'il s'agisse de la frontière Mexique-États-Unis, cela pourrait aussi bien être n'importe quelle frontière au monde, même une frontière imaginaire, pourvu qu'elle soit une vraie frontière, qui taille des plaies dans la chair ou dans la terre, divise et répartit les gens et les richesses. Dans *La muerte me da*, l'action se passe à Mexico, de nos jours, et la violence des crimes commis par un assassin qui ne sera jamais confondu par un système judiciaire incompétent peut rappeler, sans avoir à faire un gros effort d'imagination, l'actualité du pays. Le Japonais de Tokyo qui lira ce roman y verra tout aussi aisément l'actualité de son pays, de même que l'habitant de New-York, Barcelone, Paris ou, pourquoi pas, Saint-Pétersbourg. La cruauté et la folie meurtrière n'y sont pas celles des gangs ou des cartels de drogue, mais celles du monde actuel avec tout ce qu'il a d'aliénant et tout ce qu'il engendre de criminel. Sans quitter l'intérieur du pays, on se situe dès lors en plein cosmopolitisme transfrontalier.

On retrouvera cette idée d'espace indéterminé chez Patricia Laurent Kullick où, dans *El camino de Santiago*, les seuls endroits clairement identifiés se trouvent à l'étranger, en Espagne particulièrement. La ville où a grandi la narratrice au Mexique n'est pas précisée. Chez Guillermo Arreola on pourrait jouer à deviner quel village il peint dans *La venganza de los pájaros*, grâce aux rares indices toponymiques dont on dispose à la lecture du roman, et on finirait par tomber sur la Sierra de Durango, non loin de Mazatlán, Sinaloa, et de Chihuahua. Cependant, c'est surtout l'archétype du village de l'intérieur, enclavé et presque soustrait au

---

[198] Jorge Volpi, « El fin de la narrativa latinoamericana », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Année XXX, 59, Lima-Hanover, l[er] semestre 2004, 33-42, p. 39.

monde moderne ; c'est aussi le village de l'imaginaire d'un petit garçon devenu adulte et qui se rappelle les fantômes et les vivants enfouis dans sa mémoire. De la même façon, la ville de Mexico dans laquelle se déroule *El huésped* de Guadalupe Nettel est l'exemple type de la grande ville, où se côtoient modernité et indigence, cécité sociale et coups d'éclats de masses incontrôlables. Si chez Arreola l'espace se polarise autour de la frontière qui sépare l'intérieur de l'extérieur, la ville de la campagne, la mer de la montagne, chez Nettel, la duplicité de la ville se cristallise en une opposition classique de l'endroit, la face visible, la surface des voyants, et de l'envers, l'inframonde du métro envahi par les aveugles. Rien donc qui ne soit exclusif d'un hameau particulier ou d'une ville singulière. Rien non plus qui se veuille une carte de présentation du Mexique pour un lectorat étranger, ou un miroir tendu vers un lectorat uniquement national.

Au-delà de l'anecdote des récits de nos écrivains, et comme l'a très bien remarqué Alba Lara que nous citions plus haut, le « désancrage » géographique est aussi géolinguistique et social puisque, contrairement à l'exemple notoire de *la Onda*, la langue employée est quasiment dénuée de mexicanismes[199]. À défaut d'être standardisé, l'espagnol qu'ils privilégient est universel et très rarement familier[200]. En règle générale, le registre de langue est courant à soutenu, parfois presque désincarné dans le cas de Mario Bellatin. Est-ce à dire qu'il faut y voir une victoire de l'espagnol hégémonique contre la diversité et la pluralité de la langue ? Loin s'en faut. Au contraire, après quelques décennies d'hyperprésence de l'*albur* et du *caló* mexicain dans la littérature et bien au-delà de tout puritanisme moral, peut-être faut-il voir dans ce repli vers des registres plus soutenus une tentative de sauvegarde de cette richesse linguistique face à l'appauvrissement que représente en la matière tout systématisme.

La déterritorialisation des œuvres de Jorge Volpi, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza, Guadalupe Nettel, Patricia Laurent Kullick et Guillermo Arreola consiste aussi, et peut-être essentiellement, en l'extranéité des personnages dans le monde, étrangers en leur propre demeure, étrangers à eux-mêmes. Lorsqu'en un seul individu cohabitent deux consciences antagoniques, comme c'est le cas des narratrices des romans de Patricia Laurent Kullick et de Guadalupe Nettel, lorsque, comme dans *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, la « *Viajera*

---

[199] Il convient en outre de préciser que la présence de l'*albur* et du *caló* fait coïncider deux types de variation par rapport à l'espagnol standard : la variation *diatratique* (c'est-à-dire sociale : le registre familier, voire populaire), éventuellement *diaphasique* (variation en fonction de la situation communicative : lorsqu'il s'agit d'un jargon limité, par exemple, à un corps de métier) d'une part et, d'autre part, la variation *diatopique* (c'est-à-dire proprement géolinguistique : la « mexicanité linguistique »).

[200] Permettons-nous de mentionner l'exception que constitue l'œuvre de Guillermo Arreola : si dans *La venganza de los pájaros* les mexicanismes ne sont pas très fréquents, ils le deviennent nettement plus dans son recueil *Traición a domicilio* (2013), en raison notamment de l'importance du discours direct dans certaines nouvelles.

con el Vaso Vacío » adopte successivement des identités volées, sans en conserver aucune durablement, l'extranéité prime sur tout le reste. Lorsque la jeune Ana de *El huésped*, perdue dans son *devenir aveugle*, se réfugie dans les ténèbres du métro, elle est aussi étrangère à ce nouveau milieu qu'au monde de la surface ou à elle-même. La déterritorialisation opère d'ailleurs aussi bien pour les personnages marginaux (ils le sont tous, nous le sommes tous) au sein de sociétés qui ne leur réservent aucune place, qu'au sein d'eux-mêmes, mais nous aurons l'occasion de revenir au cas par cas sur ce point.

Pour l'heure, un constat s'impose : malgré un cadre souvent mexicain pour les romans qui nous intéressent ici, leurs auteurs ne se livrent pas à la contemplation béate ou critique de la mexicanité, ni du Mexique. Ils s'inscrivent ainsi clairement dans la veine cosmopolite de la littérature mexicaine et correspondent en cela à ce que les théoriciens de la postmodernité, et plus généralement les observateurs du monde contemporain, analysent comme une attitude post-nationale liée à la chute des idéologies patriotiques des XIXe et XXe siècles et à l'accélération des échanges et de la mondialisation culturelle.

2.3.2. Une écriture volontiers expérimentale

La perméabilité des frontières n'est pas seulement géopolitique, et le « tout est permis » ambiant encourage à franchir les barrières des normes imposées et les limites génériques. Si le récit traditionnel a perdu de son aura à la mort de l'auteur et avec la chute en désuétude des grands récits, plus aucune révérence à son endroit n'est de rigueur et rien n'empêche plus de le subvertir à l'envi, de le pousser dans ses retranchements les plus inaccessibles et de le faire sortir de ses gonds. Certains de nos écrivains ne s'en privent pas. Par certains aspects, leur écriture peut même être considérée comme expérimentale et dérouter le lecteur au premier abord.

L'hybridité générique et discursive est une constante de la création littéraire de ces dernières décennies, qui voit de plus en plus s'estomper les définitions strictes des genres et l'opposition entre le référentiel et le fictionnel. Milagros Ezquerro y voit d'ailleurs une caractéristique de la littérature du post-*boom* lorsqu'elle annonce : « *une pratique de l'écriture très répandue parmi les écrivains du post-boom : je veux parler d'une pratique de l'hybridité*

générique »[201]. « Romans brefs », « nouvelles » ou « récits » sont quelques-unes des tentatives de définition des premières publications de Mario Bellatin (*Mujeres de sal*, *Canon perpetuo*, *Efecto invernadero*, *Damas chinas*, *Salón de belleza*), et autant de symptômes du problème que se pose la critique aujourd'hui, qui tente de faire tenir dans des catégories jugées archaïques par les écrivains, les œuvres transgressives et innovantes de ces mêmes écrivains. En l'occurrence, la longueur des récits de Bellatin semblait être le principal obstacle à une classification aisée, mais la subversion des normes génériques va évidemment bien au-delà d'une simple question quantitative. Dans des romans comme *La venganza de los pájaros* ou à plus forte raison *El Gran Vidrio*, chaque chapitre (ou micro-récit dans le cas d'Arreola) peut être lu comme un tout indépendant. Dans ce roman de Bellatin, ce n'est que dans les dix dernières pages que les trois chapitres, voire les trois nouvelles, s'unissent en un récit commun.

Forts de ce que le texte est ce tissu de citations que présentait Roland Barthes à la fin des années soixante, il n'est pas rare non plus que nos écrivains, Cristina Rivera Garza en tête, se plaisent à insister sur la dimension intertextuelle de l'œuvre littéraire. Ainsi donc, elle laisse une large place, dans ses romans, à l'inclusion massive de citations ou d'allusions à d'autres écrivains ou artistes. L'œuvre poétique et diaristisque de Alejandra Pizarnik est ainsi mise à l'honneur dans *La muerte me da*, de même que des paragraphes entiers des *Voyages de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift, ou les créations plastiques de Goya ou des frères Chapman. De son côté, Mario Bellatin a récemment publié un petit livre librement inspiré d'un entretien qu'il avait eu avec Alain Robbe-Grillet, sans que ce dernier soit jamais nommé (*Dans la penderie de monsieur Bernard il manque le costume qu'il déteste le plus*, 2012).

Cette pratique intertextuelle est en outre doublée d'une grande pluralité discursive : toujours dans *La muerte me da*, Cristina Rivera Garza se livre à un mélange des genres tout à fait exemplaire : aux divers monologues intérieurs de trois des personnages, qui font office de voix narrative alternée à partir de laquelle le lecteur peut élaborer une ébauche de l'histoire, s'ajoute un matériel très divers. On trouvera notamment dans ce récit-*patchwork* un chapitre épistolaire, constitué des lettres de la mystérieuse « *Viajera del Vaso Vacío* », un essai universitaire signé de l'auteure et portant sur la recherche de la poésie de la prose dans le journal intime de Alejandra Pizarnik, des pseudo-rapports de police, des extraits de presse, une note d'éditeur ou un recueil de poèmes intitulé « *La muerte me da* ». Mario Bellatin, pour sa part, est devenu adepte de l'inclusion de documents iconographiques dans ses livres, depuis *Perros*

[201] Milagros Ezquerro, « Lire et écrire », *in* Françoise Moulin Civil, Florence Olivier et Teresa Orecchia Havas (coord.), *op. cit.*, 327-344, p. 335.

héroes (2005) et *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. Dans cet ouvrage, l'écrivain annexe des photographies partiellement effacées et des articles de journaux japonais pour tenter de prouver l'existence du poète Shiki Nagaoka dont il dresse le portrait, sans qu'aucun des documents exhibés ne vienne prouver ce qu'il prétend démontrer[202]. L'utilisation de l'image comme gage d'authenticité – tendance journalistique moderne s'il en est – est alors joyeusement parodiée, de même que dans *Disecado*, lorsque la photo censée représenter une femme populaire de l'histoire racontée n'est autre que celle d'une universitaire mexicaniste française de renom (Florence Olivier !), ou quand le couple de scientifiques mis à l'honneur dans le récit est illustré par une photographie de l'auteur en compagnie de la mère du poète César Aira. Documents et discours référentiels sont ainsi dévoyés par et pour la fiction, jusqu'à perméabiliser la frontière volontiers poreuse qui sépare les deux champs.

D'autre part, une caractéristique que partagent Guillermo Arreola, Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza et Mario Bellatin est sans conteste le goût pour l'écriture fragmentaire. Si la notion de fragmentarité est en vogue, elle n'est pourtant pas nouvelle : les *Essais* de Montaigne en sont un exemple criant et les adeptes des aphorismes ne sont pas peu nombreux. Cependant, dans un récit en prose, nouvelle ou roman, la fragmentarité visible typographiquement est un phénomène récent et continue à être classé parmi les pratiques expérimentales. Chez Guillermo Arreola, la répartition du récit en différents morceaux de longueurs variables, commençant chacun sur une nouvelle page et précédé d'un espace blanc entre parenthèses, en est une manifestation. Il en va de même dans *El jardín devastado* de Jorge Volpi ou dans *Flores* de Mario Bellatin, pour n'en citer que quelques-uns, tant cet usage est répandu. La fragmentarité est également visible dans les phrases tronquées, agrammaticales, saccadées, qui apparaissent massivement chez Cristina Rivera Garza et dans une moindre mesure chez Mario Bellatin, qui n'hésite pas, en revanche, à numéroter chacune des trois cent soixante phrases qui composent le récit « Mi piel luminosa », les regroupant de façon apparemment aléatoire jusqu'à dix phrases par page et les faisant toutes redémarrer à la ligne.

Cette fragmentarité est également celle de la trame des récits concernés, ou plutôt des trames de ces récits. L'époque est en effet à la multiplicité des histoires et des points de vue, et non plus à la prédominance d'un récit cohérent, structuré et univoque. On observe donc de plus en plus souvent un enchâssement d'histoires qui évoluent de façon parallèle ou se rejoignent entre elles selon les œuvres. C'est le cas, par exemple, de *El jardín devastado* de Jorge Volpi,

---

[202] Voir l'article de Diego Vecchio, « Bellatin ou le corps à corps de la fiction », *Le texte monstrueux*, 33, Automne 2009, p. 62-63.

dans lequel le monologue du narrateur est interrompu par le récit du destin de Laila, jeune femme irakienne victime de la guerre. L'un se fait alors le contrepoint de l'autre. C'est le cas aussi de *Flores* de Mario Bellatin, recueil de fragments portant chacun pour titre le nom d'une fleur, et que l'on parvient à peine à regrouper en trois ou quatre fils narratifs plus ou moins distincts les uns des autres. Chez Guillermo Arreola, la non-linéarité de la trame de *La venganza de los pájaros* se manifeste essentiellement dans l'absence d'ordre chronologique dans la relation des souvenirs d'enfance du narrateur. Il s'agit dans tous les cas de récits qui offrent de larges béances dans lesquelles les incohérences ou l'incompréhension peuvent aisément s'infiltrer, et qui mettent à mal les attentes de logique causale du lecteur, à qui il incombe de restaurer la temporalité et de combler les failles logiques en établissant par lui-même les rapports d'antériorité et de causalité qui unissent – parfois – les différentes brisures de récit.

De cet abandon de l'unité et de l'unicité de la trame découle un délaissement de l'intrigue, ou plus exactement un délaissement de l'anecdote et son pendant, le décentrement de l'intrigue. Obligeant le lecteur à tenir un rôle particulièrement actif dans l'élaboration et la résolution de l'anecdote, ces œuvres répondent en tous points à ce que Umberto Eco qualifie d'œuvres ouvertes, qui ne font sens et ne trouvent de réalisation que dans leur consommation par un récepteur qui déterminera, parmi une multitude de possibilités, quelle est la fin de l'histoire, c'est-à-dire non seulement comment celle-ci se termine mais aussi et surtout ce vers quoi elle tend. Il s'agit ainsi de textes à entrées multiples et qui proposent un grand nombre de pistes de lecture ; certaines de ces pistes se révèleront être des voies sans issue, d'autres s'éloigneront toujours plus d'une éventuelle résolution de l'anecdote pour recentrer l'enjeu du récit autour de réflexions métalittéraires ou métaphysiques. Lorsque l'œuvre opère une redistribution des rôles entre l'auteur et le lecteur, elle génère en même temps, inévitablement, un discours autoréflexif qui questionne les notions d'auctorialité et de consommation du texte, et qui remet en jeu le statut de l'œuvre elle-même.

Indubitablement, la lisibilité du récit devient secondaire, quand elle n'est pas l'ennemi à abattre. En cela, les livres de Mario Bellatin ou de Cristina Rivera Garza correspondent au constat que livrent Deleuze et Guattari : « *Le principe des entrées multiples empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation* »[203]. Est-ce à dire que leurs ouvrages ne signifient rien ? ne signifient pas ? Nous pensons au contraire qu'ils accueillent en eux des germes propices à l'éclosion d'une infinité de sens, que le sens y est naturellement pluriel, indéfini et potentiel, en

[203] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975, p. 7.

attente d'un lecteur-consommateur. De même que ce sont des livres dont, bien souvent, l'anecdote n'a ni dénouement ni conclusion, ils se présentent non pas comme des sources de signification mais exclusivement comme des amorces de réflexion, des questionnements qui, une fois le livre refermé, demeurent ouverts. Sur ce point, Cristina Rivera Garza est sans ambigüité, elle prône une « *écriture hors du circuit de la communication* » :

> ESCRITURA FUERA DEL CIRCUITO DE LA COMUNICACIÓN: […] Pero un verdadero libro no tiene por qué comunicar un mensaje, puesto que para eso ya están los anuncios de la televisión, los manuales de instrucciones, los manifiestos políticos. La claridad y el entendimiento no son responsabilidad de la escritura. Tengo la sospecha que un escritor que verdaderamente escribe, escribe siempre sobre algo que no sabe (es lo inmediato, es lo que saltó a los sentidos, es lo que no se entiende y no tiene sentido, después de todo), de ahí que lo que requiere del lector no es una recepción pasiva y clara del mensaje (desconocido), sino la implicación audaz y dinámica en un juego de acertijos. La frase "el lector es quien concluye el libro," no podría ser más cierta en este tipo de libros. Es el lector quien, después de un trabajo consigo mismo a través del texto, terminará por entregarle al autor de la estructura que llamamos novela, el mensaje del mismo.[204]

Dans ce court essai, la romancière s'engage pour une littérature contre le sens[205], pour des œuvres qui s'érigent contre le sens unique et dont les multiples sens naîtront et mourront, éphémères, à chaque nouvelle lecture. L'intrigue n'aura peut-être jamais autant été à l'honneur que dans ces récits qui noient l'anecdote dans un flot d'interrogations et d'incertitudes et laissent souvent le lecteur intrigué, perplexe, comme le remarque encore Cristina Rivera Garza :

> Atiendo a mi historia como lectora y atestiguo que los libros que me han marcado, esos a los que regreso una y otra vez con la curiosidad intacta, no son aquellos que me aclaran, ilustran o develan (todos verbos luminíferos, en efecto) la así llamada realidad, sino aquellos otros que me inquietan con su oscuridad, me problematizan con sus preguntas sesgadas o secretas, y me atenazan con sus desvaríos. […]
> Un libro verdadero, quiero decir, no porta un mensaje sino un secreto (Gruner dixit), las páginas convertidas en el velo de lo que está hecho. Más que enunciar algo, ese libro alude a otra cosa. Esa otra cosa es, precisamente, lo que el libro no sabe: su propio punto ciego.[206]

---

[204] Cristina Rivera Garza, « La página cruda », *in* Oswaldo Estrada (éd.), *op. cit.*, 21-24, p. 23-24.
[205] Pour sa part, Mikhaïl Bakhtine parlait déjà en 1941 de l'« *inachèvement sémantique spécifique* » au roman (*Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 444). Ce n'est donc pas une nouveauté, mais c'est un trait qui se trouve actuellement accentué à l'extrême, conscient et clairement revendiqué par différents auteurs.
[206] Cristina Rivera Garza, « Saber demasiado », *in* Oswaldo Estrada (éd.), *op. cit.*, 17-19, p. 17-18.

On retrouve ici le soupçon désormais répandu face à toute forme d'imposition du savoir. Loin de réclamer de nouvelles lumières, l'écrivaine et ici lectrice fait au contraire l'éloge de l'obscurité de l'intrigue irrésolue. C'est notamment à ce déplacement de l'intrigue anecdotique vers une aventure langagière que Oswaldo Estrada fait allusion lorsqu'il présente Cristina Rivera Garza en des termes qui pourraient également se prêter à quelques autres écrivains de notre corpus : « *Leerla es traspasar los límites del lenguaje, cruzar las fronteras de diversos géneros y quedar al filo del suspenso con muchas preguntas y pocas respuestas* »[207]. Dépasser les limites du langage et des frontières génériques, Rivera Garza, Mario Bellatin ou Jorge Volpi s'y emploient de toute leur plume.

Indissociable de ces trames qui s'étiolent, le discours narratif tend à devenir fragmentaire et saccadé ou au contraire délirant, balbutiant et titubant à souhait ; il atteint par moments les limites de la communicabilité, se faisant agrammatical ou même monosyllabique. Ce style expérimental tend souvent à refléter la réalité déconstruite (ou non grammaticale) du discours psychique, se voulant la quintessence du monologue intérieur, à mille lieues des règles du discours narratif classique ou de l'acte de communication quotidien, et par conséquent à mille lieues également du texte « à message ». Jorge Volpi constitue à cet égard un cas tout à fait exceptionnel, qui abolit l'opposition prose/poésie avec son *Oscuro bosque oscuro* (2010), récit dérangeant intégralement écrit en vers libres.

Enfin, dernier volet de ce bref aperçu des manifestations de l'expérimentalité de ces œuvres, il faut bien évoquer l'importance que revêt aujourd'hui l'espace cybernétique pour de nombreux écrivains. Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza et Mario Bellatin disposent ainsi de *blogs*, *facebook* et *twitter*, qui facilitent le dialogue avec le lectorat et favorisent les formes d'expression instantanées et concises. Le *blog* peut devenir une véritable antichambre de la production littéraire, soit en amont soit en aval de la publication, ou encore en parallèle de celle-ci. Un texte comme « La verdadera enfermedad de la sheika » (*El Gran Vidrio*) trouve son origine dans une première version du récit, publiée par Mario Bellatin sur son *blog* sous le titre de « La enfermedad de la sheika ». À l'inverse, le minuscule personnage fantasmagorique de *La muerte me da*, « *La Increíblemente Pequeña* », jouit désormais d'une vie propre sur le *blog* de sa créatrice, Cristina Rivera Garza, qui envisage une publication éditoriale qui lui serait exclusivement consacrée. Ainsi, Internet est un des nombreux moyens de transgression des frontières littéraires, lorsque cela permet de projeter le récit ou des fragments de celui-ci au-

[207] Oswaldo Estrada, « Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión », *in* Oswaldo Estrada (éd.), *op. cit.*, 27-46, p. 27.

delà des limites physiques de l'objet livre. Notons tout de même que la porosité de ces limites n'est pas le fait exclusif de l'activité des auteurs sur la blogosphère, puisque de nombreux personnages ou des bribes de récits voyagent également d'un ouvrage à l'autre. On pourra ainsi penser à Marina/Xian qui apparaît dans le premier livre de Cristina Rivera Garza, *La guerra no importa* (1991), et dont l'histoire constitue vingt ans après l'un des fils narratifs de *Verde Shanghai* (2011), ou à la « *diminuta maestra Takagashi* » que l'on rencontre brièvement dans *El jardín de la señora Murakami* de Mario Bellatin, avant de la retrouver dans *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*.

Si les romans de Patricia Laurent Kullick et Guadalupe Nettel sont de facture plus classique, Mario Bellatin, Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza et dans une moindre mesure Guillermo Arreola font preuve de pratiques scripturales originales et autoréflexives parfois expérimentales. Écrivains métis, ils sont eux-mêmes coutumiers des frontières et de l'hybridité : Mario Bellatin est péruvien-mexicain, Cristina Rivera Garza partage sa vie entre le Mexique et les États-Unis, Guillermo Arreola a longtemps vécu à Tijuana, ville-frontière entre toutes, Jorge Volpi a mené des missions diplomatiques à l'étranger et Guadalupe Nettel a effectué une grande partie de ses études secondaires et universitaires en France. D'autre part, si Guadalupe Nettel, Jorge Volpi et Cristina Rivera Garza sont titulaires, respectivement, d'un doctorat de lettres et d'un doctorat d'histoire, et cultivent donc une double activité de créateurs et d'universitaires, Guillermo Arreola est également peintre et Mario Bellatin a suivi une formation en théologie et en cinéma. La mixité de leurs profils favorise ainsi une veine métalittéraire voire, dans le cas de Jorge Volpi et de Cristina Rivera Garza, ouvertement essayistique. Ces écrivains sont bien loin d'être dépolitisés, mais leur engagement se manifeste dans leurs œuvres sur un plan essentiellement esthétique : leurs écrits questionnent au premier chef la capacité du langage à communiquer, et sondent le champ des possibles de la création littéraire, du texte pluriel et hybride. Mario Bellatin s'exprime très clairement sur son absence de nationalisme et sur l'engagement politique que peut acquérir une écriture apparemment dépolitisée :

> He descubierto que mis libros son esencialmente políticos, comprometidos con la realidad contemporánea. Pero llevan consigo un compromiso que no creo fácil de detectar, pues no están inscritos en lo que podría considerarse como una escritura de ese orden. Como mexicano me parece que no sólo hay que ponerse el sombrero para escribir, sino llevar también todo el tiempo las pistolas cargadas. Y como peruano pretendo no caer en discusiones banales, principalmente de orden sociológico, porque de esa manera es muy fácil perder la perspectiva de que circulamos en el camino de las artes antes que en el de las ciencias sociales. Y trato de que mi

> escritura se comprometa solo con ella misma, que construya artefactos únicos cuya razón de ser sea su propia existencia.[208]

Dans toute subversion d'un système établi, dans tout acte de transgression des normes, fussent-elles linguistiques ou génériques, point aussi une subversion de l'ordre social, politique, mondial, de même que derrière toute introspection égocentrée se cache un questionnement existentiel qui dépasse de beaucoup les frontières de l'individualisme pur. La réflexion de François Delprat sur le roman latino-américain contemporain est de la même teneur :

> Sans doute, l'homme, comme animal social, ou comme entité autonome, ou comme conscience, et son lien au monde demeurent-ils au centre des romans d'aujourd'hui, mais les frontières sont devenues floues qui séparaient le roman d'action et le roman de réflexion, le roman réaliste du roman métaphysique, le récit d'action, aux effets sensationnels, et la construction subtile de personnages complexes.[209]

Consciente de l'hybridité générique des œuvres qui constituent notre corpus, nous continuerons cependant – ou à plus forte raison – d'utiliser la terminologie traditionnelle des genres littéraires, et considèrerons toutes les œuvres de notre corpus comme des romans, non seulement par commodité, mais aussi parce qu'il nous semble que, de par ses origines métisses, le roman est le genre le plus à même d'accueillir en son sein ces mélanges formellement subversifs ou transgressifs. Selon Mikhail Bakhtine, le roman est ainsi par essence un genre hybride[210], né de l'inclusion parodique et distanciée d'une pluralité de genres et de discours antiques. Il est donc dans sa nature d'être constitué de matériaux divers parfois disparates, de même qu'il est intrinsèquement changeant, évolutif : « *le roman ne possède pas le moindre canon ! Par sa nature même il est a-canonique. Il est tout en souplesse. C'est un genre qui éternellement se cherche, s'analyse, reconsidère toutes ses formes acquises* »[211]. Le théoricien y voit même un genre mutant, dont les métamorphoses les plus extrêmes sont le reflet anticipé de ce que sera l'évolution de la littérature dans son ensemble. Le roman est alors à la fois l'atelier expérimental et la prémonition du devenir des discours littéraires, qu'il façonne en grande partie en absorbant une multitude de discours extra-littéraires : « *le roman est le seul*

---

[208] Mario Bellatin, *in* Julio Ortega et Lourdes Dávila (coord.), *op. cit.*. Sur le rabat de la première de couverture.
[209] François Delprat, « Le pathétique : Violence et souffrance dans le roman contemporain (1975-2005) », *in* Françoise Moulin Civil, Florence Olivier et Teresa Orecchia Havas (coord.), *op. cit.*, 103-127, p. 125.
[210] L'idée n'est pas nouvelle ; Mikhaïl Bakhtine rappelle en effet : « *La pensée classique des XVIIe et XVIIIe siècles ne tenait pas le roman pour un genre poétique autonome, et le rattachait aux genres rhétoriques mixtes* » (*Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 401).
[211] *Ibidem*, p. 472.

genre en devenir, et encore inachevé. Il se constitue sous nos yeux. […] Son ossature est encore loin d'être ferme, et nous ne pouvons encore prévoir toutes ses possibilités plastiques »[212]. Certaines de ces possibilités plastiques imprévisibles sont sans aucun doute en pleine réalisation dans l'œuvre des écrivains mexicains de la charnière des XXe et XXIe siècles.

[212] *Ibidem*, p. 441.

L'écriture ludique et l'effervescence créative et fantaisiste de nos auteurs n'en sont pas moins sérieuses, leurs projets littéraires, pour originaux qu'ils puissent paraître, sont sincèrement ambitieux et leur engagement esthétique, tourné vers le pluriel et le multiple, ouvre la voie à de profondes réflexions métaphysiques et métatextuelles. Au cœur de ces réflexions, le sujet, le monde et le texte, dont l'articulation est soumise à d'infinies variations et inversions. Nous les aborderons ici à travers le prisme de l'écriture du sujet par lui-même, dont Elinor Ochs et Lisa Capps soulignent toute l'importance : « *Personal narrative simultaneously is born out of experience and gives shape to experience. In this sense, narrative and self are inseparable. Self is here broadly understood to be an unfolding reflective awareness of being-in-the-world* »[213]. Les modalités des écritures de soi évoluent selon les époques et les visions du monde qui les caractérisent, et c'est bien l'alchimie sujet-texte-monde dans ces écritures contemporaines qui sera au cœur de notre étude.

Nous nous demanderons ainsi dans quelle mesure le sujet est le reflet du monde qui l'entoure, ou comment la vision du monde qu'il construit, notamment à partir de ce qu'il en reçoit de l'altérité, s'articule avec les processus d'élaboration et de représentation de l'identité subjective. Si le langage est effectivement le principal vecteur de la construction identitaire dans le rapport avec l'altérité, nous nous intéresserons aux implications des nombreuses fractures entre le *je* narrateur et le langage-outil de sa narration, qui semblent faire obstacle aux diverses tentatives d'introspection. Nous verrons alors comment le sujet de l'introspection – narrateur fictif ou autofictionnel – élabore ses stratégies mémorielles et discursives d'accès à lui-même, de redécouverte de lui-même. Nous chercherons à comprendre si le non-respect des codes linguistiques normatifs dans certains livres signifie l'échec de toute tentative du *je* pour se dire et s'écrire, ou au contraire tend vers une plus grande fidélité dans la représentation de la réalité psychique intime. En termes plus généraux, les nouvelles modalités de l'écriture de soi, parfois expérimentales, sont-elles le constat d'un épuisement irrémédiable ou au contraire le synonyme d'un renouveau enthousiaste ? Sonnent-elles le glas pour les relents d'un sujet déjà mort ou annoncent-elles la victoire du redéploiement de ses formes d'expression et d'affirmation ?

---

[213] Elinor Ochs et Lisa Capps, *art. cit.*, p. 20-21.

CHAPITRE 2

S'ÉCRIRE AU PASSÉ…
LA MÉMOIRE ENTRE RECONSTRUCTION ET INVENTION DE SOI

1. LE PACTE AUTOBIOGRAPHIQUE ENTRE DISSOLUTION ET CORRUPTION

Certains ouvrages de ce corpus sont assez clairement fictionnels, comme *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick ou *El huésped* de Guadalupe Nettel. D'autres intègrent des éléments reconnaissables du réel à leur univers diégétique, tels Mario Bellatin, Jorge Volpi et Cristina Rivera Garza. Le cas de Guillermo Arreola est différent : son roman *La venganza de los pájaros* ne prétend jamais être autobiographique, ni même avoir un quelconque degré de référentialité. Est-ce pour autant le cas ? On le sait, il est vain de tenter de chercher à quantifier la part d'autobiographie dans la fiction. Dans « Notas sobre el arte de la novela », Jorge Volpi affirme d'ailleurs :

> La frontera entre ficción y realidad no es unívoca, sino tenue y permeable: depende de la creencia, no de los hechos. La ficción aparece cuando un autor o un lector así lo decide; un texto puede ser considerado como no ficción por quien lo escribe y como ficción por quien lo lee, y viceversa.[214]

Cependant, quand certains auteurs se font un plaisir de faire fluctuer le rapport entre le référentiel et le fictionnel dans leurs écrits, s'amusent à revendiquer l'authenticité d'écrits totalement absurdes et improbables et à mélanger impunément « mensonge » fictionnel et

[214] Jorge Volpi, « Notas sobre el arte de la novela. De parásitos, mutaciones y plagas », *Revista de la Universidad de México*, 12, 2005, 5-18, p. 6.

« vérité » référentielle pour accoucher de la toute jeune autofiction, Guillermo Arreola, au contraire, n'entre pas dans le jeu. On aurait beau chercher des éléments textuels ou paratextuels qui suggèrent un contenu autobiographique, rien ne filtrerait ; si ce n'est, peut-être, le contenu, justement. Mario Bellatin, lui, n'hésite pas à apposer un sous-titre à son roman *El Gran Vidrio* : « *Tres autobiografías* », qui présente plus d'un paradoxe et se pose en véritable affront parodique de l'autobiographie traditionnelle. Le paratexte n'est cependant pas uniforme : ainsi, le titre du dernier chapitre est « *Un* personaje *en apariencia moderno* »[215], ce qui semble ancrer le récit dans la fiction, dans l'invention littéraire et non plus dans la référentialité extratextuelle. Or, cette référentialité surgit pourtant par fulgurances dans le récit au moment où on l'attend le moins. Les genres modernes de l'écriture de soi que sont l'autobiographie, les mémoires ou le journal, jouissent traditionnellement, on l'a dit, d'un pacte d'authenticité souvent constitué à la fois d'un paratexte explicite (titre, sous-titre, résumé) et d'une déclaration d'intentions. Guillermo Arreola et Mario Bellatin, de façon fort distincte l'un de l'autre, rompent chacun avec cette pratique, refusant partant la dichotomie exclusive réalité *vs* fiction.

1.1. Guillermo Arreola : De l'absence de pacte autobiographique… à l'absence de pacte fictionnel

Présenté à la première personne par un jeune homme qui s'essaie à l'écriture et qui rassemble ses souvenirs d'enfance les plus marquants, de façon tout à fait aléatoire, *La venganza de los pájaros* de Guillermo Arreola prend la forme d'une quête mémorielle qui projette le narrateur dans le village de son enfance. Par bribes désordonnées, il raconte des situations qui l'ont marqué et dresse le portrait d'une famille rurale dont il est le benjamin. Entouré de ses sœurs Delia, Eva et Concha, et de son frère Antonio, il pose sur le monde environnant un regard ingénu. Ainsi, proche d'une mère aimée et aimante, il intègre à son univers les fantômes dont celle-ci peuple sa solitude face à un mari rude et à une vie peu épanouissante. La famille compte également l'oncle Fernando, homonyme du héros pour lequel il éprouve une affection paternelle, et sa femme, Boni. Les souvenirs du narrateur adulte, qui s'est éloigné de sa famille pendant de longues années avant les retrouvailles qui constituent le dénouement, rassemblent pêle-mêle des événements importants : le départ inattendu et secret

[215] Nous soulignons.

de ses sœurs qui rejoignent la ville et la mer ; un duel pour des raisons obscures avec l'ennemi de son père Isidro Favela, dont la mort, plus tard, ne sera jamais élucidée ; la peur de l'enfant qui, un jour tragique, manque de se noyer dans la rivière qui borde le hameau et qui ne sait pas comment, qui ne sait pas pourquoi, qui ne sait pas qui… Autour de cet épisode récurrent, la présence menaçante de bandes d'oiseaux de mauvais augure couvre tout le récit et peuple la mémoire du narrateur, comme pour révéler sans jamais la dévoiler complètement l'existence d'un traumatisme insoupçonné ou refoulé, la clef de voûte occulte de son histoire.

Le récit d'enfance, favorisé par les théories de la psychanalyse quant à l'importance déterminante des premières années de vie dans la construction identitaire et le développement de la personnalité, occupe une place considérable dans les autobiographies. Georges Gusdorf explique cet engouement qui n'a rien de nouveau, malgré un regain d'intérêt certain et un éclairage nouveau à partir du début du XXe siècle :

> Dès saint Augustin, elles ont tendance à privilégier l'enfance par rapport à l'âge mûr ; il arrive d'ailleurs que le narrateur arrête sa narration à la fin de sa jeunesse, comme si la suite importait peu, ne présentant qu'un intérêt secondaire, alors que les souvenirs d'enfance sont décisifs (Goethe, Renan, Mauriac, Sartre…).
> Dans la période contemporaine, la considérable expansion de la psychanalyse a fortement contribué à majorer cet idéalisme. En dépit de toutes les critiques auxquelles peut donner lieu le système de Freud, dans la raideur de ses articulations dogmatiques, le fait demeure que l'attention se fixe désormais sur les soubassements psychologiques de la vie consciente, terroir des pulsions instinctives et des émotions dont les récurrences ne cessent de parasiter la vie des individus. De là le rôle régulateur, ou dérégulateur, des expériences primitives de la petite enfance et des souvenirs, conscients ou non, qui s'y réfèrent.[216]

Jusqu'à l'âge de dix ou onze ans, l'enfant peut être sujet à l'amnésie infantile, un phénomène qui serait lié à l'évolution des processus cognitifs et à l'acquisition du langage, qui demanderaient une énergie mentale considérable et qui joueraient également le rôle de « stabilisateurs » du souvenir. Avant l'assimilation de ces capacités mnésiques complexes, l'activité mémorielle serait instable. Nous n'avons ainsi que très peu de souvenirs datant d'avant nos trois ans, et les scientifiques s'accordent à dire que ceux compris entre quatre et sept ans environ sont sujets à caution. Une nouvelle hypothèse a récemment été avancée par des chercheurs canadiens, qui mettent en cause la neurogénèse dans l'amnésie infantile : la création

[216] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 183-184.

massive de neurones constituerait un obstacle à la mémorisation du vécu[217]. Est-ce à dire que la mémoire est vierge et que rien ne subsiste des toutes premières années de vie ? Il n'en est rien, bien entendu : de l'événement subsisterait l'empreinte émotionnelle, mais non les images qui y sont associées. Plus tard, les images seront conservées par fragments, mais jusqu'à huit ou dix ans, c'est leur contextualisation spatio-temporelle qui posera problème. À l'éventuelle implication de la neurogénèse et du développement des processus cognitifs peut s'ajouter l'inhibition mémorielle jouée par les émotions fortes telles que la peur, l'angoisse, etc., qui sont au cœur de l'idée du refoulement. Si ce phénomène n'épargne pas les adultes, il est en revanche beaucoup plus marqué chez les sujets les plus jeunes, comme l'explique Joël Candau :

> Il y a des tremblements de mémoire, soutient Freud, dont les secousses sont psychologiquement aussi dévastatrices que l'est géologiquement un tremblement de terre. Le sujet cherche alors à contenir certaines surrections mnésiques. L'amnésie infantile est ainsi expliquée par un refoulement originaire, pour des raisons émotionnelles, des expériences des premiers mois de la vie.[218]

Si, à la différence de Freud, la communauté scientifique considère désormais qu'il est impossible de retrouver ces souvenirs absents, qui ne se sont pas imprimés sur le tissu mémoriel, contrairement aux souvenirs refoulés ou à l'amnésie protectrice liée à un stress post-traumatique, il est cependant possible de sauvegarder la mémoire de l'émotion, plus que celle de l'événement. Concernant les souvenirs tronqués, qui n'ont été mémorisés que par bribes, ou déconnectés de leur contexte, le récit d'enfance tend à vouloir les réarticuler entre eux en comblant les vides qui les séparent, en leur redonnant une cohésion et une causalité dont ils sont dépourvus. C'est d'ailleurs le but de tout récit de soi, selon Elinor Ochs et Lisa Capps qui

---

[217] Sheena A. Josselyn et Paul W. Frankland avancent l'explication suivante : « *In the late 19th Century, Sigmund Freud described the phenomenon in which people are unable to recall events from early childhood as infantile amnesia. Although universally observed, infantile amnesia is a paradox; adults have surprisingly few memories of early childhood despite the seemingly exuberant learning capacity of young children. How can these findings be reconciled? The mechanisms underlying this form of amnesia are the subject of much debate. Psychological/cognitive theories assert that the ability to maintain detailed, declarative-like memories in the long term correlates with the development of language, theory of mind, and/or sense of "self". However, the finding that experimental animals also show infantile amnesia suggests that protracted postnatal development of key brain regions important for memory interferes with stable long-term memory amnesia. Here we propose a hypothesis of infantile amnesia that focuses on one specific aspect of postnatal brain development—the continued addition of new neurons to the hippocampus. Infants (humans, nonhuman primates, and rodents) exhibit high levels of hippocampal neurogenesis and an inability to form lasting memories. Interestingly, the decline of postnatal neurogenesis levels corresponds to the emergence of the ability to form stable long-term memory. We propose that high neurogenesis levels negatively regulate the ability to form enduring memories, most likely by replacing synaptic connections in preexisting hippocampal memory circuits* » (« Infantile amnesia: A neurogenic hypothesis », *Learning Memory*, 19, 2012, 423-433, p. 423).

[218] Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 19.

considèrent : « *We use narrative as a tool for probing and forging connections between our unstable, situated selves* »[219]. La réorganisation des souvenirs dans le but de reconstituer la mémoire désunie, fragmentée et naturellement partielle se trouve au cœur de nombreux récits de soi, qui privilégient alors souvent la recherche des souvenirs perdus de l'enfance. *La venganza de los pájaros* de Guillermo Arreola semble s'inscrire dans cette veine : le narrateur raconte des fragments de son passé au village, des souvenirs qui lui reviennent désordonnés, tronqués, parfois chancelants d'incertitude. La dynamique introspective est particulièrement marquée dans ce roman qui explore les territoires de l'intime, la mémoire émotionnelle et les mécanismes du refoulement. D'inspiration fortement autobiographique, rien dans le texte ni dans le paratexte ne l'indique formellement. Faut-il y voir, malgré tout, une forme d'autofiction ? Les indices concrets sont minces, qui permettent un rapprochement du narrateur avec l'auteur, Guillermo Arreola, de la biographie de l'un avec la vie de l'autre.

Le paratexte ne relie en effet le roman à aucun genre d'écriture de soi, et même à aucun genre référentiel : le titre est significatif à cet égard, tant il exclut tout marqueur de subjectivité. *La venganza de los pájaros* évoque bien un motif récurrent dans le récit, motif qui n'est d'ailleurs pas dénué de réminiscences du film d'épouvante d'Alfred Hitchcock : *The Birds* (1963), inspiré d'une nouvelle de Daphnée du Maurier. Le substantif « *venganza* » resserre encore le lien avec ces deux œuvres, qui se rappellent au souvenir du lecteur à chaque évocation très sensorielle du passage menaçant d'une nuée d'oiseaux. Cependant, deux éléments paratextuels supposent en filigrane l'implication intime et personnelle de l'auteur dans son récit : l'illustration de couverture et la quatrième de couverture, à la charge de l'éditeur. La première de couverture offre sur fond clair une reproduction de la toile abstraite *Ni tú escaparás* de Guillermo Arreola, d'environ 9,5 x 8 cm, qui mêle teintes ocres, noires et brunes. L'illustration couvre en revanche l'intégralité de la première de la jaquette, invitant le lecteur à entrer dans un univers flou, mouvant, peuplé, comme cette peinture, de silhouettes fantasmagoriques. L'adresse à la deuxième personne, dans le titre du tableau, implique directement le lecteur potentiel dans une relation dialogique qui laisse l'énonciateur *je* dans l'ombre tout en renforçant sa présence. Cela fait également écho à la menace qui naît de la vengeance promise par le titre du roman, mais aussi à la course désespérée des personnages hitchcockiens fuyant les bandes d'oiseaux en furie sans parvenir à leur échapper. L'usage du futur dote le message d'une dimension prospective qui, associée à la deuxième personne du singulier, lui donne des allures de prédiction, renforcées par la symbolique des oiseaux. En

[219] Elinor Ochs et Lisa Capps, *art. cit.*, p. 29.

effet, ceux-ci étaient souvent utilisés par les oracles pour prédire le futur, et la langue française a d'ailleurs conservé l'expression « oiseau de mauvais augure ».

À qui s'adresse donc cette angoissante prémonition ? Au spectateur ou au lecteur, ou à l'artiste lui-même, plongé – dans sa toile et dans son récit – dans un soliloque inconfortable et sans concession. Les deux titres suggèrent ainsi une fuite vaine, qui ouvre une nouvelle voie à la réception de l'illustration de couverture : les lignes de fuite horizontales, qui rendent floues les silhouettes vaguement esquissées, ne sont-elles pas celles, justement, d'un paysage qui défile à trop grande vitesse autour de l'individu qui court droit devant lui, pour échapper à son destin, à son passé, ou à lui-même ? Si le tableau n'a pas été conçu comme une illustration du roman, il en propose cependant un nouvel éclairage, que nous interprétons comme étant celui d'une fuite-quête de l'intime. Cette prégnance de l'intime dans le récit est réaffirmée dans le commentaire de la quatrième de couverture, qui définit *La venganza de los pájaros* comme une « *Historia íntima y al mismo tiempo de aspiración universal* ». Si la dimension intime est avérée, rien ne garantit qu'il ne s'agisse pas d'une intimité fictive, les éléments paratextuels ne permettant pas, en l'occurrence, d'être catégorique.

Le contexte spatio-temporel du récit, vague lui aussi, ne permet pas non plus de lever le doute. Si le nom du village n'apparaît à aucun moment dans le texte, les éléments de localisation pourraient correspondre au petit village de Tayoltita, perdu dans la Sierra Madre Occidental à la frontière entre l'état du Sinaloa et celui de Durango. Ainsi, si le début du roman ne fait référence qu'à « *[...] el pinche pueblo en que vivíamos* » (*Venganza* 9), cette description laconique et subjective se voit complétée dans les pages suivantes par une ébauche en négatif, qui insiste sur l'isolement du village, survolé seulement par quelque « *avioneta* » (*Venganza* 22) de temps à autre. Les sœurs du narrateur sont impatientes de connaître le monde extérieur : « *Nosotras no vamos a hacer nada en este pueblo, decían, ni siquiera tenemos amigas; no hay nada de qué hablar, todo es pura repetición [...]. Ni siquiera por amor nos quedaríamos. Nosotras no, nosotras queremos ir a la ciudad y también conocer el mar* » (*Venganza* 22). Elles opposent donc systématiquement leur hameau à la mer et à la ville, faisant de celui-là une véritable enclave en pleine terre, une prison au cœur du désert, par contraste avec l'ailleurs libérateur idéal que symbolise celle-ci :

> Ni que fuéramos parte de una historia rural para acabar todas afantasmadas y hablando con palabras mochas. Nosotras no conocemos de lomas ni de sequías. ¿Cómo será el mar?, le preguntaba Eva a Concha. ¿El mar? El mar es el lugar donde el agua se mueve de a de veras, es el lugar que no tiene fin. El mar no sabe de estaciones ni cobija de pájaros, respondía Concha. ¿Por qué será que mi mamá, habiendo nacido en la ciudad, terminó en este

> pueblo? A lo mejor por mi papá, aquí fue donde él le construyó su prisioncita, eso dice ella; (*Venganza* 22-23)

Lorsque Delia finit par s'en aller, le jeune garçon, qui ne s'attendait pas à ressentir si fort son absence, se résout à lui écrire, et ce qu'il lui demande souligne avec une candeur touchante l'opposition fondamentale entre le village et le reste du monde :

> Estimada hermana. Te escribo estas líneas deseando que te encuentres gozando de cabal salud, que yo estoy bien, gracias a Dios. Como no tengo nada que contarte te pido que tú me cuentes cómo es la ciudad. Dime si ya conoces el mar. Dime si en la ciudad están viviendo el mismo año en que estamos nosotros. Dime si también allá las estrellas lo van siguiendo a uno cuando camina. Dime a qué huele el aire. (*Venganza* 23)

Après les formules empruntées (dans tous les sens du terme) de rigueur, la voix de l'enfant réapparaît et avec son honnêteté désarmante, la vision du monde qui est celle du narrateur, et peut-être aussi celle du village. Le reste du monde se limite à un amalgame ville-mer pour le moins réducteur, qui démontre si besoin était l'ignorance géographique du petit garçon, en raison de son jeune âge mais aussi de la pauvreté quantitative des horizons qui sont les siens : malgré tous ses efforts, il ne parvient pas à s'imaginer combien le monde est véritablement « *ancho y ajeno* ». L'association systématique de la ville et de la mer tend d'ailleurs à désigner comme probable référent extratextuel le port de Mazatlán. Derrière l'ingénuité apparente de la question sur le temps qui ne serait pas le même en ville, point une *cosmovision*[220] toute particulière, celle d'un monde hors d'atteinte du passage du temps, tenu à l'écart du progrès et de l'avènement de la modernité. Enfin, cette cosmovision traditionnelle, prémoderne, s'ancre aussi dans un rapport syncrétique avec la nature, comme dans la certitude du narrateur que les étoiles – qui ne sont peut-être pas les mêmes en ville – suivent les gens qui marchent. L'antagonisme du village et de la ville, inscrits dans deux temporalités différentes, réapparaît quelques lignes plus tard, quand le narrateur évoque le départ de ses deux autres sœurs : « *También ellas se irían tiempo después y cambiarían sus vestidos de popelina por pantalones y blusas de colores* » (*Venganza* 23). La conversion vestimentaire représente bien l'abandon de la ruralité en retard sur son temps que les sœurs rejettent pour embrasser la modernité du reste du monde.

---

[220] Nous utiliserons par commodité le néologisme « cosmovision » à partir de sa définition en espagnol : « *Manera de ver e interpretar el mundo* » (*Diccionario de la Real Academia Española*, disponible en ligne : http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae, *v.s. cosmovisión* ; consulté le 28 mai 2014). Nous le préférerons au vocable allemand « *Weltanschauung* » communément accepté en philosophie.

Finalement, c'est vers la fin du roman que la première référence géographique précise apparaît, dans la mention de El Gato de Lara, petit village de l'État du Sinaloa, proche de la côte, et de Mazatlán, deuxième ville et principal port du Sinaloa. D'ailleurs, lorsque les derniers membres de la famille, les parents et le narrateur, quittent le village, ils cherchent à aller : « *a Sinaloa, a Chihuahua, a Durango* » (*Venganza* 101), ce qui tend à confirmer la situation du village, à mi-chemin de ces trois destinations pour le moins vagues. En d'autres termes, le village dépeint dans *La venganza de los pájaros* pourrait bien être doté d'un référent extratextuel authentique, le lieu où l'auteur lui-même a passé son enfance, comme il nous le confirmera :

> El pueblo en el que todo sucede no está nombrado nunca. Están nombrados lugares cercanos, para dar una ubicación geográfica vaga, pero el pueblo no. Sin embargo me inspiré del pueblito de mi infancia, quise retratar ese pueblito, que dejé siendo muy niño, por lo que los recuerdos a veces no son tan precisos.[221]

Perdu dans la brume des vagues souvenirs d'enfance, entre l'idéalisation et les pièges de la mémoire, ce village prend des allures fantasmagoriques, il se revêt de fiction, pour ainsi dire, drapé dans une confortable absence de toponymie qui l'encourage à devenir un ailleurs, un nulle part. Il est aussi et surtout, à l'instar du Comala de *Pedro Páramo* ou du Macondo colombien de García Márquez, l'archétype du petit village enclavé et saigné par un long exode rural.

Le narrateur semble être, au moment des retrouvailles familiales que l'on devine proches du présent supposé de l'écriture, un adulte dans la trentaine ou la quarantaine. Si l'on imagine par défaut que le présent diégétique de l'énonciation coïncide plus ou moins avec le moment extradiégétique de l'écriture, soit peu avant la publication du livre en 2007, la scène de retrouvailles familiales se situe alors au début de ce siècle et le narrateur d'une quarantaine d'années pourrait tout à fait être né à la fin des années soixante, en 1969 par exemple, à l'instar de l'auteur. Ainsi, l'exode progressif de la famille correspond à la vague de migration vers le Nord du Mexique et les États-Unis à partir de 1965 lors de l'industrialisation des zones frontalières mexicaines et de la recrudescence massive de l'émigration dès 1970. Or l'auteur et sa famille se sont établis à peu près à ce moment-là dans la ville de Tijuana, l'un des deux grands pôles de dynamisation de la frontière Nord du pays avec Ciudad Juárez. Les éléments

[221] Guillermo Arreola, communication personnelle, 6 mars 2013.

qui coïncident avec le contexte de l'auteur sont donc bien maigres au final : les dates, toujours floues cependant, et le lieu, jamais clairement mentionné non plus. Au milieu du roman, c'est le personnage éphémère de Camerina qui confirmera à la fois la date et l'isolement du village du reste du monde : « *mi madre le preguntó a Camerina ¿y cómo ves el pueblo? Ella respondió que pues es muy bonito y curioso, señora, pero mientras que en el resto del mundo transcurre el año de 1969, aquí se vive como si estuvieran en el siglo pasado* » (*Venganza* 46).

Toutes ces supputations ne sauraient faire oublier l'absence totale de pacte, fût-il autobiographique ou fictionnel. On l'a dit, rien dans le titre ne suggère un quelconque rattachement du texte au genre autobiographique, et le paratexte n'offre aucun véritable indice de cet ordre non plus. D'autre part, dans son ouvrage phare *Le pacte autobiographique*, Philippe Lejeune établit que la principale condition pour considérer le caractère autobiographique d'un récit, outre la narration homodiégétique, repose sur l'identité de nom entre l'auteur et le personnage-narrateur :

> *L'identité de nom* entre auteur, narrateur et personnage peut être établie de deux manières :
> 1. *Implicitement*, au niveau de la liaison auteur-narrateur, à l'occasion du *pacte autobiographique* ; celui-ci peut prendre deux formes : *a)* l'emploi de *titres* ne laissant aucun doute sur le fait que la première personne renvoie au nom de l'auteur (*Histoire de ma vie*, *Autobiographie*, etc.) ; *b) section initiale* du texte où le narrateur prend des engagements vis-à-vis du lecteur en se comportant comme s'il était l'auteur, de telle manière que le lecteur n'a aucun doute sur le fait que le « je » renvoie au nom porté sur la couverture, alors même que le nom n'est pas répété dans le texte.
> 2. *De manière patente*, au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même, et qui est le même que celui de l'auteur sur la couverture.[222]

Or, si la majorité des personnages sont dotés d'un nom dans le récit, à la possible exception des parents, souvent désignés par leur fonction dans la famille, c'est-à-dire le lien de filiation qui les unit au narrateur, celui-ci n'est finalement nommé que très tard, lors des retrouvailles familiales : « *Apenas había dado unos pasos cuando la voz de mi madre se hizo oír de nuevo, llamándome por mi nombre: Fernando, ¿por qué no aprovechas tu visita y le das una vueltecita a tu padre?* » (*Venganza* 105-106). Il n'y a donc pas d'identité de nom entre l'auteur et le personnage-narrateur, pas plus que de pièces liminaires ou d'annonce d'intention autobiographique, ni d'ailleurs fictionnelle, dans le titre ou le paratexte.

---

[222] Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, 1996, p. 27.

Plus que d'un éventuel pacte avec le lecteur, c'est de tout cadre contextuel que le récit est dépourvu. Le texte s'ouvre *in medias res*, avec la narration d'un souvenir sans présentation préalable des personnages, de l'époque ou du lieu, et encore moins de l'identité du narrateur, donnant ainsi au lecteur l'impression de faire irruption au beau milieu d'un discours auquel il n'a pas été convié : « *Los mansos era Cornelia y Lucio, compartían con mi madre sus historias, la consolaban cuando mi padre se hallaba lejos, la alertaban también del peligro de los pájaros: hoy no abras las ventanas, vendrán a rondar porque quieren tu cabeza, le decían* » (*Venganza* 9). Peu à peu se dresse le portrait des trois fantômes qui peuplent l'univers de la mère du narrateur, et de son fils : « *Antes de irse a dormir mi madre los mimaba poniéndoles comida en un rincón de la cocina, como una ofrenda. No, Cornelia y Lucio no significaban amenaza alguna para ella; por el contrario, eran los guardianes de su mente. La cabrona era Ernestina* » (*Venganza* 9). L'absence de tout cadre et de tout destinataire apparent du discours tendrait à faire penser qu'il s'agit d'un monologue.

Qu'il soit intérieur ou adressé à un mystérieux destinataire qui reste invisible tout le long du roman, ce discours est largement introspectif. Ce qui le rapproche de ce que Dorrit Cohn appelle *memory monologue* ou monologue mémoriel est à la fois l'absence d'éléments introductifs et sa dimension achronologique et désordonnée : « *Such* memory monologues*, as I will call them, are typologically an exact cross between autobiographical monologues and memory narratives, combining the monologic presentation of the former with the mnemonic a-chronology of the latter* »[223]. Le narrateur convoque ses souvenirs d'enfance sans tenter de les replacer dans leur contexte ni de rétablir l'ordre causal ou temporel qui les unit, dans une démarche qui se situe aux antipodes des prétentions de l'autobiographie, qu'elle soit réelle ou fictionnelle. Georges Gusdorf explique en effet :

> L'autobiographie, réalisée à partir d'un point fixe, en fin d'exercice, postule l'identité, une fois pour toutes, de ces Je et de ces Moi, appelés à se confondre en une image collective. D'où résulte une fiction rétrospective, avec élimination des écarts et dissonances en tous genres, inévitables sur le chemin d'une vie.[224]

Ici, l'ordre aléatoire des souvenirs, et l'absence de contexte faisant office de liant entre les différents fragments de mémoire montrent que le narrateur cherche à éviter cette

---

[223] Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 183.
[224] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 347.

« *dénaturation du vécu* »[225] et du souvenir due à l'effet d'homogénéité recherché par l'autobiographie traditionnelle. Ce faisant, il abandonne donc ce qui constitue probablement l'aspect le plus erroné et le plus critiqué du genre : son inadéquation avec le vécu de l'événement, et donc avec la réalité intérieure du sujet. En ne cherchant pas l'objectivité de la suite d'événements, ni l'analyse *a posteriori* des causes et des conséquences qu'ils ont pu avoir, l'instance narratrice fait le choix de privilégier le réalisme, non de l'événement vécu, mais du vécu de l'événement, et plus encore, du souvenir forcément subjectif du vécu de l'événement. Qu'elle soit fictionnelle ou référentielle, la démarche introspective n'en est que plus authentique.

1.2. Mario Bellatin ou le pacte corrompu

Chez Mario Bellatin, la notion de pacte est constamment dévoyée, de sorte que toute revendication d'authenticité, fût-elle autobiographique ou non, est considérée avec méfiance. Du sous-titre provocateur de *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*, nous écrivions ainsi que le lecteur habitué aux pièges facétieux de Mario Bellatin déduirait probablement que celui-ci en était un de plus[226]. Ainsi, selon un procédé éminemment borgésien, dans son livre *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, biographie parodique d'un poète japonais mésestimé et bien entendu complètement fictif, les fragments de journaux censés prouver la véracité du récit et de l'existence de Nagaoka Shiki et datant supposément du début du XXe siècle sont en réalité des coupures de presse parues, selon Alejandro Palma Castro[227], à la fin du siècle dernier. Dans la majeure partie de ses œuvres publiées depuis 2005 et particulièrement dans *Lecciones para una liebre muerta*, *La jornada de la mona y el paciente* et *El Gran Vidrio. Tres autobiografías*, l'auteur se plaît à se mettre en scène lui-même, à faire apparaître la figure de l'écrivain Mario Bellatin au beau milieu d'un récit invraisemblable, à revisiter à travers la fiction des événements

[225] *Ibidem*, p. 345.
[226] « *Al anunciar el subtítulo tres autobiografías firmadas por un solo nombre, el lector sensibilizado a la obra de Bellatin asumirá rápidamente que si el género autobiográfico del libro está proclamado con tanto aplomo, no es sino para mejor abandonarlo, subvertirlo y derrotarlo. Por un lado tendrá razón, aunque no del todo; por otro lado estará equivocado, aunque no del todo tampoco* » (Véronique Pitois Pallares, *El arte del fragmento.* El Gran Vidrio *de Mario Bellatin entre ruptura y proliferación*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2011, p. 40).
[227] Alejandro Palma Castro, « *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin, como libro objeto », *in Literatura hispanoamericana: fronteras e intersticios*, Tlaxcala de Xicohténcatl, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2006, p. 185-196.

vécus et, ainsi, à faire cohabiter fiction et référentialité de façon à ce qu'elles finissent par se confondre, comme il l'explique lui-même à la revue *Le texte monstrueux* :

> Ce qui m'intéresse, c'est arriver à ces limites où on ne sait jamais ce qui est vrai ou faux, ce que j'ai inventé, où est l'auteur. Et il est amusant de constater que ce que le lecteur pense être de l'invention est vrai et que ce qu'il pense être vrai est de l'invention. C'est pour cela que j'ai parfois joué avec mon corps, dans des sortes d'autobiographies dans lesquelles je donne de fausses pistes au lecteur pour qu'il pense me reconnaître. Ces éléments qui sont les plus faux, les plus irréels me permettent de faire apparaître dans les textes d'autres éléments de la réalité que personne ne peut croire.[228]

Au gré des gages d'authenticité et de leurs nombreux démentis, c'est une sorte de pacte autofictionnel qui se met en place dans ces trois romans, et que l'auteur de la quatrième de couverture de *Lecciones para una liebre muerta* a bien su mettre en avant, lorsqu'il annonce :

> Es así que un escritor sin nombre, aunque algunas cosas que dice de sí mismo y de su vida parecen coincidir con hechos de la vida de Bellatin –y "el escritor Bellatin" es también en algún momento de su relato uno de sus personajes–, cuenta en primera persona que ha conseguido una residencia en una casa para escritores de los Estados Unidos, para escribir en silencio y concentración. Habla de sus rituales con las máquinas de escribir, de una mano artificial, una Otto Bock, muy compleja, que a veces le juega malas pasadas, un hijo al que le cuenta sueños […]. Y cuenta la historia de su abuelo de supuesto origen quechua […]. Este autor, que es y no es Mario Bellatin, también contará la historia de Margo Glantz […]. (*Lecciones* Quatrième de couverture)

On remarquera au passage combien la phrase « *Este autor, que es y no es Mario Bellatin* » rappelle la formule de Gérard Genette qui résume à ses yeux le projet autofictionnel qui reviendrait à dire : « *C'est moi et ce n'est pas moi* »[229], formule que Roland Barthes reprendra goguenard dans *Le grain de la voix* (1999). C'est peut-être bien à un jeu de cache-cache dans un palais des glaces que se livre Bellatin dans ces trois récits, multipliant les images, portraits et apparitions de lui-même sans que le lecteur, étourdi, parvienne à définir où se trouve la copie la plus fidèle au modèle en chair et en os. Dans les « propos » qu'il consacre à *Lecciones para una liebre muerta*, Sylvain Nicolino présente le livre comme « *un texte proprement*

---

[228] Sylvain Nicolino, « Le derviche tourneur : entretien avec Mario Bellatin », *Le texte monstrueux*, 33, automne 2009, 50-59, p. 50.
[229] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, p. 161.

monstrueux. Le monstre est celui qui sidère, et nul ne peut nier qu'en ouvrant et en commençant à lire ce livre, il n'a pas été sidéré »[230].

1.2.1. *Lecciones para una liebre muerta* : l'art de la contradiction

Lecciones para una liebre muerta se compose de deux-cent-quarante-trois fragments de récit numérotés, dont les thématiques varient[231] et dont Alan Pauls assure : « *Son parpadeos: empiezan y terminan de golpe, como visiones que destellan entre dos fundidos a negro, y en algunos casos […] parecen encaminarse hacia una especie de existencia mínima, unimembre, como de telegrama beckettiano póstumo* »[232]. Le narrateur, qui ressemble fort à Mario Bellatin, raconte comment il a gagné une bourse pour faire une résidence à New York et ainsi se consacrer exclusivement à l'écriture pendant le temps de cette *retraite* créative. Il évoque ses premières expériences d'écrivain et sa relation avec son outil original, une machine à écrire de marque Underwood. Certains personnages de ses romans antérieurs apparaissent aussi et convoquent des bribes d'histoires déjà écrites et peut-être déjà lues ; ainsi le poète aveugle en vient-il à côtoyer une race de chiens héros avant d'envahir le domicile de l'écrivain à Mexico pendant le séjour new-yorkais de celui-ci.

La plume virevolte d'une histoire à l'autre et emmène le lecteur au Pérou dans la jeunesse du narrateur, aux côtés de son grand-père d'origine quechua qui, en l'emmenant visiter le zoo, lui racontait l'histoire abracadabrante de Macaca, une femme traumatisée par la mort de

---

[230] Sylvain Nicolino, « Propos sur *Leçons pour un lièvre mort*, de Mario Bellatin », *Le texte monstrueux*, 33, automne 2009, disponible en ligne : http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/nicolino/le_texte_monstrueux/le_texte_monstrueux.htm (consulté le 24 septembre 2015).

[231] Vittoria Martinetto réagit à cette division du récit en fragments numérotés : « *Gracias a los números el lector de* Lecciones *–y lo ha probado quien escribe– podría compilar un índice para poder leer en orden los distintos hilos de las múltiples historias, a parte de que se encontraría con fragmentos sueltos que no encajan en ninguna; o podría, antes de enloquecer, preguntarse por qué, cuando el narrador empieza a hablar de su relación con el hijo es siempre en fragmentos con número par y cada cuatro, o qué lógica preside la ulterior escansión por capítulos titulados si la numeración no se interrumpe ni las anécdotas así enmarcadas adquieren un sentido más evidente; o, si la tiene, cuál podría ser la lógica transcendente de su total de 243 fragmentos, o de los 360 de Mi piel luminosa como lo ha hecho su editor italiano, pero ya he olvidado la solución… Todo es posible y todo es inútil, puede tener sentido y puede no tenerlo, depende del lector más que del autor. Creo que lo importante, para el autor, es que se note el peso –aunque nulo, hermético o metafísico– de los elementos extratextuales en su obra, es decir, que todo participa de su economía y no de un caos o de un azar…* » (« Palimpsestos en el universo Bellatin », *in* Julio Ortega y Lourdes Dávila (comp.), *op. cit.*, 15-33, p. 31).

[232] Alan Pauls, « El problema Bellatin », *Revista de literatura El coloquio de los perros,* hors-série monographique « Mario Bellatin: el experimento infinito », 2011. http://elcoloquiodelosperros.weebly.com/hemeroteca.html (bientôt disponible en ligne). Exemplaire cédé par l'éditeur, Juan de Dios García, avant parution. Nous l'en remercions beaucoup. Cet article d'Alan Pauls est d'abord paru dans la revue *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, 20, novembre 2005.

son amant sous les balles de la police et qui se reconvertit dans la vente de propriétés ; pour une raison mystérieuse, elle ne parvient pas à garder les jardiniers engagés pour s'occuper des espaces verts. À l'autre bout de la chaîne chronologique, le narrateur s'interroge sur son investissement dans la vie de son fils, dont les rêves parfois prémonitoires, presque prophétiques, engendrent de nouveaux récits. Retraçant l'historique de ses problèmes de santé depuis son enfance, il se pose également la question de la relation de dépendance qu'il entretient avec sa prothèse de main de marque Otto Bock : celle-ci semble presque dotée de libre arbitre et menace d'attenter contre la vie de son propriétaire. Au cœur de tout cela, apparaît l'écrivaine Margo Glantz, qui subit une métamorphose étonnante et se voit contrainte de créer un *golem* pour se débarrasser d'une voisine qui s'entête à donner des abats à manger à son chien, au détriment de sa santé et de l'avis de la maîtresse. Le fantastique et l'absurde s'infiltrent par tous les bords dans ce récit fragmenté qui voit aussi surgir un philosophe travesti dont l'existence semble avoir conditionné la naissance du roman *Salón de belleza* (1994). Entre des prescriptions médicales d'une vraisemblance irréprochable et l'intrusion d'éléments narratifs complètement improbables quand ils ne relèvent pas du fantastique, le roman se présente comme le miroir éclaté ou le kaléidoscope d'un narrateur saisi dans toutes ses dimensions, de la plus physiologique à la plus imaginaire.

La voix narrative se consacre tout d'abord à un mystérieux « *poeta ciego* » qui rappelle indiscutablement le protagoniste éponyme du roman *Poeta ciego* (1998) de Mario Bellatin, faisant de ces fragments un exemple significatif des nombreuses occurrences d'intratextualité dans l'œuvre de l'auteur, qui aime à revenir sur des publications antérieures pour en commenter la genèse, en prolonger ou en compléter le récit ou, tout simplement, leur donner une nouvelle vie par le biais de la réécriture, démontrant ainsi activement que le texte n'est jamais fini, jamais figé. Ensuite, dès le deuxième fragment, un narrateur à la première personne raconte avec force digressions le chemin qui le mena à demander une résidence d'écrivain aux États-Unis, ainsi que le promet le paratexte de la quatrième de couverture. Le troisième paragraphe se focalise, à nouveau de façon hétérodiégétique comme pour les épisodes du poète aveugle, sur les difficultés rencontrées par un traducteur littéraire. D'autres fragments écrits à la première personne font état de souvenirs d'enfance, tel le numéro cinq qui fait allusion à l'apparition, lors d'une « séance » dont on peut se demander s'il s'agit de psychanalyse ou de pratiques mystiques, du souvenir de la visite d'un zoo par le narrateur accompagné de son grand-père alors qu'il était enfant : « *Durante una sesión en la que estaba sumergido en otro plano de la realidad vi de nuevo a mi abuelo enfrente de aquellos camellos* » (*Lecciones* 13).

L'évocation se clôt par une phrase significative à bien des égards : « *Junto a la imagen del abuelo y el relato de macaca aparecieron también una serie de palabras dichas en otro idioma, el quechua, lengua de mis antepasados* » (*Lecciones* 13). Le quechua, parlé dans plusieurs pays d'Amérique du Sud dont l'Équateur et la Bolivie, trouve son épicentre historique et le plus grand nombre de ses locuteurs au Pérou, pays dont est originaire la famille de l'auteur. Qu'il soit avéré que les ancêtres de Mario Bellatin parlaient effectivement le quechua ou non, cette phrase joue le rôle d'un indicateur de référentialité autobiographique, puisqu'elle rapproche la figure du narrateur de celle de l'auteur. L'importance de cette phrase, et par conséquent de cette information, est mise en exergue par le double statut dont elle jouit : elle apparaît partiellement dans l'épigraphe qui ouvre les vingt-neuf premiers fragments du récit. L'épigraphe a souvent pour fonction, comme le reste du paratexte, d'orienter la lecture ou d'offrir des clefs d'interprétation de l'œuvre, comme le suggère la définition qu'en propose le *Trésor de la Langue Française* : « *Citation placée en tête d'un écrit pour en suggérer le sujet ou l'esprit* »[233]. Si tel est le cas, peut-être faut-il y voir une amorce du pacte autobiographique qui se dessine en filigrane dans les premières pages du texte. En effet, après la lecture des cinq premiers fragments, répartis sur cinq pages, la silhouette du narrateur anonyme commence à se faire plus précise, si tant est que l'on considère qu'il n'y a qu'un seul narrateur pour tous les fils narratifs : il s'agirait d'un homme, écrivain ayant effectué une résidence aux États-Unis et qui aurait des aïeux péruviens. On apprendra par la suite qu'il porte une « *mano artificial* » (*Lecciones* 74), qu'il est asthmatique (« *Posiblemente, y como resultado del asma, en los años de mi niñez las sensaciones del cuerpo parecieron ocupar casi todo el espacio que me rodeaba* » *Lecciones* 68), qu'il vit « *en la colonia roma en ciudad de mexico* » (*Lecciones* 30) et qu'il a un jeune fils (*Lecciones* 86) qui ne vit pas avec lui (« *Las veces que hemos estado juntos han sido sólo fugaces encuentros, incapaces, creo, de dejar grabado algo perdurable en su pequeña memoria* » *Lecciones* 90) et dont la mère est chorégraphe (*Lecciones* 98). Ce sont autant d'éléments indiscutablement autobiographiques.

D'autre part, l'instance narratrice raconte l'histoire de deux personnages particuliers, le *poeta ciego* et un traducteur, qui rappellent l'un et l'autre des figures de romans signés de la main de l'écrivain Mario Bellatin : *Poeta ciego* et *Flores* respectivement. Plus tard, c'est *Salón de belleza* qui sera évoqué :

---

[233] *Trésor de la Langue Française informatisé*, http://atilf.atilf.fr/tlf.htm, *s.v. épigraphe* (consulté le 8 juillet 2013).

> 207
> El tiempo del filósofo travesti, una amiga le obsequió al escritor un acuario de medianas proporciones. Se lo regaló porque los peces que había intentado criar se fueron muriendo uno tras de otro. Nunca antes el escritor tuvo peceras, quizá por eso le interesó indagar las posibilidades narrativas que podían derivarse de una mirada al mundo acuático. Luego de recibir ese acuario, mario bellatin se dirigió a una tienda de peces de donde salió llevando una bolsa de plástico con ejemplares de fácil crianza en el interior. […]
>
> 211
> El escritor colocó el acuario al lado de su máquina de escribir. […]
>
> 219
> Es posible que en esos días, teniendo como fondo las visitas del filósofo travesti, para el escritor comenzara a tomar forma un proyecto narrativo que finalmente se convirtió en el libro *salón de belleza*. (*Lecciones* 120-121 et 124)

La mention de la fameuse machine à écrire *underwood*, plusieurs fois évoquée tout au long de l'ouvrage[234], relie d'ailleurs ce récit à *Underwood portátil. Modelo 1915*, également publié en 2005, qui se présente comme une insolite confession littéraire qui oscille entre la genèse de l'écrivain Mario Bellatin et celle du roman qui le révéla au public, *Salón de belleza*. Tous ces éléments se présentent comme une garantie de la coïncidence narrateur-auteur et de l'importance du fait autobiographique dans le récit. Au cours des pages suivantes, l'étau se resserre autour de la fusion des figures du narrateur et de l'auteur, avec la mention de Sergio Pitol[235] et de Margo Glantz[236], deux écrivains dotés de référents extratextuels indéniables, appréciés de l'auteur et qui font partie de sa vie sociale et affective.

En revanche, rien d'autre dans le paratexte n'évoque clairement un contenu autobiographique. Le titre est une allusion explicite à la performance de Joseph Beuys (1921-

---

[234] Sur l'importance de la machine à écrire *underwood*, on retiendra ce beau passage : « *Fue entonces cuando tuve que inventar un método para exorcizar mi underwood, después del paso de tantas manos por sus teclas. Copiaba sin parar las páginas de alguno de mis autores preferidos hasta que consideraba que la máquina readquiría la neutralidad necesaria para seguir escribiendo* » (*Lecciones* 72).

[235] « *9. De pie en la esquina de broadway y la calle 42, obstruyendo con mi cuerpo un devenir de personas tantas veces calculado en distintas oficinas de publicidad, se me ocurrió pensar, no tengo idea de por qué, aunque quizá se debió a que llevaba conmigo un ejemplar de tríptico del carnaval, en los recursos que suele utilizar el escritor sergio pitol para construir sus personajes, basándose casi siempre en prototipos cotidianos que en la vida diaria incluso rehuiríamos con sólo conocer un mínimo porcentaje de sus características* » (*Lecciones* 16) ou encore, parmi de nombreuses autres occasions : « *Pero tenía pensado utilizar ese día, después de dormir unas horas, en tratar de descubrir, de una vez por todas, cuáles son realmente los artificios que usa el escritor sergio pitol para transformar la tragedia en carnaval y viceversa: en hacer que la bufonería más construida acabe con la más terrible de las desgracias* » (*Lecciones* 24).

[236] « *60. La escritora margo glantz espera, agazapada detrás de las cortinas de su casa, la hora exacta en que la mujer amante de los animales, que merodea la zona donde vive, amarre en la chapa de la puerta principal la bolsa de comida destinada a su perra lola* » (*Lecciones* 46).

1986) « *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt* » (Düsseldorf, 1965) traduite en espagnol par « *Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta* », dans laquelle l'artiste murmurait des choses inaudibles à l'oreille d'un lièvre mort pendant près de trois heures sans jamais rien en révéler au public qui, au final, est toujours aussi perplexe et désemparé, incapable d'expliquer des tableaux à un lièvre mort. On peut lire dans le choix de ce titre, au-delà de l'hommage à Beuys réitéré au cours du récit (*Lecciones* 20), une double promesse : celle de mener une réflexion sur la matière artistique, ici littéraire, et celle de frustrer la première promesse en ne comblant jamais les attentes du lecteur-spectateur, en n'offrant aucun aboutissement au projet annoncé, en présentant une œuvre qui se dédit elle-même. L'illustration fait écho à la morbidité du titre : un visage délicat est entouré d'un abondant linceul blanc ; la photographie d'Andrés Serrano s'intitule « The Morgue (Child Abuse) ». Une connexion s'établit alors entre le lièvre de Beuys et l'enfant de Serrano, tous deux morts ; s'ils sont interchangeables, l'exploration des souvenirs d'enfance, temps mort et lointain pour le narrateur qui y accède par la mémoire au cours de ses mystérieuses « séances », est alors indirectement annoncée par le paratexte de couverture, qui reste cependant assez ouvert pour empêcher l'affirmation de toute interprétation définitive.

On peut trouver plusieurs éléments renforçant la relation du texte avec le paratexte de la première de couverture au cours du livre, comme la description d'un spectacle sanglant et grotesque qui se tient dans un lieu appelé « *the mother* », près des grossistes de viande de New York, et duquel le narrateur conclut : « *De alguna manera esta escena puede guardar relación con el trabajo del artista alemán joseph beuys* » (*Lecciones* 20). Peu après, trois fragments consécutifs sans plus de liens entre eux insistent sur l'importance de l'enfance. Le premier marque la relation triangulaire qui s'établit entre l'enfant, l'œuvre de Beuys et celle de Serrano : « *En una sucesión interminable sobre el escenario de la discoteca* the mother *se suele retratar la relación entre el amo y el esclavo, el enmascarado sádico y la débil criatura, el niño torturado en la infancia o la muchacha violentada en un solitario terraplén* » (*Lecciones* 22). L'enfant est ici envisagé à partir de son statut de victime d'abus physiques, qui rappellent le sous-titre de la photographie de Serrano « (Child Abuse) », alors que l'évocation du spectacle de « *the mother* » fait appel à Beuys. Dans les deux paragraphes suivants, la question de la convocation des souvenirs d'enfance est au centre du récit :

> 20
> Mi abuelo solía decir –y yo le creía– que las palabras en quechua lo transportaban a dulces sensaciones de la infancia.

> 21
> Uno de los recuerdos importantes que el poeta ciego guardaba de la infancia era la exploración, a través del tacto, de los extensos lunares que aparecían en los cuerpos de todos los miembros de la familia de pescadores que lo recogió. (*Lecciones* 22-23)

Les différents fils du récit se rejoignent alors pour introduire ce qui semble être un questionnement récurrent dans l'œuvre de Mario Bellatin depuis 2005, et qui justifie à lui seul un cheminement introspectif ou autobiographique :

> 22
> No tengo duda de que el misterio que acompaña mi vida se encuentra en el lugar de origen de mi escritura. Sólo ahora, después de tantos años de búsqueda e indagaciones, sé que el misterio seguirá siempre inaccesible. Nunca sabré cuáles han podido ser los motivos por los que, desde mi infancia, me he empeñado en mantenerme varias horas seguidas frente a una máquina de escribir.

En évoquant un mystère existentiel et la genèse de l'écrivain, le narrateur se situe dans la continuité de *Underwood portátil. Modelo 1915*, et pose la configuration d'une quête personnelle, celle d'un individu devenu écrivain et qui cherche un sens ou une explication à cela. Pourtant, malgré les apparences, il faudra attendre le fragment 108 pour voir ressurgir cette thématique. À la différence des écritures du *moi* classiques auxquelles renvoie cette quête (autobiographie, journal intime) que d'autres écrivains ont entamée avant lui, comme Jean-Paul Sartre dans *Les mots*, Mario Bellatin annonce dès le commencement l'échec de sa recherche introspective, ce qui ne l'empêche pas de s'y livrer immédiatement comme s'il y croyait véritablement. À moins que ce dont il ne parvienne pas à se convaincre soit précisément la vanité de l'entreprise :

> En un comienzo creí que el placer podía estar en apreciar cómo aparecían por sí mismas las palabras. Me bastaba con verlas materializadas. Pensé entonces en la posibilidad de convertirme en un dedicado mecanógrafo, deleitado con el sinsentido que surgía del sonido de las teclas, el olor de la tinta, la lucha que debía emprender contra la tinta bicolor de la underwood portátil modelo 1915 –único legado de mi familia– con la que escribí los primeros textos. (*Lecciones* 23)

La réduction du goût pour l'écriture à un plaisir mécanique vise la trivialisation d'un thème rebattu depuis le Romantisme : l'enchantement de la découverte de sa vocation par l'enfant futur écrivain, la rencontre avec les mots et l'écriture poétique. L'autodérision le

dispute à la parodie caractérisée : sans renoncer à l'exercice autoréflexif, l'auteur l'aborde avec une distance ironique et sans autocomplaisance, refusant de se laisser aller à la contemplation attendrie du petit garçon apprenti-écrivain qu'il était.

Jusque-là, le pacte autobiographique ne tient qu'en de maigres indices disséminés dans le contenu du texte. Plus que d'un pacte, il s'agit donc d'une forme de jeu de pistes dont de nombreux indices pointent vers une dimension autobiographique, qui se configure au fur et à mesure des avancées du récit. Celui-ci oscille entre une narration homodiégétique et autodiégétique dans laquelle le *je* narrateur est sujet et objet de son discours, et une narration hétérodiégétique. Le lecteur connaisseur des publications antérieures de Mario Bellatin reconnaîtra la source intratextuelle des récits concernant le *poeta ciego* et le traducteur, sa sœur lettrée et les jumeaux manchots et cul-de-jatte de *Flores*. À ce titre, ils sont autant d'éléments dotés d'un ancrage référentiel et qui ont toute légitimité dans une rétrospective atypique du parcours de l'écrivain.

Après avoir ainsi tissé une toile de fond potentiellement autobiographique, le narrateur commence à teinter son récit d'invraisemblable, par de petites touches qui permettent au lecteur d'émettre progressivement des doutes sur l'authenticité des faits racontés :

> 29
> Antes de sentarme en un café a analizar la obra de sergio pitol debía hacer una llamada a mi casa en México, por la cual me enteré de la absurda e inverosímil situación de que un narcotraficante ciego –no el poeta ciego–, venido del extranjero durante mi ausencia, estaba utilizando la mesa de mi comedor como centro de sus operaciones ilícitas. Puede parecer mentira, pero este amigo mío cuya ceguera no le impedía ser además fotógrafo utilizaba mi línea telefónica para hacer sus contactos con la mafia y, al parecer, mi dirección era el lugar convenido para la entrega de un importante envío de drogas. (*Lecciones* 27)

La narration se poursuit dans une alternance d'histoires ouvertement fictionnelles et d'histoires personnelles qui cultivent l'ambiguïté quant à leur authenticité. L'anecdote du narcotrafiquant se perd peu à peu dans un brouillard incertain qui la rapproche d'une hallucination ou d'une pure invention :

> 44
> Pese a todo, el fotógrafo y narcotraficante ciego seguía impartiendo instrucciones desde mi mesa de comedor. De la misma forma como en las páginas de la novela de sergio pitol el edificio de la plaza río de janeiro deja de ser el edificio de la plaza río de janeiro, mi mesa de comedor ya no era mi mesa de comedor. La perspectiva del tiempo, su forma de medición,

> sufrió una especie de trastocamiento. Quizá entré, casi sin quererlo, en el tiempo congelado de los ampliados modelos expuestos en los carteles de times square. (*Lecciones* 35-36)

L'aliénation des objets et des lieux qui abandonnent leur nature initiale et le bouleversement que subit la temporalité peuvent être des marqueurs de délire autant que d'entrée dans de nouvelles dimensions et dans un nouveau matériau : la fiction. C'est d'ailleurs cette possibilité que semble privilégier le narrateur, qui compare cette *transsubstantiation*[237] à celle que subit un bâtiment doté d'un référent extratextuel lorsqu'il devient matière littéraire au service d'un roman de Sergio Pitol. L'idée de temps congelé des affiches de Times Square est bien celle qui signale le passage d'un objet ou d'un fait à sa *représentation*. La conclusion de ce fil narratif illustre l'incertitude qui plane sur la fictionnalité ou l'authenticité de l'épisode, entretenue avec soin par le narrateur :

> 55
> Cuando al fin, después de un largo viaje emprendido en medio de los pensamientos más fatalistas, llegué al comedor de mi casa, el narcotraficante ciego había desaparecido. En cambio encontré, a manera de regalo, una gran foto de mi perro que él había tomado durante un viaje anterior. En lugar de hallar la casa rodeada por policías, el paso del narcotraficante ciego estaba registrado sólo en la imagen de una mascota. (*Lecciones* 42)

La photographie qui se veut, de manière très borgésienne, preuve matérielle du passage du narcotrafiquant aveugle ne prouve en réalité rien du commerce illicite auquel il est supposé se livrer. Au contraire, l'image très quotidienne du cliché, sans violence ni ambigüité, tendrait même à invalider les supputations invraisemblables quant à ce personnage et ce, à nouveau de manière très borgésienne[238]. En effet, la seule trace de la présence de l'homme – la photographie du chien de son hôte – ressemble à s'y méprendre à celle que laisserait un individu normal, c'est-à-dire voyant et ne se livrant pas ouvertement au trafic de drogue. De la même façon que dans *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*[239] les portraits visaient à attester de la taille

---

[237] Nous empruntons le terme à Georges Gusdorf, qui l'emploie, comme nous l'évoquons dans le chapitre précédent, pour désigner la dénaturation que subit le *moi* de l'autobiographie par le simple fait d'être une représentation littéraire, d'encre et de papier, d'un être fait à l'origine de chair et d'os (*op. cit.*, p. 22).

[238] Tout comme le titre du roman *Poeta ciego*, ce photographe aveugle, par la simple allusion à la cécité, est en soi une référence à Jorge Luis Borges.

[239] Peut-être doit-on voir dans ce roman un clin d'œil à la nouvelle de Nicolas Gogol (1809-1852) « Le nez » (*Nouvelles de Pétersbourg*, 1843), et notamment dans l'épisode du nez du poète japonais qui tombe dans la soupe à l'heure du repas en éclaboussant son propriétaire et provoque ainsi l'hilarité générale. Dans le récit de Gogol, le nez éponyme est découvert dans le pain du matin, suscitant le courroux et l'étonnement des personnages. D'autre part, Mariana Amato fait état d'un autre hypertexte à l'origine de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* : « *la*

extraordinaire du nez du poète japonais en même temps que de son existence, sans rien en faire – le nez est effacé des photographies, qui peuvent être celles de n'importe qui –, ici, les documents censés rendre incontestable la véracité de l'histoire fonctionnent paradoxalement comme des indices révélateurs de sa nature fictionnelle. Dès lors, le présupposé d'authenticité autobiographique se fissure pour laisser place à un soupçon permanent et savamment attisé par le narrateur.

L'alternance se poursuit et le récit très détaillé de problèmes de santé physique et psychique contribue fortement à consolider l'ancrage du roman dans la famille des écritures du *moi*, indépendamment de leur degré de référentialité. C'est le cas de ce passage, par exemple, qui fait suite à la relation d'une série de malaises qui déboucha sur une hospitalisation du narrateur, suivie d'une crise de nerfs :

> Algo que también noté, y me pareció sumamente curioso, fue que la depresión que venía arrastrando desapareció por completo. De la misma manera sorpresiva como había llegado. Yo había tratado vanamente de combatirla con medios psicoanalíticos. Tuve incluso tres sesiones de terapia en un mismo día. Pese a todo, la depresión había persistido tenaz durante varios meses seguidos. Finalmente dejé el hospital con la prescripción de tomar trileptal dos veces por día. (*Lecciones* 41-42)

Ici, la mention du Trileptal, un médicament prescrit pour le traitement des crises d'épilepsie, intervient comme un nouvel ancrage référentiel, en même temps qu'il confirme le diagnostique qui se dégageait *a priori* de la description des crises, caractérisées par des symptômes qui, réels ou fictifs, sont facilement reconnaissables du public non averti : « *De inmediato siento una rigidez extrema en los brazos. Luego pierdo la conciencia. Algunas veces los ataques ocurren también mientras duermo. En esas ocasiones me despierta el dolor que me producen las magulladuras en la lengua* » (*Lecciones* 34). De même, le moment très particulier qui correspond à l'aura de la crise rappelle fortement les troubles épileptiques : « *Todo empieza con un extraño sabor-sensación que me toma el cuerpo por completo. También con el fluido incesante de ideas disparatadas. Aparecen en mi cabeza una serie de frases sin ninguna lógica de construcción* » (*Lecciones* 34). Les sensations dont fait état le narrateur correspondent effectivement à la description très succincte des symptômes proposée par l'Organisation Mondiale de la Santé :

---

biografía del escritor apócrifo Shiki Nagaoka es en realidad una reescritura del cuento satírico "La nariz", publicado en 1916 por el escritor japonés Ryunosuke Akutagawa; a su vez, el texto de Akutagawa es reescritura de un cuento tradicional japonés del siglo XIII » (« La vida en el umbral, una poética », *in* Julio Ortega y Lourdes Dávila (comp.), *op. cit.*, 35-69, p. 40).

> On observe des symptômes passagers, comme une désorientation ou *une perte de conscience*, et des *troubles du mouvement ou des sensations* (visuelles, auditives, *gustatives*), ainsi que de la fonction mentale ou de l'humeur.
> Les personnes souffrant de crises ont tendance à avoir davantage de problèmes physiques (fractures ou hématomes par exemple), et une fréquence plus élevée d'autres maladies et de problèmes ou troubles psychosociaux, comme *l'anxiété ou la dépression*.[240]

Les symptômes mentionnés par le narrateur correspondent ainsi sur de nombreux points avec ceux rapportés par l'OMS, aboutissant ainsi à une certaine cohérence qui rend plausible l'état de santé décrit au fil des pages. Les questions de santé ont souvent tenu une place importante dans les écritures personnelles, et notamment dans le journal intime, donnant parfois lieu à une abondance de détails scatologiques. L'usage du présent verbal illustre bien entendu ici la répétition des crises, mais se rapproche également d'un modèle diaristique de récit de soi.

L'improbable semble désaffecter temporairement le récit du présent ou du passé immédiat du narrateur, et entre alors par une autre faille dans le récit de soi, celle des souvenirs d'enfance. La reconstitution mémorielle de l'histoire de Macaca et du grand-père qui parlait quechua se heurte inopinément à une incohérence fondamentale, soulignée par le narrateur lui-même, perplexe :

> Macaca había pegado, en la pared interior de su sala, un viejo póster de cine donde se hacía publicidad a una película del actor chino bruce lee. Se me hace sumamente curioso que mi abuelo se haya referido a bruce lee durante sus interminables discursos sobre macaca. La imagen de mi abuelo data de los primeros años sesenta, y cualquiera sabe que las películas con luchadores de asia surgieron después. Pese a todo, cada vez se me hace más nítida su voz afirmando que en el lugar más importante de la caseta estaba colocado el anuncio de la película *enter the dragon*, más conocida como *operación dragón*. (*Lecciones* 43)

De là, les incohérences se multiplient, apportant de l'eau au moulin du soupçon nourri par le lecteur. L'importance linguistique des films de Bruce Lee chez les locuteurs quechuas des années soixante donne lieu à un passage extrêmement ludique, et qui se base sur un postulat dénoncé par le narrateur dans le fragment cité *supra* :

---

[240] « Épilepsie », Aide-mémoire nº 999, Octobre 2012, Page internet française de l'OMS : http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs999/fr/ (consulté le 9 juillet 2013). Nous soulignons.

> 61
> La mención del cine de bruce lee me hace recordar el éxito que obtuvieron sus películas, principalmente en la región quechua del país. Era impresionante la identificación que se establecía entre quienes utilizaban el proscrito idioma de mis antepasados y las películas habladas en chino. Algunos asistentes incluso insertaron en su vida diaria palabras asiáticas que sonaban como propias de su idioma natal. Pienso que haber asistido a una de esas sesiones cinematográficas hubiera sido de provecho para mi abuelo, aunque por su forma de ser dudo que se entregara a la catarsis en la que caían muchos de sus hermanos de lengua en esas salas de provincia. (*Lecciones* 47)

Selon cette configuration des plus hasardeuses, non seulement les films tournés en chinois par Bruce Lee auraient été projetés dès leur sortie sur les écrans dans les cinémas péruviens, mais encore auraient-ils eu un impact culturel massif, justifiant un nouvel adstrat linguistique du quechua, contre toute vraisemblance géographique. Le référent extratextuel que constitue la filmographie bien réelle de Bruce Lee est à nouveau dévoyé et dragué par la fiction, jusqu'à la culmination : les extraordinaires supputations du grand-père au début des années soixante sur la mort de Bruce Lee survenue en 1973 :

> 76
> Mi abuelo me dijo a escondidas que la perdición de bruce lee se había originado por estar demasiado comprometido con los objetos materiales que tenía a su alrededor. Cada vez sospecho más que lo que mi abuelo trataba de darme a entender en esas visitas al zoológico, era que el amante asiático de macaca era el mismo bruce lee en persona. (*Lecciones* 56)

Anachronismes et invraisemblances s'enchaînent, faisant de la référentialité l'un des ingrédients de la fiction et de la fiction une composante de la mémoire, rendant ainsi caduque toute notion de pacte autobiographique. La confusion des genres est à son comble lorsqu'apparaît « *mario bellatin* » à la troisième personne, dans le récit consacré à Margo Glantz, qui subit la même métamorphose que le personnage éponyme de *Jacobo el mutante* :

> Cierta mañana de verano […] margo glantz despertó convertida en un joven pasante de abogado. No pudo imaginar en esos momentos qué suceso había podido generar semejante situación. Desde el primer momento descartó que ese hecho tuviera que ver con el proceso de clonación al que a instancias de mario bellatin, quien preparaba una suerte de instalación compuesta por dobles de escritores, se había sometido meses atrás. (*Lecciones* 73)

Un autre fil narratif s'ouvre peu après, qui raconte l'histoire d'un philosophe travesti : « *Hace algunos años, mientras el autor de* lecciones para una liebre muerta *intentaba redactar su libro* salón de belleza*, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbraba travestirse en las noches* » (*Lecciones* 107). Formellement, ce traitement de l'auteur du texte à la troisième personne du singulier le relègue au rang de personnage d'un récit hétérodiégétique, ou en tout cas, de personnage non narrateur. Cela le désimplique de l'énonciation à la première personne : il ne dit plus *je*. Le récit rompt alors avec la forme discursive canonique des écritures du *moi*, mettant en scène, projetant à distance grammaticale la figure de l'auteur, comme pour nier l'intégralité des apparences autobiographiques que le lecteur avait pu détecter jusqu'alors.

Chacune des histoires développées à la première personne dans ce roman obéit à une logique similaire : les premiers fragments mettent en avant des éléments probablement autobiographiques, dotés en tout cas de vraisemblance référentielle, puis intervient l'invraisemblable, surgit l'invention ouvertement fictive qui repousse le récit hors du cadre purement autobiographique. L'apparition de ce « *mario bellatin* » à la troisième personne produit le même effet, et s'inscrit dans une logique générale extrêmement présente dans l'œuvre de Mario Bellatin, qui est celle de la tension entre les promesses nourrissant l'expectative du lecteur et le moment où ces attentes sont systématiquement frustrées. C'est le cas de nombreuses non-résolutions d'intrigues, et celui aussi de ce texte qui se configure comme autobiographique avant de se défigurer pour se reconfigurer dans la fiction, puis se défigurer à nouveau, sans cesse.

1.2.2. *La jornada de la mona y el paciente* : à perspectives variables

La jornada de la mona y el paciente raconte une analyse des plus originales : le thérapeute reçoit son patient dans son propre lieu de vie, visiblement modeste, et en présence de sa femme qui commente la séance thérapeutique à voix haute et en temps réel. Plus étrange encore, le protocole d'accompagnement prévoit que l'analyste passe une nuit par semaine au domicile du patient, pour des raisons qui demeurent obscures mais qui n'excluent pas qu'il s'agisse d'un prétexte ourdi par le thérapeute pour s'éloigner de la présence envahissante de sa femme. Le patient, présenté par ailleurs comme souffrant d'une maladie incurable, livre un souvenir d'enfance, dont le degré d'« authenticité » intradiégétique semble varier à mesure que

le dénouement de l'épisode change. Enfant, le personnage se rend sur un marché avec sa famille, dans le but d'acheter un animal de compagnie ; après quelques hésitations, il acquiert un couple de singes. Une fois arrivés dans la maison familiale, les animaux s'échappent de leur cage et la poursuite s'engage entre les habitants de la maisonnée et les primates, jusqu'à ce que la guenon, profitant d'une fenêtre ouverte, s'y engouffre, le père du patient se lançant à sa suite. Si dans un premier temps il semble que le père parvienne à rattraper l'animal *in extremis*, lors des évocations suivantes de ce même événement, il apparaît que la guenon échappe au chef de famille, qui fait une chute littéralement tragicomique : mortelle et grotesque. Peut-être ne s'agit-il cependant que des élucubrations d'un personnage qui en profite pour *tuer le père*, au moins dans ses fantasmes. Le récit d'analyse fait également la part belle à l'évolution des sensations et des angoisses du malade, mais aussi à la question vertigineuse de l'écriture, qui s'impose comme un processus tout aussi douloureux que celui de la mystérieuse maladie qui touche le protagoniste.

Dans *La jornada de la mona y el paciente*, le récit d'analyse est intégralement envisagé depuis une focalisation variable : le *je* narrateur est doublement inconstant, sautant discrètement du psychanalyste au patient, pour les abandonner tous deux par instants. Dans ce petit livre, les personnages ne sont jamais nommés autrement que par leur fonction dans le contexte qui les lie : « *el paciente* et « *el analista* » se constituent alternativement en pôle observateur et en objet de l'observation, avant d'être rejetés par un égal traitement à la troisième personne dans le champ distant de l'altérité. Le changement n'est cependant jamais durable. Ainsi, le premier fragment s'ouvre sur les considérations du professionnel :

> La situación del paciente es como la de un reo que espera su sentencia de muerte. Pensamiento engañoso, sobre todo teniendo en cuenta el antecedente clínico así como el imaginario que pesa sobre el síndrome físico –no el mental– que el paciente padece. Habría que saber además si existe una manera concreta, cierta y no basada otra vez en el imaginario, de esperar una sentencia. (*Jornada* 7)

Jusque là, il n'y a pas d'autre indice d'une implication personnelle que la dimension vaguement prospective du conditionnel de « *Habría que saber* », recommandation qui suppose une projection dans un futur hypothétique, et un positionnement temporel personnalisé ou incarné, bien qu'implicite. La phrase qui suit immédiatement introduit le *je* narrateur, « *Y digo esto porque las sensaciones son indefinidas* » (*Jornada* 7), assimilé à l'analyste. Dès le troisième fragment, c'est le patient qui prend la parole pour raconter ses souvenirs d'enfance et ses émotions : « *Debo decir que extraño a mis padres. Que he tenido fogonazos de nostalgia* »

(*Jornada* 9). Seule la démarche introspective du discours laisse imaginer un tel changement de focalisation, avant le revirement suivant, dans lequel l'observateur assume inopinément la narration, transformant ainsi le *je* qui prévalait depuis plusieurs pages en l'appellation neutre, distante, désindividualisante et médicale « *el paciente* » : « *La jornada de la mona y el paciente. El recuerdo del punto donde la mona se arroja desde el techo guarda una estrecha relación con el lugar mental en que el padre del paciente salta detrás del primate con la intención de cazarlo* » (*Jornada* 15). Peu après, l'alternance binaire est rompue par l'apparition inattendue d'une instance narrative homodiégétique, qui n'est ni l'analyste, ni le patient : « *Lo noté por la aparente delicadez con que el analista trató de advertir que, pese al proceso que se llevará a cabo, se buscará dejar la escritura intacta. En ese momento al paciente le dieron ganas de reír* » (*Jornada* 19).

Nous aurons l'occasion de revenir sur les diverses implications de ces changements de focalisation dont nous pensons qu'ils interrogent la relation entre l'intimité et l'altérité. En matière de configuration d'un récit fortement introspectif, cette distribution instable a pour effet immédiat de multiplier par trois les points de vue sur le sujet-objet de l'introspection, le patient pris dans sa démarche analytique. Comme s'il était équipé d'une caméra, l'auteur du roman zoome et dézoome pour saisir son personnage narrateur depuis trois distances différentes et complémentaires, qui mesurent le degré de subjectivité du récit : à courte distance, le narrateur se raconte lui-même, la subjectivité est maximale, la focalisation est autodiégétique ; à moyenne distance, le personnage est raconté par l'analyste, c'est-à-dire par une autre subjectivité, celle de l'altérité, qui la maquille d'objectivité ; enfin, lorsque le troisième narrateur, mystérieux, est nettement plus éloigné que les deux premiers, la subjectivité est minimale, l'objectivité est au comble de ses modalités de réalisation dans le récit[241].

Après les premiers changements, qui prennent le lecteur au dépourvu, un curieux équilibre s'installe et la multiplication des perspectives devient en quelque sorte garante de l'authenticité – intratextuelle tout du moins – du discours introspectif. En reprenant les souvenirs du patient, l'analyste témoigne de la réalité du discours analytique et de la dynamique mémorielle et autoréflexive du patient ; lorsqu'intervient brièvement le narrateur distant, il fait foi de l'existence du patient, de l'analyste et du processus analytique, et légitime également les dires de l'un et de l'autre. Le narrateur n'a plus besoin de faire de déclaration d'intentions ou

[241] Notons au passage que les trois instances narratrices de *La jornada de la mona y el paciente* constituent un exemple probant des différents degrés de présence d'un narrateur dans le récit, que Gérard Genette explique dans *Figures III* lorsqu'il affirme : « *L'absence est absolue, mais la présence a ses degrés* » (Voir *supra*, Chapitre 1, note 27, p. 35).

de promesse d'honnêteté, deux autres pôles narratifs se chargent de le crédibiliser, et se substituent à un pacte autobiographique désuet sans toutefois dépasser les limites de la diégèse. En termes d'ancrage du récit dans la réalité extradiégétique, on retrouve quelques éléments qui apparaissaient déjà dans *Lecciones para una liebre muerta*, comme l'évocation de crises d'asthme entre autres souvenirs d'enfance, ou de crises d'épilepsie rattachées au présent de la narration (*Jornada* 33). Ces détails contribuent à fondre en une seule figure les narrateurs des deux romans, tout en rapprochant cette figure commune de celle de l'auteur sans jamais, loin s'en faut, en affirmer l'identité.

1.2.3. *El Gran Vidrio* : du pacte corrompu au pacte d'autofiction

Dans *El Gran Vidrio*, la dimension potentiellement autobiographique opère de façon différente, à la fois plus fuyante et plus explicite : plus fuyante parce que la part fictionnelle, totalement invraisemblable, occupe une grande partie du roman, et plus explicite parce que le paratexte fait état des prétentions génériques de l'ouvrage réaffirmées malgré tout dans le discours final. Pourtant les trois chapitres qui composent le roman se présentent par bien des aspects comme de pures fictions. Ils n'ont dans un premier temps pas plus de relations entre eux que des récits indépendants, ou les nouvelles d'un recueil : les contextes et les personnages ne se ressemblent pas et les narrateurs ne coïncident pas non plus à première vue. Le petit garçon interné dans un établissement spécialisé, l'écrivain latino-américain converti à l'islam soufi et la fillette de quarante-six ans sont même foncièrement différents, voire incompatibles. Comme dans *Lecciones para una liebre muerta*, le jeu de piste entre la fiction et l'autobiographie est parsemé d'indices contradictoires.

Le paratexte est pour le moins étonnant : la photographie de couverture, d'Enrique Metinides, montre une minuscule silhouette sombre se tenant sur les débris de l'hôtel Regis entouré de fumée ou de la poussière dégagée par son effondrement, après le tremblement de terre de 1985 à Mexico. L'image ne montre, de la photo originale, que la partie gauche, les ruines, au détriment du ciel bleu et de l'homme marchant avec entrain qui apparaissaient à droite. Le titre, *El Gran Vidrio*, reprend celui d'une œuvre de Marcel Duchamp : « *Le Grand Verre ou la mariée mise à nu par ses célibataires, même* » (1915-1923, Museum of Art,

Philadelphie). Le lien avec l'illustration n'est donc pas évident[242]. Il est finalement suggéré par la quatrième de couverture, qui explique :

> El Gran Vidrio es una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios destruidos en la ciudad de México, donde viven cientos de familias organizadas en brigadas que impiden su desalojo. El hecho de habitar entre los resquicios dejados por las estructuras quebradas representa un símbolo mayor de invisibilidad social. Es quizá por eso que cuando deciden pertenecer al resto, cuando carnavalizan de alguna manera su situación, deciden llamar El Gran Vidrio a su celebración más importante. (*Vidrio* Quatrième de couverture)

L'analyse est intéressante et même convaincante ; cependant, il n'existe à notre connaissance aucun document attestant de cette pratique, qui n'est d'ailleurs plus mentionnée au cours du roman. S'agit-il là d'une des nombreuses fausses pistes d'interprétation présentes dans l'œuvre de Mario Bellatin ? Quoi qu'il en soit, la dimension autobiographique n'apparaît que plus tard, quand sont mentionnées sans ambigüité « *tres autobiografías que muestran, a través de su hermetismo, lo que una autobiografía tradicional es incapaz de transmitir* » (*Vidrio* Quatrième de couverture). Est-ce là un nouveau piège ? C'est en fait l'écho du sous-titre du livre qui apparaît uniquement sur la page de grand titre de l'ouvrage : « *Tres autobiografías* ». La quatrième de couverture réaffirme cette appartenance générique, tout en en précisant l'aspect novateur. Les prémisses du pacte autobiographique sont posées, mais on suppose déjà que les infractions seront multiples et, si le titre du premier chapitre « *Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí* » annonce un récit homodiégétique, il n'en va pas de même pour « *La verdadera enfermedad de la sheika* » ou « *Un personaje en apariencia moderno* », qui promet l'histoire d'un personnage, c'est-à-dire d'une figure de fiction.

Contrairement à ce qui se produit dans *Lecciones para una liebre muerta* et à plus forte raison dans *La jornada de la mona y el paciente*, la focalisation à la première personne est stable dans tout le roman. L'instabilité résidera donc dans les apparences successives de ce *je* narrateur au fil des récits, et non dans l'instance narrative. En d'autres termes, ce n'est pas le *je* narrateur

---

[242] C'est l'auteur lui-même qui en livrera une explication dans une interview accordée au quotidien espagnol *El País*, lorsqu'on lui demande la raison de la mystérieuse référence à l'œuvre de Duchamp : « *La referencia tiene que ver con la forma de cómo fueron hechos los textos. Traídos desde la oscuridad más absoluta, representada en una serie de imágenes veladas, para lograr una exposición plena de sentidos que pienso se empequeñecerían al ser tratados de manera tradicional. El ejercicio fue un símil de cómo los habitantes diluidos en las ruinas de los edificios reaparecen con toda la fuerza de su realidad en la celebración del Gran Vidrio* » (Fietta Jarque, « Entrevista a Mario Bellatin: "Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico" », *El País*, 9/06/2007, disponible en ligne : http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia/1181346616_850215.html ; consulté le 24 septembre 2015).

qui vacille, mais le *moi* narré[243], qui passe d'une figure à une autre. Ce sont donc les portraits de trois individus distincts que le lecteur retrouve dans l'essentiel du roman. Le petit garçon du premier chapitre raconte comment sa mère s'évertue à l'enlever de l'institut dans lequel il soupçonne qu'elle l'a volontairement placé, pour pouvoir exhiber les parties génitales de son fils, jugées exceptionnelles, dans des bains publics et obtenir en échange l'admiration et les offrandes de la communauté. Comme nous le verrons plus tard, l'activité mémorielle et la perception de la réalité de l'enfant sont mises en doute par son internement, mais aussi et plus symptomatiquement, par les réserves qu'il émet quant à la véracité de certains souvenirs, ou par les oublis substantiels qu'il déplore à plusieurs reprises :

> 200. No tengo seguridad, eso sí, de que sean ciertas muchas otras cosas, aparentemente más importantes, no sólo de mis compañeros actuales sino especialmente de mi vida privada.
> 201. No sé, por ejemplo, el número de hermanos que he tenido.
> 202. He olvidado asimismo el rostro de mi padre. (*Vidrio* 45)

Cette incertitude affecte la crédibilité de son récit, et porte atteinte à l'exigence d'authenticité du genre autobiographique classique. Pourtant, en confessant les failles de sa mémoire, il reprend un thème et un obstacle indissociables de la problématique des écritures du *moi* depuis Rousseau.

« La verdadera enfermedad de la sheika » se déroule au Mexique et le narrateur se présente comme un écrivain latino-américain malade et manchot converti à l'islam soufi. La ressemblance avec la réalité extratextuelle de l'auteur est flagrante. Il rend visite aux personnages dépeints dans son dernier livre[244], qui l'accusent d'avoir publié une nouvelle blasphématoire dans une revue érotique. Dans un enchâssement de digressions, le narrateur raconte le rêve mystique qui inspira le récit polémique, s'arrêtant au passage sur divers souvenirs d'enfance et sur des considérations théoriques sur la philosophie soufie. Finalement, le métarécit qu'était le rêve de l'étrange maladie de la cheik perd son statut de fiction dans la

---

[243] Nous distinguons cette instabilité de ce qui se produit dans l'*incipit* de la nouvelle « Las babas del diablo » (1959) de Julio Cortázar (« *Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos* ». Julio Cortázar, *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 123). Chez Cortázar, les variantes touchent l'instance – qui plus est grammaticale – narratrice qui est au contraire constante dans *El Gran Vidrio*. Cf. Véronique Pitois Pallares, *op. cit.*, p. 153-154.

[244] Le lecteur traduira de lui-même que l'écrivain rend visite *aux personnes lui ayant inspiré* les personnages de son dernier livre. La nuance n'apparaît pas dans le récit, ce qui présage la grande perméabilité des différents niveaux diégétiques au sein de l'histoire.

fiction et supplante le récit cadre pour entrer de plain-pied dans la réalité diégétique. Cette inversion métaleptique entraîne des incohérences dans l'ordre causal et chronologique, que nous avons qualifiées de contradictions rédhibitoires[245], incompatibles avec la reconstitution d'une trame linéaire et logique. Il est alors difficile d'y voir le récit authentique d'événements extratextuels.

Enfin, le personnage-narrateur de « Un personaje en apariencia moderno » change radicalement d'identité au cours de l'histoire, étant ainsi alternativement un adolescent à lunettes carrées, une femme de quarante-six ans qui se prend pour une petite fille et dont la famille est constamment menacée d'expulsion, ou encore l'auteur « *mario bellatin* », qui dirige une école d'écrivains mais resquille dans le métro. Sur ces changements drastiques de profil, Ángeles Donoso Macaya remarque que « *[e]sta ambivalencia no sólo rompe con el presumido "pacto autobiográfico", sino que también cuestiona la idea de una sexualidad e identidad unívoca y coherente* »[246]. Les démentis s'enchaînent sur l'identité du narrateur-narratrice :

> En ese entonces, no recuerdo los motivos para que esto ocurriera, tenía una novia alemana. […]
>
> Aunque, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana. […]
>
> Pero, a pesar de mis circunstancias, insisto en que en ese entonces tenía una novia alemana. Con la que fui a comprar un auto Renault 5 además. (*Vidrio* 123, 124 et 125)

Après bien d'autres mensonges corrigés puis réhabilités, il/elle admet un fond de mythomanie : « *Creo que soy algo mentirosa. Repito que no es cierto que haya tenido una novia alemana y nunca, además, he pensado en la posibilidad de comprar un auto* » (*Vidrio* 135). Ce narrateur hybride « *desafía constantemente en su enunciado su propia honestidad y socava la visión del "escritor" […] como una persona confiable* »[247], et devient ainsi l'antithèse de l'autobiographe sincère et fiable, dont il restait une ébauche dans le premier chapitre et qui se dilue progressivement dans le récit au gré des défaillances du narrateur ou des inconsistances de son histoire. Aucune authenticité référentielle n'est promise ici : au contraire,

[245] Pour une analyse détaillée de ce phénomène : Véronique Pitois Pallares, *op. cit.*, p. 121-133.
[246] Ángeles Donoso Macaya, « "Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción" o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El Gran Vidrio* (2007) », *Revista Chasqui*, 40, 2011, 96-110, p. 100.
[247] *Idem*.

le mensonge, le rêve et l'invention sont revendiqués à chaque page comme matériel essentiel de l'écriture de soi. C'est aussi ce que note Ángeles Donoso Macaya :

> […] los protagonistas de las autobiografías recreadas que componen El Gran Vidrio (2007) enuncian que mienten, ocultan información al relatar sus vidas y niegan experiencias traumáticas del pasado porque es precisamente en la mentira, el ocultamiento y la denegación en donde se produce la inscripción autobiográfica del discurso.[248]

Pour finir, toutes ces figures se confondent avec celles des deux premiers chapitres, dans un épilogue informel très métatextuel, qui voit émerger de plus en plus nettement la figure de l'auteur. Le narrateur mentionne en effet, de façon implicite ou explicite selon les cas, la genèse des premiers ouvrages de Mario Bellatin, qui sont autant de points d'ancrage dans la réalité extratextuelle : *Salón de belleza* et *Poeta ciego* apparaissent clairement (*Vidrio* 160), et le lecteur reconnaîtra successivement *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Salón de belleza* et *Damas chinas* dans les évocations qui en sont faites :

> Se debe visitar también la casa situada en una zona conocida como *la bajada*, hoy convertida en un lugar de venta de comida regional, donde pasó sus últimos años el poeta César Moro. Otro texto, el tercero, transcurre en un barrio llamado Miramar. El cuarto surge de mis pesquisas realizadas a discotecas frecuentadas por transexuales. El quinto tiene su eje en dos barrios característicos, uno que cuenta con playas donde se puede nadar, correr olas y hacer deportes acuáticos, y el otro habitado por una emergente clase media. (*Vidrio* 163)

Au fur et à mesure que la narratrice du dernier chapitre évoque le projet de lui consacrer un film biographique qui aurait pour axe chacun des livres qu'elle aurait publiés, elle se confond progressivement avec la figure de l'auteur ou du personnage « *mario bellatin* », puis avec les autres figures du livre :

> Delante de la cámara, de una vez por todas voy a dejar atrás las personalidades necesarias para seguir escribiendo. La imagen del niño encerrado en una institución mental, donde idea una serie de visitas a unos baños públicos para que su madre saque provecho de su cuerpo desnudo. La representación de números de marionetas para evitar los seguidos juicios de desahucio que amenazan la familia. No sé, en cambio, cómo

[248] *Ibidem*, p. 97.

> puede representarse ante la cámara una comunidad musulmana en Occidente, dirigida por una sheika. (*Vidrio* 159)

En quelques lignes, l'auteur implicite entérine la coexistence d'une multitude de figures contradictoires qui se fondent en un seul *je* narrateur. Il exclut ainsi d'établir une distinction de valeur entre le mensonge, le rêve ou la fiction et la vérité ou la réalité extratextuelle :

> ¿Qué hay de verdad y qué de mentira en cada una de las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia. Hay una cantidad de personajes reales comprometidos. Un antecedente personal que tiene que ver con la estirpe de corte fascista de la que provengo, una secretaria enferma, la imposibilidad de habernos conformado como una familia normal. La necesidad de borrar todas las huellas del pasado, de difuminar lo más que se pueda una identidad determinada, basada principalmente en la negación del tiempo y el espacio que supuestamente debían corresponderme. Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes. (*Vidrio* 159-160)

Indubitablement, dans ce passage, les masques tombent à mesure qu'ils sont revendiqués, pour laisser place à l'authentique visage de l'auteur implicite : un visage fait de fictions de soi, nombreuses et changeantes. Les fantasmes, les rêves, travestissements et inventions ont droit de séjour dans une autobiographie, non plus, comme le justifie la psychanalyse, par ce qu'ils révèlent de l'identité du *je* autobiographe, mais parce qu'ils sont autant de fragments d'identité.

Mario Bellatin est fin connaisseur de l'œuvre de Robbe-Grillet, avec qui il s'est par ailleurs entretenu peu avant la mort de celui-ci. Sans remettre en cause l'originalité ni la singularité du projet dévoilé avec une transparence désarmante dans cet épilogue, on ne peut s'empêcher de trouver, dans la déclaration d'intention finale de *El Gran Vidrio*, des échos des propos du nouveau romancier au sujet de ses propres écrits autobiographiques. Ce qu'il appelle « *nouvelle autobiographie* » correspond d'ailleurs à peu de choses près à l'autofiction de Doubrovsky et à l'autofiction telle qu'elle a été acceptée par la critique :

> […] je n'ai pas signé non plus le « contrat de sincérité ». Je ne vois pas ce que cela peut vouloir dire et j'estime avoir le droit d'inventer des opérateurs textuels, donnés pour argent comptant, qui peuvent être pris ou non pour tels. La question du vrai ou du faux ne doit pas me tracasser.[249]

[249] Robbe-Grillet, Alain, « La "Nouvelle Autobiographie" : entretien d'Alain Robbe-Grillet avec Roger-Michel Allemand (1992) », *art. cit.*, p. 215.

Mario Bellatin va cependant plus loin, à notre sens, car non content d'abolir la discrimination entre le vrai et le faux dans le discours autobiographique et littéraire en général, il réfute même la pertinence de ces notions. Il y a dans ces quelques pages plus qu'une explication de sa démarche, plus qu'une piste de lecture ou une rectification : nous y voyons un véritable pacte avec le lecteur, tout à la fois rétrospectif si l'on considère sa place dans ce livre ou par rapport à ceux qui l'ont précédé (notamment *Underwood portátil. Modelo 1915*, *Lecciones para una liebre muerta*, *La jornada de la mona y el paciente*) et prospectif, ouvrant la voie à de nouvelles fictions autobiographiques et enjoignant le lecteur à le suivre, tout en garantissant l'authenticité, non du contenu, mais de la démarche et de l'engagement artistiques :

> Este periplo parece que sirvió para, después de algunos años, convertirme simplemente en un escritor contemporáneo, que casi sin darse cuenta ofrenda su vida no a la crianza de animales ni a una serie de ejercicios espirituales capaces de darle a su existencia una dimensión onírica mayor, sino que el verdadero deseo terminó siendo la palabra, no sólo crearla sino compartirla en una escuela que dirijo con un grupo de futuros escritores que, semana a semana, se reúnen, con una fe admirable, para tratar de desentrañar el sentido oculto de los textos. Y compartirla también con dos o tres amigos cuya opción fue similar: la de escribir sólo por escribir. (*Vidrio* 161)

Il est étonnant de constater qu'en revendiquant la pluralité, l'inconstance et les changements d'identité, Mario Bellatin parvient à justifier la cohabitation de ces multiples figures réelles ou fictionnelles, à leur trouver une cohérence. En cela, *El Gran Vidrio* semble mener à bien les ambitions de tout autobiographe, selon Georges Gusdorf qui estime que l'autobiographie « *postule l'identité, une fois pour toutes, de ces Je et de ces Moi, appelés à se confondre en une image collective* »[250]. Si l'auteur du roman revendique la différence et jamais l'identité, la pluralité et jamais l'unicité, sans doute son épilogue réussit-il à entériner ce *je* construit comme une collectivité.

Ainsi, quand Guillermo Arreola se passe sobrement de tout pacte, Mario Bellatin révèle la désuétude de l'exigence d'authenticité et par conséquent, de l'autobiographie traditionnelle, préférant signer un pacte de fiction ou d'autofiction, c'est-à-dire le pacte du *tout-est-permis*, le pacte de l'absence de pacte. En cela, ils se démarquent des modèles canoniques du genre et s'inscrivent dans une longue lignée d'écrivains qui renouvellent, depuis près d'un siècle, les

[250] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 347.

modalités de l'écriture de soi à partir de leur ancrage dans le monde. Lorsque Mario Bellatin refuse la dichotomie vrai/faux comme critère exclusif de définition de ses récits, lorsqu'il multiplie les perspectives de narration et les contradictions du discours, lorsque le narrateur a des pertes de mémoire et lorsque toute histoire est un mensonge parce que toute vérité l'est aussi, il fait de ses ouvrages autobiographiques un authentique témoignage sur sa vision du monde, qui est celle de son époque. En s'engageant à ne rien promettre, à ne jurer de rien, à ne jamais garantir la véracité extratextuelle des récits et à ne jamais signaler clairement – donc faussement – la frontière entre la réalité et la fiction, Bellatin et Arreola, dans deux styles tout à fait distincts, embrassent le scepticisme général issu de la remise en question des grandes vérités de la pensée moderne.

Dans leurs œuvres, romans autobiographiques ou autofictions, ils entraînent l'autobiographie à leur suite dans les territoires de la postmodernité, des terres marquées, si l'on veut, par une attitude « postiste » : post-vérité, post-linéarité chronologique, post-pacte, etc. En d'autres termes, la relativisation récente de toute notion de vérité et la suspicion systématique de tout discours autoproclamé vrai ont eu raison d'un pacte autobiographique bancal qui, depuis Jean-Jacques Rousseau, s'engageait à tenir des promesses dont il révélait simultanément l'impossibilité. Tombé en désuétude, ce pacte disparaît ou se transforme en un pacte autofictionnel à mi-chemin entre le « *tout ce que j'ai dit est vrai* » qui résumerait la déclaration d'intentions de Rousseau et le pacte fictionnel qui se cache derrière les avertissements du type « *toute ressemblance avec la réalité ne saurait être que purement fortuite* ». C'est la porte ouverte à une liberté de création qui insuffle un élan nouveau aux formes d'écriture introspective ou d'écritures de l'introspection.

2. LA DYNAMIQUE INTROSPECTIVE MISE EN SCÈNE : FAILLES MEMORIELLES ET EXCROISSANCES MYTHOMANES

2.1. Stratégies de convocation des souvenirs dans *La venganza de los pájaros*

Bien au-delà de la question épineuse et peut-être désuète ou inappropriée de l'authenticité extratextuelle du roman de Guillermo Arreola *La venganza de los pájaros*, c'est-à-dire de sa dimension référentielle et donc autobiographique, il importe de voir comment le récit se construit autour d'une dynamique clairement introspective. En d'autres termes, s'il est finalement secondaire de savoir si le *je* narrateur et le *je* narré correspondent en tous points au *je* auteur, il convient en revanche de souligner que par bien des aspects discursifs et narratifs, l'histoire entière est ce que nous caractériserons d' « égo-centrée » : il s'agit en effet d'un récit produit par le *je* narrateur et qui tourne essentiellement autour du *je* narré. Le *je* est alors à la fois sujet et objet de l'écriture introspective, et il y a fort à parier qu'il en soit dans une certaine mesure le destinataire également, puisque l'objectif du discours introspectif est, par nature, de contribuer à la connaissance de l'individu par lui-même, et donc de contribuer à le modifier. La dimension fortement introspective du récit tient en un certain nombre de caractéristiques

narratives et discursives, telles que l'organisation chronologique du récit, sa structure interne ou la présence diaphane et exceptionnelle d'une deuxième personne mystérieuse et paradoxalement caractérisée par son absence.

2.1.1. De la présence de l'absence, la question des titres inexistants

Dès l'ouverture du livre, un élément s'impose au lecteur qui entreprend la lecture de *La venganza de los pájaros* de Guillermo Arreola : la présentation du texte, son organisation en quarante-cinq fragments narratifs qui, tels de très brefs chapitres, commencent tous au tiers d'une nouvelle page. Ils s'étendent tantôt sur quelques lignes (*Venganza* 68, 83, 102), tantôt sur plusieurs pages (*Venganza* 44-48), mais la majorité d'entre eux couvrent environ une page et demie, laissant une place de choix à l'espace blanc en haut de la page d'ouverture et en bas de la page de clôture. De plus, ils sont chacun annoncés, en lieu et place d'un titre ou d'un numéro de chapitre, par un espace blanc d'un centimètre encadré par des parenthèses. Plus qu'une simple séparation typographique qui aurait été choisie au hasard parmi tant d'autres motifs, cet intitulé « vide » offre plusieurs interprétations possibles.

Tout d'abord, l'absence de numération suggère que l'ordre d'apparition des fragments dans le récit est aléatoire, voire qu'ils sont véritablement dans le désordre, ce qui laisserait au lecteur la tâche de les réordonner. Sans doute convient-il de différencier cette absence ostentatoire de numération d'une absence totale, presque « sans arrière-pensée » : les parenthèses vides soulignent ici une absence, de chiffres ou de mots, et impliquent par là même leur possible présence, ou la présence effective de leur absence. En d'autres termes, ces chiffres ou ces mots sont présents dans le texte par leur absence, ou sont présents sous forme d'absence, ce qui est bien entendu nettement plus significatif (porteur de sens) qu'une simple absence qui serait tout bonnement passée inaperçue, n'indiquant alors ni béance, ni manque. Cela est également très différent de l'alternative proposée par l'éditeur d'utiliser des tirets, des astérisques ou une numérotation classique[251]. Est-ce à dire que l'on peut ouvrir le livre et commencer par n'importe quel fragment ? Sont-ils totalement indépendants entre eux ? Valent-ils chacun pour une unité narrative cohérente et autosuffisante ? Ce n'est probablement pas le

[251] Guillermo Arreola nous confiait en mars 2013, au sujet du choix des parenthèses vides pour inaugurer chaque fragment de récit : « *Fue una decisión mía, y de hecho, al editor de FCE le pareció de lo más tonto. Me propuso asteriscos o guiones o números, pero yo no quería eso […]* » (Guillermo Arreola, communication personnelle, 6 mars 2013).

cas, puisqu'il est souvent fait référence à des événements narrés dans les fragments antérieurs, et qu'ils semblent imbriqués entre eux comme les différents éclats – les différentes brisures – d'un kaléidoscope. En revanche, l'ordre chronologique, comme il en sera fait état plus tard, n'est absolument pas respecté : il n'y a apparemment aucune incidence de la chronologie de l'histoire sur celle du récit.

Traditionnellement, l'autobiographie adopte une structure chronologique. On se souvient notamment de l'*incipit* des *Confessions* de Rousseau : « *Je suis né à Genève en 1712 d'Isaac Rousseau, citoyen, et de Suzanne Bernard, citoyenne* »[252]. Pensons également à l'organisation des romans autobiographiques ou aux plus illustres exemples du genre picaresque que sont *Lazarillo de Tormes* et *El buscón*, qui suivent aussi rigoureusement cet ordre narratif, emprunté tant au roman en lui-même qu'au conte, qui relate progressivement la vie d'un ou plusieurs personnages ; c'est ainsi le cas de Pip dans *Great expectations* (1860) de Dickens, que le récit cueille depuis sa plus tendre (si tant est que l'adjectif soit acceptable) enfance et suit tout au long de son évolution. Concernant le genre autobiographique, ou tout discours introspectif, fût-il référentiel ou fictif, Joël Candau pointe un problème majeur, la cohérence artificielle qui articule les événements passés, une fois soumis à la logique du récit :

> L'acte de mémoire qui se donne à voir dans les récits de vie met en évidence cette aptitude spécifiquement humaine consistant à pouvoir se tourner vers son propre passé pour l'inventorier, mettre en ordre et rendre cohérents les événements de sa vie jugés signifiants au moment même du récit. En procédant ainsi, la mémoire autobiographique vise à construire un monde relativement stable, vraisemblable et prévisible, où les projets de vie prennent sens et où la succession des épisodes biographiques perd son caractère aléatoire et désordonné pour s'intégrer dans un continuum aussi logique que possible dont le point origine et le point d'aboutissement sont constitués par le sujet lui-même […].[253]

Or l'activité mémorielle et introspective, qui en appelle aux émotions et aux sentiments, est par nature irrationnelle. C'est cet excès de rationalisme que l'auteur implicite de *La venganza de los pájaros* tente d'éviter en donnant à son récit toute liberté vis-à-vis de la chronologie. Ce n'est bien évidemment pas un fait isolé dans l'histoire des écritures de soi : les autobiographes ont tendu à remettre en question cet ordre présupposé naturel tout au long du XXe siècle, en arguant justement qu'il était dénaturant. Georges Gusdorf se fait l'écho de cette préoccupation :

---

[252] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, *op. cit.*, p. 67.
[253] Joël Candau, *op. cit.*, p. 136.

> Leiris met en œuvre la dénonciation de l'illusion chronologique, généralement régnante dans les écritures du moi. Le fil conducteur de l'existence, dans sa cohérence intime, obéit à des enchaînements capricieux, dont on fausse le sens lorsqu'on l'ordonne selon la perspective rectiligne du calendrier.[254]

Cependant, nous pensons que bien plus que du fil conducteur de l'existence, il s'agit de l'activité mémorielle, car s'il est indéniable que la vie effective d'un individu se déroule inexorablement heure après heure et jour après jour, la convocation ou l'évocation par le souvenir de cette vie passée et des expériences qui l'ont constituée ne suit pas le même ordre. Il est même à douter qu'elle en suive un quelconque, si ce n'est l'ordre désordonné et imprévisible qui résulte de l'association de pensées. Ainsi Georges May résume-t-il :

> Dans la conscience de l'autobiographe en train d'écrire, les souvenirs s'appellent l'un l'autre au mépris de toute chronologie. Les noter tels quels serait donc commettre une infidélité à l'ordre dans lequel la vie s'est réellement déroulée ; mais les reclasser selon leur chronologie d'autrefois résulterait de l'intervention d'un artifice également infidèle à la vérité, ou, plus exactement, infidèle à une autre vérité. Vérité du moment de l'expérience ? Ou vérité du moment de sa remémoration et de sa notation ? À laquelle se soumettre, puisqu'on ne saurait jamais obéir qu'à un maître à la fois ?[255]

La non-numérotation manifeste des fragments de récit a ainsi pour effet de ne pas inscrire les unités narratives dans un rapport préétabli d'antériorité/postériorité ou dans une dimension causale préalable, laissant ainsi au lecteur le soin de reconstituer à sa guise ces relations logiques et chronologiques. Ce parti pris participe également d'un « *effet de réel* », puisque le désordre de la narration est en fin de compte bien plus crédible qu'une personne qui ferait spontanément le récit de sa vie chronologiquement, face à quelqu'un ou face à son miroir.

D'autre part, l'absence de titre est sans doute tout aussi remarquable que l'absence de numérotation, si ce n'est plus, et ses implications sont multiples. La principale est le refus de doter chaque fragment d'un sens artificiel ou défini *a posteriori*, le refus donc de forcer l'interprétation, tant à la lecture qu'à l'écriture. Le titre est en effet bien souvent révélateur du contenu de ce qu'il précède ; la définition qu'en donne le *Trésor de la Langue Française* est sans ambigüité sur ce point : « *Inscription au début d'un ouvrage pour indiquer son sujet ; nom donné par son auteur à une œuvre littéraire ou artistique et qui évoque plus ou moins son*

---

[254] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 187.
[255] Georges May, *op. cit.*, p. 76.

contenu, sa signification »[256]. Il est certes clair que, surtout dans la littérature contemporaine, depuis les mouvements d'avant-gardes et leur entreprise de déconstruction du sens, de nombreux titres d'œuvres ou de chapitres s'évertuent à tromper le lecteur en lui indiquant une fausse piste de lecture, en brisant le lien de signification qui lie traditionnellement titre et objet titré[257]. Il n'en reste pas moins qu'en jouant à dénigrer ce lien, à le subvertir et à le retourner, ces pratiques ne laissent pas de le réaffirmer[258]. L'absence formelle de titre implique donc à la fois une non-divulgation du contenu de ce qui suit, mais aussi, et c'est ce point particulier qui nous intéressera ici, une non-explication ou une non-analyse du récit, le paratexte ne fournissant aucune clef d'interprétation.

Dans le cas particulier d'un récit autobiographique, ou d'un roman qui en adopte la forme, les conséquences de ces titres absents vont plus loin, car le narrateur décide non seulement de ne semer aucun indice par le biais d'un titre qui orienterait la réception du texte, mais il se refuse même la possibilité d'une interprétation rétrospective de ses souvenirs. Georges Gusdorf affirme que : « *Le témoignage de soi sur soi revêt le sens d'une reconstitution, définitivement substituée à la réalité originaire. La description une fois mise en forme rejette dans le néant la réalité première* »[259]. C'est donc peut-être pour tenter de ne pas trop porter atteinte à la nature et à la réalité du vécu et de son souvenir, que le *je* narrateur tente de n'intervenir ici qu'au minimum. Ainsi, il s'interdit par exemple de proposer à travers des sous-titres une interprétation distanciée et unifiante des événements racontés, qui pour le *je* narré n'avaient sans doute au moment du vécu ni la logique ni la causalité qu'un regard objectif analytique, réparateur, correcteur et donc falsificateur voudrait y voir *a posteriori*, alors que l'expérience était par essence subjective et immédiate, sans recul.

Pour l'auteur, le choix des parenthèses vides était en effet loin d'être innocent, et tenait d'ailleurs plus de la dynamique de la narration elle-même que du contenu ou de l'ordre chronologique des souvenirs, ainsi qu'il nous l'expliquait :

---

[256] *Trésor de la Langue Française informatisé* : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm, *s.v. titre* (consulté le 24 septembre 2015).
[257] Nous pensons notamment à *La escuela del dolor humano de Sechuán* de Mario Bellatin : les sous-titres précédant chaque paragraphe y apparaissent en gras, avant une phrase en italique qui rappelle les didascalies théâtrales et fait ainsi écho à la première page du récit, intitulée : « Reglas para una posible puesta en escena de la *Escuela del dolor humano* ». Cependant, les didascalies et les sous-titres annoncent rarement le contenu thématique du texte qui suit, et finissent, contrairement à leur fonction première, par désorienter le lecteur. De plus, le titre rappelle la pièce *La bonne âme de Se-Tchouan* (1940) de Bertolt Brecht, tout comme les didascalies qui relient ce récit au genre dramatique. On pourra retrouver en toile de fond de ces deux œuvres la difficile séparation du bien et du mal ou les souffrances infligées par certains acteurs de la société à certains individus ou groupes d'individus.
[258] On pourra penser ici à l'*Ulysse* (1922) de James Joyce, œuvre expérimentale s'il en est, dont le titre lu au premier degré constitue un mirage, puisqu'il ne s'agira pas d'une réécriture de l'épopée homérique ; il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'un titre programmatique et signifiant qui s'ouvre sur une longue quête et sur une sorte de voyage initiatique du langage littéraire.
[259] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 332.

> Esos paréntesis vacíos son importantes, porque Fernando, el narrador, es un niño asmático. Necesita ese espacio, esa pausa para retomar la narración, para volver a la memoria. Por más que Fernando el narrador adulto intente no interferir, no inmiscuirse en la memoria, no influir en los recuerdos y la narración del niño Fernando, ahí está, entonces esta convocación de la memoria, que además se encuentra en la neblina, requiere para este niño narrador asmático una pausa, un hálito, una respiración, un silencio.[260]

Dans cette optique, les parenthèses vides représentent l'espace d'union ou de réunion des deux Fernando, comme si l'enfant qu'il était et l'adulte qu'il est devenu ne pouvait réellement coïncider que dans un souffle silencieux, donnant ainsi un nouveau sens à l'une des plus belles phrases du livre : « *De un momento a otro sus alientos se unirán y nacerá un pasado* » (*Venganza* 29).

Ces conjectures quant à la signification ou à l'absence volontaire de signification des parenthèses « vierges », qui annoncent chacun des quarante-cinq fragments de l'ouvrage, trouvent naturellement un écho et une justification dans l'ensemble du roman. Les différents fragments correspondent à différents souvenirs ou à des bribes de souvenirs, qui, s'ils ne s'enchaînent pas chronologiquement, ne sont pas dépourvus de liens entre eux, de même que leur présence, au détriment d'autres souvenirs, n'est pas anodine. Les ruptures qui s'opèrent et isolent les fragments ne font que renforcer une évidence : ne sont narrés que les souvenirs marquants, choisis par le narrateur ou qui s'imposent à lui d'eux-mêmes, laissant par conséquent des pans entiers de son histoire dans le silence, dans le hors-texte. Il ne s'agit donc pas de retracer de façon linéaire ni exhaustive la vie du narrateur, mais bien de tenter de répondre à une question implicite qui pourrait être « qui suis-je ? », en sondant la mémoire à la recherche d'éléments qui auraient pu entrer dans une construction identitaire, qui auraient été déterminants dans l'évolution personnelle, intime, du *je* central. Que celui-ci se raconte à lui-même dans le but de mieux se comprendre, de trouver des réponses à un questionnement existentiel, ou qu'il se raconte à un autre, il procède par petites touches successives, comme un peintre impressionniste.

---

[260] Guillermo Arreola, communication personnelle, 6 mars 2013.

2.1.2. Une structure analytique, ou la motivation du désordre

Les épisodes-clés de la formation du *je* tournent autour de l'organisation familiale et du village de son enfance, et s'étendent sur une durée indéterminée, assez courte, probablement entre les cinq et les dix ans de l'enfant environ, en tout cas avant la puberté. C'est le regard de l'enfant, spectateur, intermédiaire, ingénu, qui domine toute la narration jusqu'aux deux derniers fragments qui réunissent les membres de la famille une fois le narrateur devenu adulte. Malgré l'évidente importance de plusieurs souvenirs dans la construction de l'individu, *La venganza de los pájaros* se situe aux antipodes du roman d'apprentissage, roman initiatique ou *Bildungsroman* : en effet, si la transcendance de certains épisodes dans la vie de l'enfant jusqu'à l'âge adulte est souvent suggérée de façon plus ou moins implicite, l'évolution de la personnalité n'est jamais montrée dans son dynamisme. Les souvenirs de scènes marquantes s'enchaînent ou plus exactement se succèdent, sans que le narrateur en souligne l'effet durable sur l'enfant qu'il était, ou sur l'adulte qu'il est devenu. Là encore, on se trouve en présence d'une convocation du passé qui ne prétend pas à l'analyse, mais uniquement au rassemblement du matériel mémoriel.

Pourtant, c'est précisément ce rassemblement de souvenirs qui nous amène à penser que le récit se positionne dans l'antériorité immédiate d'une démarche analytique. En effet, le degré de traumatisme culmine avec l'épisode de la rivière, lorsque l'enfant est agressé physiquement et peut-être sexuellement par un individu mystérieux et manque de se noyer dans le cours d'eau qui jouxte le village. Situé vers la fin du récit, cet événement est pourtant chronologiquement antérieur à certains fragments initiaux. Cet épisode, selon Gabriel Osuna[261], est le souvenir central autour duquel tourne tout le roman, et qui permet d'expliquer tous les autres. C'est peut-être aussi celui qui était le plus difficile à atteindre, à exprimer, à convoquer, parce que c'est le plus douloureux ou le plus enfoui sous une chape de plomb jalousement gardée par la famille. Si tel est le cas, il était sans doute impossible de commencer le récit de soi par là, il fallait probablement faire tomber quelques barrières ou résistances intérieures avant d'arriver jusqu'au « pot-aux-roses ». En d'autres termes, la remontée jusqu'au souvenir traumatisant central requiert un cheminement tout particulier, de dévoilement personnel progressif. À cela, plusieurs raisons : on peut tout d'abord légitimement imaginer un problème d'accès au souvenir lié à un enfouissement ou à un refoulement de celui-ci par le petit enfant, encouragé dans cette voie par

[261] Gabriel Osuna Osuna, « Violencia, complicidad y deseo homoerótico en *La venganza de los pájaros*, de Guillermo Arreola », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 49, avril-juin 2011, p. 83-91.

l'entourage familial, et créant ainsi un de ces fameux tabous ou secrets de famille. Le jeune âge du narrateur au moment des faits et sa compréhension très partielle de la scène, ajoutés à la peur qui le tétanise et finalement à son évanouissement ou sa noyade, pourraient tout à fait justifier une relégation de ce souvenir dans les strates les plus inaccessibles de la mémoire. Quand bien même il ne s'agirait pas d'un oubli apparent de l'épisode marquant, on peut aisément imaginer que, après des années de silence, il soit difficile de verbaliser cette expérience, et qu'il faille donc y parvenir après de multiples détours, et par paliers successifs.

Au cours de l'épisode traumatisant en question, l'enfant se sent se noyer dans la rivière en présence d'une voix assimilable à Isidro Favela, qui apparaît à plusieurs reprises dès le début du roman :

> Cuando llegué al otro lado del puente, bajé a la orilla del río. Arrojé mi mochila sobre la arena. ¿Ves cómo no hay nada que espante?, me dijo la sombra. Pensé mejor voy a los árboles a ver si puedo atrapar un pájaro. Dijo la sombra: ¿qué no te gustaría primero bañarte en el río? Es que yo no sé nadar respondí, mirando el agua clara que sonaba a música. Yo te ayudo, me dijo, yo te ayudo. Yo te ayudo, ¡mira! En eso sentí que me empujaban al agua. Y me perdí: mis piernas se hunden y el agua se torna negruzca. ¿Dónde está mi cintura? Siento los dedos del agua golpeteándome el estómago. (*Venganza* 85)

À ce souvenir flou, fantasmagorique, Gabriel Osuna propose une interprétation particulière : « *el niño sugiere una probable y violenta iniciación sexual en las aguas del río* »[262]. Le traitement particulier et la place de ce fragment dans la narration nous laissent à penser, avec Gabriel Osuna, qu'il s'agit bien de la clé de voûte du récit : la tension est alors à son comble dans une sorte de climax narratif dans lequel se rejoignent tous les éléments de signification récurrents dans l'œuvre. Ainsi, présage funeste, le fragment commence par la présence d'un oiseau, qui semble mener l'enfant vers l'événement tragique et donc en porter la responsabilité : « *Habiendo salido yo de la escuela, vi un pájaro y me perdí al perseguirlo; me fui corriendo tras de él, siguiendo su rastro me perdí* » (*Venganza* 84). La redondance, dont la structure générale oscille entre le doublet et le chiasme, est d'autant plus étonnante que la plume de l'auteur est assez peu friande de répétitions de ce genre. Nous voyons en effet un chiasme dans l'inversion, avant et après le point-virgule, du verbe « *perdí* » et du verbe signifiant la poursuite de l'oiseau : *Perdí* / *perseguirlo* // *siguiendo su rastro* / *perdí*. La seconde occurrence de « *perdí* » semble d'ailleurs à la fois plus profonde et plus métaphorique : si le premier usage

[262] *Ibidem*, p. 88.

du verbe est essentiellement géographique, le second paraît indiquer une perte de l'identité pour le jeune garçon, comme s'il avait laissé une part de lui-même dans cette errance. Doit-on voir dans cette phrase initiale l'annonce de la vengeance des oiseaux tant redoutés par la mère du narrateur et ses enfants et qui fait office de titre ? La deuxième phrase insiste sur l'aspect menaçant et prémonitoire de l'animal de mauvais augure : « *Era un pájaro que había pasado muy cerca de mi hombro, negro, pequeño, temible. No sé por qué quise ir tras de él si mi madre a cada rato me advertía sobre el peligro de acercarse a ellos* » (*Venganza* 84).

Les fantômes qui peuplent la solitude de la mère du narrateur entourent et accompagnent l'enfant de leurs bons et mauvais conseils, soit qu'ils fonctionnent comme des relais de la voix du personnage non identifié mais assimilable à Isidro Favela, soit qu'ils soient de purs produits de l'imagination du narrateur, qui les a à son tour intégrés à son univers : « *Mi mente da vueltas gritando que me ayuden, no a mi padre ni a mi madre, sino a Cornelia y Lucio. ¡Lucio, ven por mí! ¡Cornelia, sácame del agua! Ustedes que pueden elevar a la gente en el aire, ¡quiero que me hagan volar!* » (*Venganza* 85). Ainsi, l'enfant se raccroche aux figures protectrices que sont Lucio et Cornelia[263], alliés de la mère et par conséquent repères affectifs du fils, qui ne lui seront cependant d'aucun secours. C'est dans le même ordre d'idées qu'à la fin de l'épisode, alors que la famille l'interroge sur la présence éventuelle – probable – de quelqu'un qui aurait provoqué l'accident, le petit garçon désigne celle qui incarne à ses yeux le mal absolu :

> Nunca vi a nadie. No había nadie en el puente ni del otro lado del río, repetí incesantemente.
> Se hizo un silencio que duró lo que dura un sueño, entonces dije ¡sí, sí me encontré a alguien!
> ¿A quién?, me preguntó mi padre, como con rabia.
> A Ernestina, le respondí. A Ernestina, la vi, la vi, se reía y estaba toda nebulosa.
> ¡Me lo imaginaba!, dijo mi madre, incorporándose.
> Mi padre la miró de frente y le gritó ¡ignorante! (*Venganza* 87)

Si l'explication satisfait la mère et la soulage peut-être, le père, lui, totalement incrédule face aux créations mentales de son épouse, n'en croit bien sûr pas un mot, et sa colère éclate, convaincu qu'il est que son fils a été abusé par une personne que celui-ci se refuse (ou ne parvient pas) à nommer. Une fois de plus, cette scène suggère toute la force du refoulement post-traumatique.

---

[263] L'invocation de Cornelia est-elle aussi un des nombreux échos à la présence des oiseaux ? En termes d'onomastique, Cornelia est en effet bien proche de la corneille…

De même, l'ombre qui a forme humaine mentionne son cheval pour appâter le petit garçon et inciter l'enfant à franchir le pont, à nager dans le fleuve, à passer de l'autre côté dans ce qui apparaîtra ensuite comme un nouveau rite initiatique et violent : « *La sombra, siguiendo mis pasos, me repetía: no tengas miedo, no tengas miedo. ¿Qué no te gustan los caballos?; yo tengo uno, es muy negro, y te lo voy a prestar para que montes en él y ya no tengas que jugar tanto con las palabras a la hora de la noche* » (*Venganza* 85). On remarquera la tournure particulièrement pressante de la question « *¿Qué no te gustan los caballos?* », qui suggère implicitement que celui qui la pose a de fortes présomptions voire presque la certitude du goût de l'enfant pour les chevaux. C'est aussi une tournure qui oriente vivement la réponse vers un « *sí* », comme s'il s'agissait de la forme tronquée d'une question qui pourrait être la suivante : « *¿me vas a decir que no te gustan los caballos?* » ou encore : « *¿y ahora te vas a atrever a decirme, a mí que te conozco, que no te gustan los caballos?* ». Si la pression exercée sur le jeune garçon n'est pas aussi claire dans le texte, nous y voyons bien la même intentionnalité voilée d'acculer l'enfant à admettre qu'il aime les chevaux, comme le suppose l'adulte inquisiteur. Or, on apprend plus tard, lors des retrouvailles familiales du narrateur adulte, qu'il a toujours aimé faire du cheval, ce qui confirme le pouvoir de séduction de l'animal, qui devient alors un objet de chantage.

Par ailleurs, le cheval est présenté comme un possible remède aux difficultés de l'enfant à trouver le sommeil, et la voix évoque le stratagème mis en place par le narrateur pour s'endormir : « *jugar tanto con las palabras* ». Pour être au fait de ces habitudes qui relèvent de l'intimité de garçonnet, il faut que l'ombre menaçante soit une personne véritablement proche de lui, peut-être même un confident, un frère, un oncle peut-être… à moins que cette voix sorte directement de l'imagination du narrateur, ou que la voix d'une personne réelle se mêle, avec le temps et la déformation du souvenir, à l'onirisme du personnage. Qu'il s'agisse d'une hallucination, d'un souvenir « réel » ou d'un subtil mélange des deux, la mention du cheval dans cet épisode cauchemardesque n'est pas innocente, et encore moins lorsqu'elle est associée à l'eau. Le cheval est en lui-même une représentation onirique et cauchemardesque ; il suffirait pour s'en convaincre de faire appel au tableau de Walter Crane *Neptune's horses* (1893, Nouvelle Pinacothèque, Munich) où des chevaux menaçants naissent de l'écume des vagues tels des spectres, guidant Neptune sur son char. Il existe bien d'autres occurrences du lien qui unit cheval et cauchemar dans l'art et la littérature, et dont la source serait à chercher dans le lexique anglais, au détriment de toute rigueur étymologique, comme l'explique Jorge Luis Borges dans son essai *La pesadilla* :

> Llegamos ahora a la palabra más sabia y ambigua, el nombre inglés de la pesadilla: *the nightmare*, que significa para nosotros "la yegua de la noche". Shakespeare la entendió así. Hay un verso suyo que dice "*I met the night mare*", "me encontré con la yegua de la noche". Se ve que la concibe como una yegua. Hay otro poema que ya dice deliberadamente "*the nightmare and her nine foals*", "la pesadilla y sus nueve potrillos", donde la ve como una yegua también.
> Pero según los etimólogos la raíz es distinta. La raíz sería *niht mare* o *niht maere*, el demonio de la noche. […]
> Hay otra interpretación que puede servirnos y que haría que esa palabra inglesa *nightmare* estuviese relacionada con *Märchen*, en alemán. Märchen quiere decir fábula, cuento de hadas, ficción; luego, *nightmare* sería la ficción de la noche. Ahora bien, el hecho de concebir *nightmare* como "la yegua de la noche" (hay algo de terrible en lo de "yegua de la noche"), fue como un don para Víctor Hugo. Hugo dominaba el inglés y escribió un libro demasiado olvidado sobre Shakespeare. En uno de sus poemas, que está en *Les contemplations*, creo, habla de "*le cheval noir de la nuit*", "el caballo negro de la noche", la pesadilla. Sin duda estaba pensando en la palabra inglesa nightmare.[264]

On retrouve cette assimilation du cheval et du cauchemar dans la toile de Johann Heinrich Füssli, *The Nightmare* (1781, Detroit Institute of Arts), où une tête de cheval ou de jument aux yeux transparents fait irruption entre les tentures du lit à baldaquins où gît une femme inconsciente ou endormie, surplombée d'un démon. D'autre part, le symbolisme associé au cheval le dote d'une puissante connotation sexuelle : dans la mythologie antique, les centaures, mi-hommes mi-chevaux, sont ainsi caractérisés par une grande virilité. Zeus lui-même s'est d'ailleurs métamorphosé en cheval à de nombreuses reprises pour approcher certaines femmes et déesses, telle Dia. De plus, que ce soit parce que ces métamorphoses impliquent une tromperie ou parce que le cheval est également un outil guerrier et un animal capable de faire montre d'une grande violence, il symbolise aussi le viol, comme l'a remarqué la critique à propos de *The Nightmare* de Füssli. Enfin, bien qu'il soit en bois et de taille phénoménale, c'est aussi grâce à un cheval, chez Homère, qu'Ulysse et ses guerriers parviennent à *pénétrer* Troie et à soumettre la ville. Cette richesse symbolique est bien entendu à prendre en compte dans la lecture de ce passage-clef de *La venganza de los pájaros*, et ajoute à la complexité de cet épisode et de l'univers mental du narrateur.

À bien des égards, le cheval est un élément de premier plan dans le roman. En effet, si l'ombre menaçante qui s'en prend au petit garçon est suffisamment onirique pour être anonyme, on peut cependant supputer que le cheval mentionné est celui d'Isidro Favela, récurrent dans l'histoire et qui avait appartenu auparavant à *el Jarocho*, l'ami de l'oncle Fernando qui

---

[264] Jorge Luis Borges, *Siete noches* [1995], Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de Bolsillo, 2007, p. 42-43.

l'achètera par la suite, ce qui le charge, on va le voir, d'une forte connotation érotique. Le cheval apparaît en effet pour la première fois dans l'œuvre dès le troisième fragment, en même temps que le narrateur présente son oncle Fernando, et il ne cessera de revenir en pointillés dans le récit. Le paragraphe commence ainsi :

> Un día mi tío compró un caballo negro al que por muchos meses mantuvo amarrado a un árbol seco en el patio de su casa. Cada vez que se emborrachaba terminaba injuriando y azotando al animal hasta que se quedaba sin fuerzas. Mientras el caballo relinchaba de dolor, mi tío yacía en el suelo; así los encontraba su esposa Boni, tirado y con el fuete en la mano […]. (*Venganza* 13)

L'oncle Fernando, homonyme du narrateur comme le découvre le lecteur à la fin du roman (*Venganza* 105), est immédiatement associé à ce cheval qui traverse l'œuvre de part en part. Le rapport à l'animal est complexe, sous-tendu par une violence gratuite qui semble friser la vengeance. Sa femme Boni tente d'expliquer ce que représente l'équidé dans la vie de son mari et dans ses rêves tourmentés : « *los cuerpos mutilados son los pedazos de hijos que Dios no te ha querido dar para castigarte por tu maldad, y las cabezas de los caballos no son otra cosa que los deseos que has ido dejando en el espinoso camino que ha sido tu vida* » (*Venganza* 13). Le cheval est ici associé à deux sources de frustration à la fois : aux enfants que l'oncle n'aura jamais eus, et aux désirs, ou au désir non accompli, abandonné ou envolé. Le fouet tenu dans la main représente d'ailleurs un symbole phallique frappant : lorsqu'il se dresse pour s'abattre avec vigueur sur la croupe de l'animal, il est affirmation de puissance sexuelle mâle, s'opposant ainsi à l'arbre sec qui rappelle la source tarie de l'infertilité ; une fois l'excès de violence évacué, il repose contre le sol, inerte dans la main de l'oncle Fernando épuisé. Les hennissements de plainte et de douleur du cheval complètent le tableau des connotations d'un acte sexuel qui n'a pas grand-chose de consenti.

La deuxième évocation de l'animal explique exactement son origine, et symbolisera par là la relation entre l'oncle Fernando et son ami *el Jarocho* : « *El* Jarocho *era un hombre muy guapo, y era el dueño de un caballo negro que luego le vendió a Isidro Favela y, pasado el tiempo, a éste se lo compró mi tío* » (*Venganza* 34). On comprend dès lors que l'acquisition du cheval par l'oncle Fernando est postérieure à la noyade de l'enfant. S'il semble logique que l'oncle veuille par nostalgie racheter le cheval ayant appartenu à son ami, il est moins logique dans cette perspective de frapper le cheval avec rage jusqu'à épuisement, jour après jour. À moins que l'oncle Fernando ne cherche par là, comme le suggère sa femme, à se venger des désirs inassouvis et inavouables pour son ami *el Jarocho*, dans un transfert affectif où l'animal

vient représenter son premier propriétaire. Peut-être tente-t-il aussi en vain d'en finir avec d'incessants cauchemars, symboliquement incarnés par le cheval…

Cependant, une autre explication est possible, et naît également de la libre interprétation des rêves de Fernando par Boni. On apprend qu'après la noyade, le garçonnet est retrouvé… par son oncle : « *Me encontraron a la mitad del puente, con los pantalones empapados, sin camisa y sin zapatos. Fue mi tío Fernando quien me llevó cargando hasta la casa* » (*Venganza* 86). L'enfant que Fernando n'a jamais eu est peut-être justement son neveu, le narrateur dont on n'apprend que tardivement qu'il est son homonyme, comme s'il s'était agi de son propre fils (*Venganza* 105). C'est lui qui brave l'interdiction de sa mère de mettre les pieds chez Boni et son mari, lui qui l'espionne au bar et donne l'alerte dès que l'homme est trop saoul pour rester debout, lui encore qui aime monter à cheval comme *el Jarocho* et probablement l'oncle Fernando lui-même. L'oncle Fernando soupçonne-t-il Isidro Favela d'avoir utilisé le cheval comme un moyen de séduction ou de chantage pour amener l'enfant à le suivre et ensuite l'agresser dans la rivière ? Si la cosmovision de l'enfant l'encourage à faire porter la responsabilité de cet événement traumatique aux oiseaux, par une prédisposition que nous rattacherons à la mythologie familiale, l'oncle Fernando peut au contraire, s'il considère Isidro Favela comme le véritable coupable, se venger sur le cheval qu'il aura jugé responsable pour avoir participé bien que passivement à convaincre l'enfant de traverser le pont et de s'approcher de l'eau. Substitut de la relation homo-érotique latente qui unit l'oncle à son ami *el Jarocho*, le cheval, une fois associé à Isidro Favela auquel il appartient quelque temps, se retrouve potentiellement impliqué dans l'épisode de la rivière, et en vient donc à représenter à nouveau une relation homo-érotique interdite et ici doublée du tabou de la pédophilie et de la violence.

Une dernière hypothèse subsiste, qui est cependant très peu étayée d'arguments textuels : puisque l'oncle Fernando est celui qui retrouve l'enfant partiellement dénudé au bord de la rivière, il serait aisé de voir en lui un suspect de l'agression de son neveu. L'exclusivité de leur relation, mais aussi le secret qui entoure les escapades du narrateur dans la maison voisine de son oncle, sous le regard complice et silencieux de la femme de celui-ci, Boni, cantonnent leurs rencontres et le lien qui les unit à la catégorie de l'interdit et du tabou. Faut-il y voir en filigrane l'ombre de l'inceste ? Et dans ce cas, est-ce que le cheval, qui cristallise symboliquement les relations homo-érotiques interdites, n'est pas sauvagement battu par l'oncle Fernando pour permettre à celui-ci d'expier son propre péché charnel ? Ce n'est pas à exclure, bien que le texte ne présente jamais l'oncle Fernando que sous un jour positif et que le narrateur en dresse un portrait teinté d'une grande affection, malgré les failles et les faiblesses de ce personnage.

Les oiseaux, les fantômes et le cheval sont autant d'éléments qui reviennent à de nombreuses reprises au cours du récit et se concentrent dans l'épisode de la rivière, faisant de ce fragment un moment central dans l'économie du roman, tant par son caractère représentatif de la symbolique à l'œuvre dans l'univers fictionnel, que par la dimension hautement traumatique de l'événement relaté :

> Mi mente da vueltas gritando que me ayuden […]. Alcancé a oír la voz de la sombra que decía: ahorita te saco, chamaco, ahorita te saco, no te desesperes, mira nomás que hasta pareces niña, niña llorona. Manos que me envuelven, que me estrujan, que me hunden en el centro del agua. El cielo debajo del agua, los cerros amontonándose en el agua, los árboles llenando el río. El agua mordisqueando mi cara y la voz de la sombra vuelta una carcajada. Una carcajada debajo del agua. Entonces me perdí por completo. Nunca supe hacia dónde ni por qué. Y ya no recuerdo más. (*Venganza* 85-86)

La tension dramatique causée par la violence de la scène et l'angoisse que celle-ci provoque chez l'enfant, ainsi que la prépondérance du souvenir tronqué visiblement refoulé, laissent supposer que c'est là le nœud de l'intrigue et le moteur du discours introspectif, l'objet de la recherche introspective. Le narrateur convoque les souvenirs et les sensations de l'instant vécu, avec les zones d'ombre qui persistent et entravent la compréhension du traumatisme par l'enfant. Ainsi, on peut légitimement supposer que ce ne sont pas les doigts « de l'eau » qui tapotent le ventre du narrateur, mais des mains tout à fait humaines qui se frayent un passage vers l'entrejambe du jeune garçon. La violence n'est pas que physique, doublement provoquée par la noyade et la progressive perte de connaissance, et par les attouchements pudiquement évoqués ici, mais elle est également verbale, lorsque la comparaison avec une fillette pleurnicheuse tient lieu d'insulte suprême visant à faire taire l'enfant. Face à cette extrême violence, que le contexte fort significatif du pont et de la rivière revêt en outre du caractère du rite initiatique imposé et subi, il semble que la seule réaction de défense de l'enfant soit l'oubli, qui tient dans cette phrase laconique : « *Y ya no recuerdo más* » (*Venganza* 86). À quelques heures seulement de l'agression, son incapacité à désigner nommément son agresseur, que sans aucun doute il connaît pourtant bien, indique toute la force du refoulement de cette expérience, et par là même, son importance prépondérante dans la (dé)construction identitaire du narrateur et dans la structure générale du roman.

Le traumatisme se répercute d'ailleurs sur les membres de la famille, qui chercheront à l'oublier, à le passer sous silence, avec plus ou moins de succès. En effet, il est un autre fragment particulièrement révélateur, dont le lecteur ne peut comprendre les implications qu'*a posteriori*,

à la lumière de l'épisode central de la rivière : le cauchemar de la mère du narrateur, qui se réveille terrifiée et le raconte à sa fille Delia. Pour l'occasion, le narrateur cède le privilège de la première personne à sa mère, ou au souvenir du discours de sa mère, mais sans qu'aucun indice typographique ne permette de supposer ce changement de visage derrière le *je* qui parle, à peine suggéré par une épithète au féminin :

> Iba yo cruzando el puente, corriendo, como se corre cuando se huye, o se quiere llegar a un punto preciso para evitar una desgracia, cargada de angustias, el puente para llegar al otro lado del río. Iba yo corriendo sin saber por qué. Vibraban en mi cabeza las voces de Cornelia y Lucio, ¡sigue, sigue!, me decían, ¡tienes que llegar!, y se contradecían a la de Ernestina, que me ordenaba: devuélvete a tu casa, para qué vas al río, ya todo pasó, ya no vas a poder hacer nada. (*Venganza* 49)

Angoissée, se sentant coupable de n'avoir pas pu, pas su protéger son enfant, le traumatisme refait surface dans l'inconscient de la mère, qui court sur les traces du petit garçon pour tenter de le rattraper, et reproduit le même chemin que lui, jalonné des mêmes éléments récurrents et symboliques, tels que les oiseaux, les fantômes ou l'eau noirâtre :

> En eso volvía yo la vista hacia atrás y veía venir una parvada de pájaros desbordándose de negro en formas triangulares en el aire. […] En un momento dado, me agarré a las barandillas y vi el río y el agua era negra. […] Luego todo se hace líquido: el puente, el horizonte, todo mi cuerpo se me empieza a derretir en un agua negruzca. (*Venganza* 49)

Ce sont d'ailleurs les mêmes éléments qui reviennent dans le récit du narrateur, soit que l'enfant ait été véritablement imprégné des croyances de sa mère, soit au contraire que celle-ci ait retenu les points marquants – les plus oniriques – du récit décousu de son fils. Tout cela se mêle à la présence d'objets concrets :

> El sudor me cubría la cara, bajé la vista y vi sobre los tablones unos zapatos de niño, seguí corriendo y encontré una camisa de niño, y lápices y cuadernos abiertos y la voz de Ernestina diciéndome te lo dije, que no llegarías, que ya era demasiado tarde, y se carcajeaba con una risa diabólica. […] Los zapatos de niño vacíos giran en mi mente. (*Venganza* 49-50)

Il s'agit de tous les vêtements retrouvés par l'oncle Fernando en découvrant l'enfant « *a la mitad del puente, con los pantalones empapados, sin camisa y sin zapatos* » (*Venganza* 86), comme le mentionne le narrateur dans sa propre relation des faits. Bien entendu, le rêve

cauchemardesque de la mère de celui-ci est diégétiquement postérieur à l'agression de son fils, mais dans l'organisation du récit, il apparaît bien avant l'évocation directe par le narrateur de son propre vécu du traumatisme. C'est en tout cas une première écriture du souvenir traumatisant, presque une pré-écriture à travers la médiation d'une autre subjectivité, des angoisses d'un autre inconscient. Qu'elles soient convoquées par des éléments symboliques comme l'eau, le cheval ou les oiseaux, ou relayées par une voix autre que celle de l'enfant, les réécritures de l'épisode traumatique semblent tourner autour du récit d'enfance du narrateur comme des bandes d'oiseaux qui tournoient sans cesse sans se poser. Que le *je* narrateur ne parvienne à évoquer ce souvenir primordial que dans le dernier quart du récit, soit à la fin du discours introspectif, ne doit pas hypothéquer notre interprétation, ni minorer l'importance du traumatisme vécu et son rôle central dans la narration et dans la construction identitaire du personnage. Bien au contraire, les souvenirs refoulés pour leur aspect traumatisant sont rarement immédiatement accessibles dès les premières phases de l'introspection. Sigmund Freud explique à propos des traumatismes psychiques :

> Ce n'était pas toujours une seule expérience vécue qui laissait derrière elle le symptôme ; mais, la plupart du temps, c'étaient des traumatismes nombreux, souvent un très grand nombre de traumatismes semblables et répétés qui s'étaient conjugués pour produire cet effet. Il fallait alors reproduire cette chaîne entière de souvenirs pathogènes dans l'ordre chronologique, et cela à rebours, en commençant par le dernier et en finissant par le premier ; et il était tout à fait impossible de pénétrer jusqu'au premier traumatisme, souvent le plus agissant, en sautant ceux qui étaient intervenus ultérieurement.[265]

Voilà qui expliquerait à nouveau l'absence d'ordre chronologique dans la relation des événements, mais également qui motiverait l'ordre a-chronologique selon lequel ils se présentent dans le discours. Effectivement, les rites de passage qui représentent des traumatismes mineurs sont racontés bien avant l'épisode de la rivière, de même que la scène du duel du père avec Isidro Favela, chronologiquement postérieure à celle-ci, mais qui intervient bien plus tôt dans le récit, et qui trouve dans l'épisode de la rivière à la fois ses racines et son explication. Avant de quitter la maison pour répondre au duel lancé par Isidro Favela « *por el asunto del sindicato* » (*Venganza* 24), le père s'adresse au narrateur : « *Mi padre volvió la vista hacia mí y me dijo me vas a acompañar* » (*Venganza* 24). S'il a des soupçons quant au responsable de l'agression de son fils, il veut peut-être que celui-ci soit présent lors de ce qu'il

[265] Sigmund Freud, *Sur la psychanalyse. Cinq leçons données à la Clark University. 1910*, *op. cit.*, p. 82-83.

considèrerait alors comme une vengeance, potentiellement cathartique pour l'enfant. Dès qu'ils arrivent au lieu de rendez-vous, la réaction de celui-ci est significative, et ne prend tout son sens qu'à la lecture de l'épisode de la rivière, soit une soixantaine de pages plus loin :

> Tras caminar un buen tramo, mi padre y yo divisamos a Isidro Favela y nos fuimos acercando a él. Sentí que *un charco de agua me anegaba* el corazón y *que una sombra se me echaba encima*, las piernas y las manos me empezaron a temblar y me dieron ganas de ponerme *a toser hasta quedar amoratado*. (*Venganza* 25. Nous soulignons.)

En quelques mots relatifs à la noyade et à l'ombre que l'enfant n'avait alors pas véritablement reconnue ou qu'il avait tenté d'oublier, c'est tout l'épisode de la rivière qui ressurgit avec force et paralyse le narrateur. Si à la première lecture on y verra l'angoisse de ce qui peut se produire dans le futur immédiat, la lecture du fragment de la rivière dissipe le malentendu : il s'agit bien d'angoisse, mais liée à un événement passé, violent et refoulé. Apercevoir la silhouette d'Isidro Favela fonctionne pour le garçon comme une madeleine de Proust traumatique qui ramène au premier plan des souvenirs enfouis dans le subconscient. Comme pour s'éloigner temporellement de ce douloureux passé et de l'angoisse ressuscitée qui s'empare de lui comme elle l'avait fait alors, le narrateur cherche à se convaincre qu'il a grandi, qu'il n'est plus l'enfant qu'il était au moment de l'agression : « *Me llevé una mano involuntariamente al mentón y a las mejillas, como buscando un inexistente rastro de barba y bigote* » (*Venganza* 25). En vain ; Isidro Favela pourra le reconnaître, et voir en lui le petit garçon qu'il voudrait faire oublier : « *[...] escuché de nuevo la voz de Isidro Favela que le decía a mi padre: vete y regresa cuando tu hijo sea un muchacho. Al oír sus palabras sentí que se me desnudaba la cara* » (*Venganza* 26). Aucune nouvelle apparence d'adulte ne le préservera, et il ne parviendra pas à se convaincre qu'il n'est plus aussi vulnérable, si ce n'est grâce au couteau que sa mère lui a confié : « *Yo acerqué mi mano al interior del chaleco y sentí la navaja palpitar, muy cerca de mi corazón* » (*Venganza* 25-26). Non seulement l'arme le rassure car elle lui assure un semblant de protection mais, en tant que symbole phallique, le couteau représente également un substitut de maturité et de virilité et, qui sait, la possibilité de se venger symboliquement du viol qu'il a pu subir.

Gabriel Osuna rappelle à juste titre que le regard étrange et insistant que Isidro Favela porte sur l'enfant le jour du duel prête à croire qu'il imagine que le garçon est l'objet de ce règlement de compte : « *Cuando estuvimos a unos metros de Isidro Favela éste clavó su mirada en mí. No vi que trajera ningún cuchillo. Mi padre le gritó ¡¿qué le miras al chamaco?! Y sin*

esperar respuesta se abalanzó sobre él y le descargó un puñetazo » (*Venganza* 25). La réaction de fureur du père surprenant ce regard posé sur son fils semble indiquer en effet que sa motivation inavouée dans ce duel n'a probablement rien à voir avec les affaires du syndicat, et qu'il est venu laver un outrage suffisamment grave pour risquer sa vie, à mains nues, en présence de son fils cadet. La version officielle est d'ailleurs mise en doute quelques lignes plus loin : « *Mucho tiempo creí lo que mi padre había dicho, aquello de que Isidro Favela quería matarlo por el asunto del sindicato. Después todo el mundo se enteró de que también Isidro tenía amoríos con la otra mujer y que de allí había surgido la rivalidad con mi padre, eso decían* » (*Venganza* 26). La nouvelle explication officielle, acceptée et véhiculée dans le village, d'une rivalité amoureuse comme source du conflit à mort entre les deux hommes, est pourtant nuancée par la prise de distance finale du narrateur, qui ne semble plus trop y adhérer aveuglément et laisse en suspens la possibilité d'une autre vérité : « *eso decían* » (*Venganza* 26). Ainsi, la mise en garde du père peut faire référence à bien plus qu'une rivalité autour de leur maîtresse commune : « *Antes de emprender el camino de regreso a casa, mi padre le gritó a Isidro Favela: ¡y no te vuelvas a acercar!* » (*Venganza* 26). S'il ne s'agit pas de l'autre femme, il peut tout aussi bien s'agir d'une interdiction d'approcher sa famille, la tournure « *no [...] vuelvas a* » impliquant que cela s'est déjà produit par le passé.

Ce qui dissuade Isidro Favela de tuer le père du narrateur semble être la présence d'un oiseau, comme venu lui rappeler le crime qu'il aurait commis contre le jeune garçon, en présence d'oiseaux, là encore :

> Un pájaro pasó muy raudo rozándole el hombro. Isidro volvió la vista para verlo y noté que en su rostro se formaba el gesto de la duda. Yo acerqué mi mano al interior del chaleco y sentí la navaja palpitar muy cerca de mi corazón. Pero Isidro Favela volvió a clavar la vista en mí, y contuvo su decisión de matar. (*Venganza* 25-26)

Est-ce alors le remords qui surprend cet homme, attendri ou repenti au souvenir de l'épisode de la rivière ? Rien ne permet de l'affirmer, mais il semble désormais clair que toute la scène du duel tourne implicitement autour du narrateur et de cet épisode traumatisant et fondateur dont Isidro Favela et lui-même sont les principaux protagonistes. Ce fragment consacré au duel avorté se conclut par le récit de la mort d'Isidro Favela, après que sa maîtresse a quitté le village :

> Lo encontraron en su casa de hombre sin familia con un tiro en el círculo imaginario del corazón y con la mano derecha asida a un revólver, y sobre

> el suelo, una botella de mezcal sin abrir, un cuaderno con hojas rayadas y un lápiz a un lado. En el cuaderno Isidro había dibujado líneas y garabatos como un niño. Había intentado tal vez despedirse del mundo por escrito o mandarle un mensaje a la otra mujer. Pero Isidro Favela no sabía escribir. (*Venganza* 26)

Tout semble indiquer un suicide : l'arme dans sa main droite, le dessin d'adieu ou d'explication obscure de son geste, et le rejet de l'alcool conçu comme une sortie de secours, comme un moyen de fuite d'une réalité trop lourde à supporter. Cependant, quelques détails sèment le doute quant à ce suicide hypothétique : la bouteille de mezcal n'est même pas ouverte, donc Isidro n'a pas pris le temps de tester ce moyen de fuite. Contrairement à Baudelaire dans *Les fleurs du mal* (1857), qui cherche une échappatoire dans l'alcool, les drogues, les femmes et le voyage avant de considérer la mort comme seule issue possible après l'échec de ces différents paradis artificiels, Isidro substituerait la femme aimée directement par la mort, sans chercher à anesthésier sa douleur ou sa solitude dans l'alcool, alors que la présence de la bouteille suggère qu'il en avait toute l'intention. Plus probant encore, la réaction du père du narrateur à l'annonce de la mort d'Isidro Favela surprend par son absence de surprise manifeste :

> Fue mi madre quien le notificó a mi padre la muerte de Isidro Favela. ¿Ya supiste?, le dijo. ¿Qué?, preguntó mi padre, indiferente. Isidro Favela se mató anoche. Lo acaban de encontrar en su casa. Mi padre encogió los hombros y dijo quizás no tenía otra salida, él mismo se fue cerrando los caminos. Al terminar de hablar, mi padre sonrió, como para sí, como si le sonriera a sus propios recuerdos. (*Venganza* 26-27)

C'est presque de la satisfaction qui émane du chef de famille, qui propose même des explications à la mort inévitable de son éternel rival. Rien que de très compréhensible face à la disparition de l'homme qui l'a défié à mort, qui cherchait la même maîtresse que lui, et qui a en outre probablement abusé de son fils. Pourtant, peu avant le récit de l'épisode de la rivière, le narrateur relate les instants qui précèdent la fugue de son frère aîné Antonio, chronologiquement postérieure à l'agression. À cette occasion, en fouillant dans une malle à la recherche de l'endroit où le chef de famille cacherait de l'argent, les deux enfants découvrent des éléments qui remettent sérieusement en cause le prétendu suicide d'Isidro Favela :

> Noté que Antonio se desesperaba al sacar el último bulto que había en el baúl. Era un tambache de manta anudado. Antonio le desanudó y adentro había una pistola, unos metros de mecate enredado y la navaja que mi madre había colocado en la bolsa de mi chaleco cuando yo acompañé a mi padre en su duelo con Isidro Favela. No había nada más. A Antonio las

> manos le temblaban. Vete a ver si no viene alguien, me dijo. A mí me dio un temblor en las piernas cuando recordé que una vez mi madre le había dicho a mi padre tú no tienes armas para que te defiendas. Antonio estuvo observando, con desconcierto, la pistola, el mecate y la navaja. (*Venganza* 82)

La présence du pistolet, alors que la mère avait affirmé que son époux n'était en possession d'aucune arme, tend à confirmer l'hypothèse de l'assassinat de Favela par le père du narrateur, qui aura peut-être pris au mot le conseil de son rival : « *vete y regresa cuando tu hijo sea un muchacho* » (*Venganza* 26). Le pistolet, la corde et le couteau directement associé au duel sont enveloppés dans le même sac soigneusement noué, ce qui suppose qu'ils ont été utilisés ensemble pour la dernière fois, et leur situation, enfouis en dessous de tout le reste au fond de la malle, leur confère une valeur d'interdit et de secret, comme s'ils devaient être cachés des regards extérieurs pour ce qu'ils pourraient représenter ou révéler. Ce sentiment de toucher à un nouveau tabou, d'être les découvreurs involontaires d'un lourd secret, touche profondément les deux frères, qui semblent deviner l'implication de leur père dans la mort d'Isidro Favela. Si Antonio a les mains qui tremblent, les symptômes manifestes d'angoisse sont encore plus flagrants et doublement significatifs chez le jeune personnage narrateur : « *Yo alcancé a oír el picoteo de los pájaros en la ventana cerrada del cuarto, y se me nublaron los ojos de miedo. […] Tiempo después yo seguía recordando el mecate y la pistola. Cada vez que lo hacía las piernas me temblaban* » (*Venganza* 82). À nouveau, les oiseaux se rappellent à la mémoire du garçonnet, comme pour confirmer l'imminence d'une tragédie ou en raviver le souvenir. Ils demeurent pour lui intimement liés à Isidro Favela, de l'épisode de la rivière au duel, et leur présence lors de la découverte du pistolet semble désigner à la fois un crime de sang et l'arme du crime elle-même.

Ces quelques exemples démontrent combien l'ensemble du récit tourne autour de ce que nous avons désigné comme l'épisode de la rivière, qui offre de nombreuses clés de compréhension de l'œuvre et de la personnalité du personnage narrateur. Ce fragment, bien que situé dans le dernier quart du roman, en constitue ainsi le véritable centre, tel que le conçoit Maurice Blanchot :

> Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain,

> et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre.[266]

C'est bien l'impression que donne la structure particulière de *La venganza de los pájaros* : un narrateur tâtonnant à la recherche de ce centre, cette clé de voûte du texte et de lui-même dont il semble ignorer la substance. Cette recherche à l'aveugle se manifeste essentiellement dans l'organisation a-chronologique de la narration, qui ne respecte absolument pas l'ordre de l'histoire racontée. Il incombe dès lors au lecteur de reconstituer, grâce aux éléments textuels dont il dispose, les rapports temporels et de causalité qui sous-tendent les différents fragments. La psychanalyse offre une explication tout à fait acceptable quant à la place tardive dans le récit de ce souvenir traumatisant qui nous semble être – mais sans doute est-il pléonastique de le mentionner – un élément fondateur du discours lui-même et de l'identité du narrateur.

Peut-on imaginer dès lors que tout le discours introspectif qui précède l'épisode clé soit non pas une errance hasardeuse au gré de souvenirs convoqués de façon anarchique, mais plutôt le cheminement nécessaire pour faire surgir le traumatisme enfoui ? Il s'agirait en quelque sorte d'une série de portes et de résistances à franchir avant d'atteindre, au tréfonds de la mémoire et de la conscience, le principal nœud de douleur et de silence et, peut-être, l'un des souvenirs les plus anciens. L'écriture même reconstruit ce cheminement tâtonnant et chancelant, puisque qu'il revient au lecteur de doter l'histoire d'un ordre chronologique et qu'on ne connaît pas non plus l'ordre de rédaction de ces bribes mémorielles, comme le suggèrent les parenthèses vides qui tiennent lieu de titres des différents fragments. L'errance mémorielle du narrateur s'impose comme la principale motivation du désordre du récit, et la présence paradoxale de l'absence de titres reflète tout autant la présence de béances ou d'abîmes dans le tissu mémoriel. Le tableau dynamique de l'enfance du narrateur est alors tel un puzzle poussiéreux sorti du grenier et dont les pièces seraient éparpillées, non numérotées, parfois mystérieuses quand elles n'ont pas été tout bonnement perdues.

---

[266] Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais nº 89, 1955, p. 9.

2.1.3. Un épilogue pour le confirmer : « *para olvidar sólo existe el recuerdo* »

La reprise du récit après une ellipse de plusieurs années, entre le départ du village du narrateur enfant et les retrouvailles du narrateur adulte avec sa famille, contient de nombreux éléments qui étayent l'hypothèse du souvenir refoulé et de l'intervention d'Isidro Favela. En premier lieu, les réactions initiales des personnages révèlent que le narrateur revient au sein de la famille après une très longue absence, puisqu'il ne connaît pas encore sa nièce adolescente : « *Ésta es Andrea, tu sobrina, dijo Eva acercándose y llevando de la mano a una adolescente. Hola Andrea, dije. Andrea sonrió, dijo hola y, ruborizada, se dio la vuelta, lentamente* » (*Venganza* 103). De même, la première phrase d'Eva implique à elle seule que l'arrivée de son frère met fin à une longue absence, teintée d'embarras : « *¡Miren quién llegó!, anunció Eva a los demás, apartándose de mí. ¡Vaya, vaya!, gritó Antonio al verme y, desde donde estaba sentado, alzó una mano a modo de saludo* » (*Venganza* 103). Enfin, la réaction de la mère souligne le temps passé sans voir son fils, dans une expression laconique pleine de reproche à peine voilé : « *Le pedí a mi madre que no se levantara de la silla y me incliné para saludarla. Me miró la cara como si estuviera mirando la cara de un chiquillo y me dijo al fin vuelves* » (*Venganza* 103). Toute la famille se réunit autour de ces retrouvailles, et insiste sur le motif du temps qui passe, comme pour dissiper une gêne et un silence pesants :

> Eva dijo: ¡cuánto tiempo!, y Concha: tarde o temprano todo vuelve a su cauce. Delia no dijo nada. Nos miramos unos a otros como si estuviéramos cumpliendo con la salvaje tarea de reconocernos. Regresó Antonio y me dio una copa de tequila. Se sentó. Quisieron saber a detalle a qué me dedicaba, cómo la pasaba, cuánto dinero ganaba. Tan lejos que estás dijo mi madre. Hay gente que ama la lejanía, la lejanía nos da libertad, dijo Concha. A veces es muy sana la distancia, dijo Delia, soltando un bostezo. (*Venganza* 104)

Entre le désir de rattraper le temps perdu et de réapprendre l'autre, s'infiltrent les reproches et point la gêne, à mots voilés. Ainsi, la réponse de Concha et Delia à la réprobation maternelle de la longue absence de Fernando semble vouloir justifier leur propre fuite du village, longtemps auparavant. Une sorte de déterminisme affleure aussi dans l'expression populaire « *todo vuelve a su cauce* » qui, en plus d'être particulièrement évocatrice pour le narrateur en raison de ses résonnances aquatiques, assimile la vie à un cours d'eau qui rejoint

invariablement son lit et finit toujours par se jeter dans la mer[267]. Concha la bien nommée, qui était elle-même partie pour connaître la mer, énonce ainsi une morale teintée d'amertume, qui condamne à l'échec toute tentative de changer le cours des choses, d'infléchir le cours d'une vie.

C'est donc dans une atmosphère déjà tendue que sont évoqués presque conjointement deux éléments apparemment anodins qui semblent faire ressurgir un passé que certains voudraient voir enfoui. Le premier est d'ailleurs évoqué par la jeune nièce, comme s'il s'agissait de quelque chose de tabou, mais paradoxalement d'omniprésent dans les conversations ou les confidences familiales : « *Se acercó Andrea a susurrarle a Eva algo al oído. Eva soltó una carcajada. Volteó hacia mí y me dijo: Andrea sabe montar a caballo, le gustan tanto, como a ti. Enseguida miró a su hija, con complicidad, y me señaló con el dedo, como si le dijera sí, ése es del que te conté* » (*Venganza* 104). Non seulement ces quelques lignes permettent de corroborer notre lecture de l'épisode de la rivière, mais elles confirment l'importance symbolique du cheval au fil de l'œuvre. Pour la première fois, le lecteur apprend que Fernando aimait monter à cheval, du temps où il vivait au village, en famille. Il est bien sûr particulièrement révélateur qu'il l'apprenne de la bouche d'une enfant, au discours direct, et non pas par le narrateur lui-même, qui n'avait pas jugé utile de le mentionner, ou qui au contraire l'avait refoulé ou le taisait soigneusement – pudiquement. D'autre part, l'attitude d'Andrea qui glisse cela à l'oreille de sa mère comme s'il s'agissait d'un secret oscille entre la timidité de l'enfance et l'intuition de silences et de tabous qui la dépassent. Immédiatement après, la mère tente de changer le sujet de conversation, en vain :

> ¿Y conoces mucha gente?, me preguntó mi madre. La necesaria, le respondí. Antonio dijo ¿y cómo va lo de la caza? Se hizo un silencio. Le contesté a mi hermano que la caza había sido un gusto de juventud y que hoy en día estaba muy restringida. Ya estamos viejos, dijo Eva. No tengo ninguna fotografía tuya de cuando ibas de caza, dijo mi madre, arreglándose el cabello. ¿Pero sigues montando?, quiso saber Antonio. A veces, le dije. Mi madre meneó la cabeza. (*Venganza* 104)

La mention de la chasse fait suite à celle de la passion pour les chevaux, par association d'idées, et elle suscite une vive réaction de silence et de gêne de chacun des membres de la famille, et du narrateur lui-même, qui essaie de couper court à la discussion tout en minimisant son intérêt pour la chasse. L'insistance d'Antonio se tourne alors vers le thème de l'équitation,

[267] Déjà, Jorge Manrique (1440-1479) chantait dans les *Coplas a la muerte de su padre* : « *Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / que es el morir* ».

comme pour lier définitivement les deux activités. À la confession du narrateur qu'il monte encore parfois à cheval, la mère esquisse un mouvement de tête qui peut trahir soit une réprobation teintée de déception ou de mépris, soit une réaction d'approbation complice. Quoi qu'il en soit, lorsque le narrateur lui-même, à la recherche de son passé, s'enquiert des nouvelles du village et évoque une nouvelle fois le cheval, la gêne et l'esquive sont les seules réponses qu'il obtient :

> Entonces yo fui el que preguntó: ¿alguien ha vuelto al pueblo? Todos se miraron entre sí. ¿Qué cosas dices del pueblo?, dijo mi madre. Concha agachó la cabeza. Que si alguien ha vuelto al pueblo, repetí. Eva fingió una tosecita y quiso distraerme señalándome con la mirada a su hija. Lancé la siguiente pregunta: ¿alguien se acuerda si el caballo de mi tío Fernando tenía nombre? Sonó el teléfono celular de Delia. Perdón, dijo antes de ponerse el aparato cerca de la oreja. De tu tío Fernando sólo tengo una fotografía, ¿puedes creerlo?, dijo mi madre, al tiempo que se pasaba los dedos por sus aretes de oro con turquesas. ¿Caballo?, ¿qué caballo?, preguntó Concha. Caballos, los de mi Ranger, dijo Antonio soltando una risotada. Sírvenos otro, Antonio, pidió mi madre. (*Venganza* 104-105)

Déni ou refoulement de la famille ? Invention du narrateur comme le suggèrera sa sœur peu après ? On n'en saura rien, mais l'invitation de la mère à servir un nouveau verre d'alcool ressemble fort à une fuite en avant, de même que le coup de téléphone providentiel et le jeu de mots douteux d'Antonio, qui évoque à travers le terme « *caballos* » la grande puissance du moteur de sa voiture (un Ford Ranger quatre-quatre) et sa propre virilité par la même occasion.

Alors que l'attitude familiale s'apparente à du déni, les failles mémorielles du père, dans le dernier fragment, tiennent plus de la maladie dégénérative de type Alzheimer : ainsi, il est persuadé que Crispín Sánchez, dont l'histoire tragique l'obsède depuis la plus tendre enfance du narrateur, n'est mort que trois ans auparavant. Il supplie alors son fils, qui l'enjoint à son tour d'aller consulter un médecin, d'écrire le récit de la mort de Sánchez, « *el hombre al que su caballo tiró a un desfiladero en uno de los pueblos […]* » (*Venganza* 107). C'est l'occasion de remarquer que dans le discours du père, le cheval représente divers maux, notamment la trahison : « *Sí, di cómo la traición es una cosa animal* » (*Venganza* 107). Il établit également un fort parallélisme entre le cheval et la femme, relevant du premier « *la tranquilidad con que dicen que el caballo siguió su marcha, como si nada hubiera hecho* » (*Venganza* 107). Quant à l'épouse de Crispín, il affirme que non seulement « *en ningún momento perdió el sosiego durante el entierro* » (*Venganza* 108), mais qu'en plus « *dicen que su mujer parecía gustosa durante el velorio* » (*Venganza* 107). Il conclut d'ailleurs clairement son analogie: « *Una mujer es un caballo* » (*Venganza* 108). Voilà qui n'est guère flatteur pour les femmes, comparées à

un animal ici taxé d'assassin ; dans les mentalités machistes de ce petit village rural fortement catholique, la femme est non seulement associée au péché originel et à la tentation, mais également à un animal dont la symbolique, on l'a vu, mêle violence et sexualité. Dès lors la colère du patriarche contre les chevaux est peut-être moins due à la monture de Crispín Sánchez qu'au cheval d'Isidro Favela qui aurait précisément servi à tenter son fils, et donc à le pervertir.

Le village, ses habitants et les souvenirs qui s'y rapportent sont autant de thèmes sensibles, dérangeants, qui mettent l'ensemble des présents mal à l'aise et dont ils semblent tous vouloir se protéger à leur façon : esquive, dérision ou déni. Le narrateur mentionne en effet plusieurs personnes du village et ne reçoit aucun écho de la part des autres membres de la famille, sinon de l'incrédulité : « *Tú y tus invenciones, dijo Eva, viéndome a los ojos con ternura* » (Venganza 105). Mais contrairement à Boni, Camerina ou le demi-frère dont tous remettent l'existence en cause, le nom d'Isidro Favela glace littéralement l'assemblée, qui n'ose piper mot : « *Si sigues así vas a terminar como tu padre, con la mente hecha un pollo a punto de ser descabezado, me dijo mi madre. ¿O como Isidro Favela?, pregunté. Todos se quedaron mudos. Yo sentí que una corriente de agua me cercaba el corazón* » (*Venganza* 105). De nouveau, les éléments récurrents de l'œuvre se regroupent comme pour convoquer une fois de plus le souvenir du traumatisme de la rivière : l'eau évoque ici bien évidemment la noyade, et l'*explicit* du fragment verra le retour des oiseaux, exactement tels qu'ils intervenaient dans l'épisode central de l'agression, mais aussi du duel :

> Apenas había dado unos pasos cuando la voz de mi madre se hizo oír de nuevo, llamándome por mi nombre: Fernando, ¿por qué no aprovechas tu visita y le das una vueltecita a tu padre? Me detuve en seco. Miré a través de los ventanales de vidrio. El mediodía brillaba como una naranja madura. En eso, sentí que un pájaro pasaba muy raudo rozándome el hombro. Voy a olvidar, pensé, voy a olvidar. (*Venganza* 105-106)

L'oiseau pesant et de mauvais augure poursuit le narrateur, désormais adulte, qui s'entête à vouloir oublier, entre promesse intime et auto-suggestion, pour conjurer la panique qui s'empare de lui, à moins qu'il ne craigne précisément la contagion de l'oubli chronique familial et la dissolution de ses souvenirs dans le refoulement et l'inconscient.

La récupération mnémonique d'un passé longtemps enfoui s'inscrit dans une nécessité vitale de faire la lumière sur des événements marquants, parfois douloureux, qui ont imprimé leur marque dans la tête du narrateur, au point d'apparaître comme des éléments fondateurs ou fondamentaux de son identité. Cette course aux souvenirs, le besoin d'imprimer dans sa mémoire les couleurs du village avant d'en partir, puis d'entreprendre une véritable descente

vers le tréfonds de cette mémoire d'enfant, d'exposer au grand jour ce que tous ont contribué à taire, relève d'une sorte de processus d'exorcisation des traumatismes de l'enfance. En convoquant les douleurs de son passé, le narrateur chercherait ainsi à suturer des plaies jamais soignées car jamais admises, pour pouvoir enfin en guérir et se reconstruire. C'est ce que semble promettre l'*explicit* de l'avant-dernier fragment (« *Voy a olvidar, pensé, voy a olvidar* » *Venganza* 106), et plus encore, les derniers mots du père, qui sont également les mots de clôture du livre : « *prométeme que contarás que para olvidar sólo existe el recuerdo* » (*Venganza* 108). L'oubli et le souvenir sont donc inextricablement liés dans le discours du père, mais aussi dans la démarche d'écriture par laquelle le narrateur tente de se réapproprier les réminiscences de son enfance, par nostalgie ou par catharsis.

2.2. Le *patchwork* mémoriel de Mario Bellatin

Dans les trois livres de Mario Bellatin qui nous occupent ici, les narrateurs se racontent, et le récit de soi souvent intensément introspectif se trouve au cœur de l'écriture : loin de constituer un aparté ou une digression perdue dans un récit plus vaste, l'introspection est la matière première et l'objectif principal de l'écriture, tout comme chez Guillermo Arreola. C'est, pour ainsi dire, le motif majeur de chacun de ces textes, dont la construction est soumise à la dynamique de cette exploration du *je* narrateur par lui-même qui, plus que de s'exposer à un public lecteur de façon structurée, se sonde et se dévoile en plein mouvement de quête.

2.2.1. *La jornada de la mona y el paciente* : la mise en scène psychanalytique

La jornada de la mona y el paciente offre un exemple flagrant de cette dimension introspective prépondérante et se configure comme un récit d'analyse qui suit, non pas les résultats ou les conclusions de celle-ci, mais son évolution. Les deux premiers fragments, assumés par le psychanalyste, posent en toile de fond le contexte du patient et le contenu de certaines séances : « *Se me habla de dormir junto a la muerte. Del temor a que el prójimo sea un espejo de la propia extinción* » (*Jornada* 8). On ne sait pas si la forme verbale impersonnelle initiale se réfère à des déclarations récurrentes ou ponctuelles, mais elle contribue à dresser le

décor dans lequel s'inscrira le discours introspectif du patient, notamment en l'inscrivant dans un cadre chronologique : le début de la thérapie précède le début du discours du patient. Le fragment suivant inaugure la parole intime de celui-ci, qui n'illustre absolument pas les thèmes évoqués par son auditeur ; au contraire, il part d'un sentiment actuel, passager ou circonstanciel, pour se tourner vers son enfance, et vers un souvenir particulier qui occupera l'essentiel de son attention au cours du récit :

> Debo decir que extraño a mis padres. Que he tenido fogonazos de nostalgia. Que han aparecido, por primera vez después de muchos años, los aspectos agradables de aquel vínculo. He recordado, por ejemplo, los paseos al campo y a la playa; las horas pasadas cuidando a los animales de mi pequeño zoológico. Apareció, de pronto, la persecución denodada que emprendimos detrás de una mona feroz que escapó el mismo día que la llevé a casa. (*Jornada* 9)

C'est donc à partir d'une émotion présente, saisie parmi d'autres, que le patient saisit ses souvenirs d'enfance. Plus exactement, il ne les convoque pas dans le but de les ordonner ou de les exposer, il ne part pas à leur recherche : la résurgence récente et inopinée (« *de pronto* ») de certains souvenirs motive l'attention qu'il leur porte. S'ensuit le début du récit grotesque de la poursuite de la guenon, un périple rocambolesque qui s'avèrera être fatal au père du narrateur. Le récit se poursuit mais rapidement, l'objet du discours change et se recentre sur une temporalité contemporaine, délaissant momentanément le souvenir de la guenon :

> Pero ahora, aquí en este momento, la presunción de que todo no fue más que una grave equivocación no deja de acecharme. […] Por eso aparece en mí la angustia constante al comprobar que duermo junto a mi propia muerte. Es la razón por la que considero hasta cierto punto normal que sufra de los ataques nocturnos que padezco. (*Jornada* 12)

L'immédiateté de l'émotion prime sur l'évocation du passé et fait écho aux constats initiaux de l'analyste. La narration suit le rythme des pensées du patient, libéré de toute exigence de linéarité par la dynamique psychanalytique qui privilégie la spontanéité des associations de pensées et tente de réduire au minimum la médiation entre les émotions du vécu ou une réalité psychique et sa mise en forme verbale. Le respect de la chronologie et la fidélité exclusive au récit d'une anecdote unique jusqu'à son épuisement ou sa conclusion sont autant d'arrangements en vue d'une meilleure communicabilité qui sont abandonnés au profit des principes de digressions, d'alternance et d'associations de pensées, plus représentatives du cheminement introspectif. Alors qu'il convoque le souvenir de la poursuite familiale de la

guenon de son enfance, les obsessions refont régulièrement surface dans la tête du narrateur et débouchent sur une question existentielle qui rétablit le lien entre une situation psychique présente et les souvenirs du passé : « *¿Cuándo he sido más feliz?, me pregunto. Puedo contestar que nunca. Ni siquiera la vez que vi toda una camada de ratas domésticas jugar con sus ruedas y sus columpios como si estuvieran disfrutando de un parque de diversión* » (*Jornada* 14). Là s'arrête la première prise de parole du patient pour laisser place aux commentaires du thérapeute, comme si on était arrivé au terme d'une séance à durée limitée et encadrée de part et d'autre par les notes écrites de celui-ci : « *La jornada de la mona y el paciente. El recuerdo del punto donde la mona se arroja desde el techo guarda una estrecha relación con el lugar mental en que el padre del paciente salta detrás del primate con la intención de cazarlo. De eso no cabe la menor duda* » (*Jornada* 15). Ces réflexions interprétatives semblent être écrites, comme le suggère peu auparavant le patient lorsqu'il suppose que ce qu'il exprime « *perderá su sentido cuando alguien revise esos papeles* » (*Jornada* 13). Il est difficile de déterminer ici s'il fait référence aux notes que prend l'analyste pendant la séance en fonction de son discours oral ou si l'ensemble de la thérapie se fait par écrit, mais on apprendra par la suite que les séances se déroulent chez l'analyste, et à une fréquence élevée, ce qui tendrait à privilégier la première configuration : un patient qui parle pendant que le thérapeute prend des notes.

À ses souvenirs et à ses angoisses présentes se greffe une réflexion centrée sur le processus analytique lui-même, décrit incidemment à travers l'explication des craintes ressenties par le narrateur :

> Temo que se acabe pronto el material de discusión. Que las cosas se coloquen dentro de cierto orden, la organización demandada por el analista, y se instauren las verdaderas sesiones. Al análisis propiamente dicho, para lo cual el paciente se acostará en un diván y dejará fluir libremente los pensamientos. No sé por qué temo la llegada de ese momento. Quizás porque me sentiré en la obligación de referirme a asuntos que preferiría no tocar. De nuevo incursionaré en mi infancia. Veré la figura de mi padre. (*Jornada* 32)

L'appréhension qui accompagne ce que le narrateur envisage ou redoute de l'évolution de son travail d'introspection fait écho aux différents stades et surtout aux stratégies de résistance observés chez de nombreux patients, consciemment ou inconsciemment réticents face à la perspective de se livrer ou de toucher des points sensibles dont l'évocation cathartique serait plus douloureuse qu'apaisante. Peut-être est-ce à cette douleur psychique que répond d'ailleurs cet autre extrait :

> No puedo tocar ningún pensamiento sin que me cause dolor. Sensaciones punzantes en el cuerpo. Cabriolas que hace la mente para hacer de todas las cosas algo desagradable. Imposible de soportar. Trato de pensar en forma medida, desechando los pensamientos que me puedan hacer daño. Midiendo las intensidades. Eso con respecto a las ideas pasadas, a los recuerdos. En el presente trato de que sucedan la menor cantidad de cosas posible. (*Jornada* 40)

Ces quelques lignes révèlent l'exacerbation de l'une des grandes difficultés inhérentes au processus mémoriel et introspectif : le risque pour le *je* narrateur de se dissoudre dans la convocation problématique de souvenirs déstabilisants. La parole du patient dépassera finalement le seul contexte des séances d'analyse, sans trop s'en éloigner pour autant, par exemple lorsqu'il décrit les conditions de travail du thérapeute, qui officie dans son unique pièce de vie en présence de sa femme, ou lorsqu'il tente de contacter celui-ci entre deux rendez-vous :

> Llamé al analista. Al teléfono de su gabinete. Sé que se encuentra en otra ciudad. Es fin de semana. No tengo sus otros números. Desconozco su otra vida. Sólo veo la que administra desde un cuarto de azotea. Con todos los elementos de la vida diaria puestos al alcance de la mano. Con su sabia mujer al lado. Ante el vacío de la respuesta telefónica decido tomar una pastilla. 0.25 mg de alprazolán. (*Jornada* 38)

À ceci s'ajoute encore une préoccupation récurrente concernant la créativité littéraire et les interactions que peut provoquer la psychanalyse, voire la découverte de soi, avec l'activité d'écrivain du patient :

> Siento temor por la escritura. No creo, como pensaba, que se mantenga ajena al proceso mental. Se trata de una escritura, la actual, hasta cierto punto enferma. Parecida a la de mis primeros años como escritor. Obsesionada en sí misma. De otra manera no entiendo por qué no puedo hacer con ella algo inmediato y concreto. Está centrada solamente en lo que se está desarrollando. Por ejemplo en este texto. Era lo mismo que ocurría años atrás: un ejercicio de creación sin un fin determinado. Bastaba que esa escritura tuviera una razón de ser, que fuera más allá del proyecto que se estaba preparando, para que no funcionara. Para que quedara estéril. De la misma forma se presenta toda esta situación, que me ha llevado a mantener una serie de consultas que fluyen como las horas de un condenado a muerte. (*Jornada* 34)

Dans ce fragment, le discours imputable au patient narrateur est peu à peu assimilé à celui de l'auteur, dans une nouvelle opération de fusion des deux figures. Si au début on peut encore supposer qu'il s'agit de la parole du personnage durant une séance, la mention de « *este*

texto » transforme ces quelques phrases en une réflexion métalittéraire et autotextuelle qui se penche sur le processus d'écriture d'une œuvre en cours d'élaboration, faisant de la diégèse son propre récit analytique. On retrouve par ailleurs la thématique de l'écriture dans les notes de l'analyste, qui reprennent l'essentiel du contenu du discours du patient, les interprétations qui en découlent et une veine de réflexions plus libres, presque théoriques, portant notamment sur les possibilités de la création littéraire :

> A diferencia de la cura analítica –en la que el paciente pretende inscribirse–, cuando alguien se decide a escribir algo tendrá que escribir sólo y únicamente sobre lo que está escribiendo. Se le está negado el derecho al escribiente de ir construyendo una estructura abierta, interpretativa, para lo cual debe apelar a una serie de subterfugios tales como la asociación libre de las ideas, el recuerdo o el uso de las imágenes propias del inconsciente. No se puede escribir más que de lo que se está escribiendo. (*Jornada* 15)

En même temps qu'il confirme le cadre psychanalytique qui sert de contexte à tout le récit, le praticien évoque dans ces lignes métatextuelles la possibilité que tout cela ne soit qu'un prétexte, un vil subterfuge mis en œuvre par l'écrivain pour écrire ce qu'il veut, pour supplanter les normes et les interdits d'une pratique scripturale hégémonique et conservatrice, qui reprendrait pour un peu la règle caduque des trois unités qui régissait le théâtre classique. Plus que la représentation d'une réalité mentale même fictionnelle, la mobilisation de certaines pratiques plébiscitées par la psychanalyse (libre association d'idées, images issues de l'inconscient) ne serait-elle qu'une illusion destinée à rendre le texte fantaisiste, à libérer l'écriture ? C'est peut-être à cela que fait écho le dernier fragment du livre, épilogue interrogatif aux allures d'épigraphe : « *¿Se podrá comenzar a escribir?* » (*Jornada* 53). La question semble représenter à la fois une clôture du processus analytique permettant de se consacrer véritablement à l'écriture, puisqu'elle se situe juste après un fragment qui résume, par notes brèves et elliptiques, les constats de l'analyste, et à la fois le questionnement qui motive la démarche analytique tout entière et celle du récit. C'est en somme l'histoire d'un écrivain qui écrit son récit d'analyse dans le but de se demander s'il est possible de commencer à écrire : un cheminement aussi labyrinthique que métalittéraire.

2.2.2. *Lecciones para una liebre muerta* : échelles et serpents

Dans les deux autres romans, le discours introspectif ne jouit pas d'un cadre aussi clair que celui de la psychanalyse dans *La jornada de la mona y el paciente*. Il est même en général sorti de tout contexte et fonctionne en quelque sorte en autonomie, sans respecter les formes ou les formats d'un mode de discours préétabli, tel que la confession religieuse, un dialogue ou un discours destiné à un personnage ou qui est produit en réaction par rapport à une situation définie. Cette absence d'encadrement du récit se traduit par une grande flexibilité du discours, globalement toujours soumis à un principe d'associations aléatoires de pensées. La construction de *Lecciones para una liebre muerta* pourrait trivialement être comparée au jeu de société populaire venu d'Inde et connu sous le nom de « Serpents et échelles » ou du « Jeu de l'échelle »[268] : certaines cases éloignées les unes des autres sont connectées par une échelle ou un serpent, permettant ou obligeant le joueur à interrompre la progression linéaire de son pion pour sauter dans la case se trouvant à l'autre extrémité du vecteur, et rendant ainsi sa progression accidentée, incertaine. Cette structure apparemment aléatoire rappelle également *Rayuela* de Cortázar, roman construit pour être lu de façon linéaire et/ou aléatoire. Le lecteur du roman se retrouve dans une situation analogue, sans cesse interrompu par les changements drastiques de fil narratif, qui saute d'une histoire à une autre sans crier gare et sans logique apparente si ce n'est celle de la rupture comme principe (dé)constructeur du récit.

Le discours fonctionne alors comme un véritable vagabondage au gré des humeurs inconstantes du narrateur et au mépris de toute linéarité. L'enchâssement des histoires dans le récit ne correspond pas à une superposition de différents instantanés capturés au même moment et que la narration ne permet pas de raconter simultanément, mais dont les récits traditionnels font état à grand renfort de connecteurs temporels comme « *pendant ce temps-là* » ou « *au même moment* ». Au contraire, les divers fils narratifs, dont certains s'ouvrent avec le récit alors que d'autres n'apparaissent que beaucoup plus tard, s'interrompent entre eux et opèrent des sauts chronologiques dignes du jeu « Serpents et échelles ». Ainsi il est clair que les souvenirs des moments passés avec le grand-père vers la fin des années soixante sont de beaucoup antérieurs au voyage du narrateur adulte à New York pour intégrer une résidence d'écrivains. Il est plus difficile en revanche de situer temporellement cette résidence par rapport à la naissance du fils du narrateur qui semble être âgé d'une dizaine d'années au présent de l'écriture. Les histoires du philosophe travesti ou de Margo Glantz semblent également

[268] Nous en mettons une reproduction en annexe. Voir Annexe II, p. V.

appartenir à un présent assez flou, que l'apparition d'éléments fictionnels invraisemblables comme la métamorphose de l'écrivaine mexicaine en un clerc de notaire tend à convertir en une sorte de non-temps ou de temporalité permissive. Les souvenirs y cohabitent simultanément, indépendamment de leur degré d'authenticité ou de probabilité : la réécriture de l'histoire du poète aveugle ou celle des jumeaux Kuhn adoptés par la sœur du traducteur tiennent la même place que les réminiscences confuses et parfois clairement fantaisistes des visites au zoo que le narrateur effectuait enfant en compagnie de son grand-père.

Ce rejet de l'ordre chronologique d'exposition n'est que partiel, puisque chacun des fils narratifs suit l'évolution temporelle de l'histoire qu'il relate. Si l'existence de la temporalité n'est pas en cause ici, ni même la perception de celle-ci, c'est la mise en scène du fonctionnement de la mémoire qui subit une altération radicale par rapport au processus mémoriel impliqué dans l'autobiographie traditionnelle. Dans *Lecciones para una liebre muerta*, les souvenirs ne sont pas ordonnés ni convoqués dans l'ordre chronologique : ils surgissent, semble-t-il, par hasard, comme si le narrateur plongeait une main *à l'aveugle* dans sa mémoire pour en extirper un fil, n'importe lequel, qu'il déroulerait par à-coups jusqu'à épuisement, en alternance avec d'autres histoires piochées dans le même vivier grouillant de pistes et de réminiscences. Une fois chaque fil – ou chaque filon – épuisé, il en attrape un autre, puis un autre, et un autre encore. Le tissu mémoriel proposé par l'ensemble du récit n'est fait que des chutes dépareillées issues de nombreuses pelotes emmêlées sans queue ni tête. Il est difficile d'y trouver une unité ou une harmonie et leur incidence les uns sur les autres est à première vue inexistante : souvenirs de moments vécus, réflexions immédiates ou souvenirs d'inventions passées et de rêves fantasmagoriques, tout se fond en un *patchwork* sur lequel la plume de l'auteur sautille sans se lasser d'un fragment à un autre.

La dynamique mémorielle du récit repose sur un principe déconcertant de mise en suspens systématique de la narration et de la convocation des souvenirs qui met en évidence le caractère discontinu de la mémoire individuelle. Devant la multiplication des histoires, le lecteur est sans cesse détourné de l'intrigue de chacune des anecdotes, le dénouement de chacune d'entre elles se noyant dans l'apparition de nouvelles figures et de nouveaux décors. Le double processus de retardement et d'effacement partiel du dénouement obéit à un principe très courant dans l'œuvre de Mario Bellatin : celui de la déception de l'attente ou de la non-révélation. Souvent, en effet, après avoir entretenu le suspense en promettant la résolution d'un mystère de premier ordre, le narrateur laisse le lecteur sans réponse ou, lorsqu'il offre bien une réponse aux interrogations curieuses qu'il a lui-même suscitées, celle-ci est décevante, sabordée

par la platitude du discours[269]. C'est par exemple ce qui se produit autour de la possibilité qu'un photographe narcotrafiquant aveugle ait établi son quartier général dans la maison du narrateur en l'absence de celui-ci ; c'est presque du sensationnalisme qui se dégage de ce qu'il imagine à distance : « *En momentos así imagino mi comedor rodeado de agentes policiales armados* » (*Lecciones* 31). La tension est entretenue peu après par l'emploi d'un lexique nettement policier et par l'utilisation du verbe *deber* à l'imparfait avec valeur intentionnelle et prospective : « *Debía resolver el asunto del narcotraficante ciego instalado en mi mesa de comedor* » (*Lecciones* 33). Le récit insiste ensuite sur l'aspect obsessionnel que revêt le cas (« *el asunto* ») du narcotrafiquant :

> La idea de cómo encarar el asunto del narcotraficante ciego se volvió obsesiva. Quise acordarme del nombre del abogado que sacó a william burroughs de la cárcel tres días después del asesinato de su mujer. Mi preocupación por el estado de las cosas en mi casa de méxico me impidió regresar a times square para cotejar la relación entre caminantes y retratados que creí encontrar. (*Lecciones* 39)

L'importance de la situation affecte alors le quotidien du narrateur, le rendant presque dysfonctionnel, et souligne l'urgence qu'il y a à résoudre le problème. Le suspense qui en découle n'est nuancé que par l'absurdité de la figure paradoxale du trafiquant. La conclusion de l'épisode est cocasse et rompt avec la promesse d'une résolution musclée de l'intrigue :

> Cuando al fin, después de un largo viaje emprendido en medio de los pensamientos más fatalistas, llegué al comedor de mi casa, el narcotraficante ciego había desaparecido. En cambio encontré, a manera de regalo, una gran foto de mi perro que él había tomado durante un viaje anterior. En lugar de hallar la casa rodeada por policías, el paso del narcotraficante ciego estaba registrado sólo en la imagen de una mascota. (*Lecciones* 42)

Cet épisode, on l'a vu, est exemplaire à plus d'un titre : le jeu presque borgésien sur les preuves contestables d'authenticité y est présent, de même que le phénomène récurrent de non-révélation dans l'une de ses variantes, le dénouement décevant. Il est également significatif en

---

[269] C'est clairement le cas dans *Shiki Nagaoka : una nariz de ficción*, qui entretient le suspense autour du crime atroce et machiavélique de l'assassinat du jeune serviteur du poète japonais. Lorsqu'enfin le narrateur lève le voile sur l'orchestration du meurtre, c'est presque avec désintérêt et banalité. La révélation est introduite par deux phrases encore assez sensationnalistes, avant d'être résumée dans le plus grand laconisme : « *El crimen fue atroz. Desde el monasterio, Shiki Nagaoka lo planificó hasta en sus últimos detalles. La hermana fue la principal cómplice. La familia aristócrata contrató a los sicarios* » (Mario Bellatin, *Obra reunida*, *op. cit.*, p. 234).

matière de traitement des souvenirs : excluant toute évocation proleptique, le narrateur ne corrige pas les souvenirs à la lumière de leur dénouement. Dans le même ordre d'idées, s'il se permet de relever les anachronismes présents dans les réminiscences de ses conversations avec son grand-père, cela n'a aucune incidence sur le cours de la narration qui conserve malgré tout le rôle clairement anachronique de Bruce Lee au Pérou et dans la vie de Macaca, la compagne du vieil homme. La question de la préservation de la mémoire conditionne les différentes modalités d'écriture de soi. Ici, Mario Bellatin rejoint Guillermo Arreola dans son souci de ne pas reconstruire les souvenirs : l'authenticité réside ainsi, non dans le rapport fidèle d'un vécu, mais dans la réalité de la trace qu'il a laissée sur le tissu mémoriel, qui peut différer sensiblement de l'original et intégrer des éléments ouvertement imaginaires. La structure du récit représente un processus mémoriel inconstant et multiple, qui court justement plusieurs lièvres à la fois. En cela, *Lecciones para una liebre muerta* préfigure la pluralité du sujet et les virevoltes de la mémoire dans *El Gran Vidrio*.

2.2.3. *El Gran Vidrio* : le *je* en digressions

Les trois chapitres de ce roman mettent en œuvre des stratégies discursives très différentes d'écriture de soi. On a parlé de l'extrême fragmentarité de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », il faut peut-être souligner ses implications dans le cadre d'un récit égo-centré. La numérotation méthodique de chaque phrase séparée de la précédente par un renvoi à la ligne est propre à ce premier chapitre et à ce narrateur. Elle fait de chacune d'elles un acte d'énonciation autonome, comme si l'enfant s'interrompait durablement à chaque fois. L'*incipit* illustre bien la tonalité globale du discours :

> 1. Durante el tiempo que viví junto a mi madre nunca se me ocurrió que acomodar mis genitales en su presencia pudiera tener una repercusión mayor.
> 2. Estaba equivocado.
> 3. Después supe que incluso les pedía a las otras mujeres objetos de valor para que los miraran plenamente.
> 4. Ajustados, acogotados, a punto de estallar.
> 5. Mi madre aprovechando mi dolor.
> 6. Recolectando objetos sin parar.
> 7. Muchas veces cosas de comer o pequeñas prendas de adorno personal: aretes de plástico o alguna cuerda delgada que adosaba a su muñeca. (*Vidrio* 9)

De façon tout à fait classique, les trois premières phrases posent la thématique centrale du récit et le cheminement réflexif qui l'accompagne : le motif œdipien de l'exposition des testicules du fils par sa propre mère fait l'objet d'une brève rétrospective en trois temps, marqués par trois étapes dans la connaissance et la compréhension de ce phénomène par le narrateur lui-même : « *nunca se me ocurrió* » / « *Estaba equivocado* » et « *Después supe que incluso* ». Cette rhétorique particulière rappelle de nombreuses accroches au début de récits d'aventures ou plus généralement d'histoires qui promettent un grand bouleversement. Cela configure d'autre part un narrateur rétrospectif, qui saisit des souvenirs passés à partir de son expérience et de sa maturité présentes et suggère de cette façon l'évolution qu'il connaîtra et qui va souvent de pair avec un parcours initiatique menant d'un état de naïveté à une plus grande sagesse ou à plus de finesse d'analyse de ce qui lui arrive. Le personnage entre ainsi dans une démarche presque confessionnelle ; il vient expier une faute dont il n'avait pas conscience et qu'il se propose de sonder : l'ignorance. Il tiendra sa promesse, le récit tournera essentiellement autour de l'histoire de la mère exposant les parties génitales de son fils en public.

Ce début très narrativisé contraste avec les phrases participiales et adjectivales qui suivent, qui tiennent plus de la juxtaposition d'images fugaces et violentes qui surgissent à l'évocation de ce souvenir : « *4. Ajustados, acogotados, a punto de estallar. 5. Mi madre aprovechando mi dolor. 6. Recolectando objetos sin parar.* » En moins d'une ligne, chacun de ces flashes complète la présentation initiale dépassionnée. Est-ce le souvenir de la douleur qui coupe le souffle du narrateur et l'oblige à sectionner ainsi ses paroles ? Essaie-t-il de lutter en vain contre l'apparition de ces images inconfortables qui se précipitent malgré lui et malgré la quantité de points-à-la-ligne par lesquels il tente de les endiguer ? Ou est-ce au contraire l'effort surhumain que représentent la convocation et l'énonciation de ces moments qui le fatigue tant qu'il doive s'arrêter, épuisé, au bout de quelques mots ? On peut voir dans ce balbutiement beaucoup d'émotions différentes, toutes susceptibles d'interférer avec la communicabilité du discours, portant celui-ci aux limites du délire et – pourquoi pas – des spasmes entre deux sanglots[270]. L'espace blanc qui encadre et ponctue ce fragment se prête en effet à de nombreuses interprétations, et le minimalisme de ces trois phrases déploie leur pouvoir de suggestion. Tant par la violence du contenu que par celle de la forme, cette première page annonce un texte doté d'une forte charge cathartique et émotionnelle, au seuil duquel le narrateur semble disposé à

[270] Dans ces phrases adjectivales et participiales tronquées nous voyions « *el silencio angustiado del espasmo que se produce entre dos sollozos, o entre las dos partes normalmente contiguas de una oración febril, así como la aceleración o el estancamiento de la palabra. Portadores de conflicto, de dolor o de frustración, los recuerdos chocan, se atropellan entre sí y producen un discurso automático, fuertemente catártico, parecido al delirio o al ataque de nervios* » (Véronique Pitois Pallares, *op. cit.*, p. 93).

exorciser des souvenirs traumatisants. En réalité, cet aspect sera assez peu présent dans l'ensemble du chapitre, ce qui enjoint à porter un autre regard, complémentaire, sur ces phrases initiales : tranchantes, coupantes, elles donnent aussi l'impression au lecteur d'assister à un discours froid, disséqué, mécanique ou automatique, comme s'il s'agissait des différents constats cliniques visant à établir un diagnostic objectif et dépassionné[271]. Le caractère machinal et désincarné de ce fragment se voit renforcé par l'« effet Word » que constitue la numérotation systématique des phrases, parfaitement alignées, après chaque retour à la ligne, comme le propose la mise en forme automatique du logiciel informatique de traitement de texte Word[272]. C'est peut-être dans cette optique, dans cette recherche d'un diagnostic que s'inscrit la quête de souvenirs à la recherche d'une compréhension nouvelle qui occupera l'essentiel des efforts du garçonnet.

Le récit se poursuit au passé, avec la description de certaines scènes vécues dans d'étranges bains publics qui se révèlent être le lieu privilégié d'exposition des parties intimes de l'enfant devant une foule de femmes prêtes à offrir maquillage et autres objets à sa mère. Une relation de rivalité s'instaure entre les deux, qui connaîtra des moments de plus ou moins grande intensité mais ne disparaîtra jamais :

> […] no pude controlarme y le grité.
> 30. Mi voz se fue acrecentando.
> 31. El rebote del agua contra los canales de cemento distorsionó de manera rotunda las palabras.
> 32. No podía permitir que la boca de mi madre fuera más importante que el espectáculo que mis testículos son capaces de ofrecer. (*Vidrio* 12)

---

[271] C'est un exemple parmi tant d'autres de ce que Alan Pauls considère comme : « *La prodigiosa concisión de la prosa de Bellatin –esa extraña aleación de compactez y porosidad– […] un tratamiento de la lengua elegante y anoréxico…* » (*art. cit.*).

[272] Cet « effet Word » presque expérimental met surtout en scène les nouvelles pratiques d'écriture, en les émancipant de l'image romantique de l'écrivain plongé dans la pénombre, qui gratte une feuille blanche une plume à la main. On y voit l'influence et l'irruption des nouvelles technologies dans la création littéraire, l'influence – si l'on veut – de la matière ou de l'outil sur l'œuvre finie. Dans un entretien accordé à la revue *Nuevo Texto Crítico*, Mario Bellatin explique en quoi l'ordinateur conditionne son écriture et lui ouvre de nouvelles possibilités : « *Escribo en computadora. Es importante para mí hacerlo sobre todo por el orden en el que se puede archivar lo escrito, el disco duro se transforma en una especie de memoria duradera. A veces, casi por diversión, paso revista a lo guardado y encuentro escritos de los que no tenía idea de su existencia y puedo emprender un ejercicio casi mágico: poder leer mis textos como si se trataran de los de otra persona. La computadora también es importante para mí por la manera que tengo de hacer el montaje narrativo de los libros. Mi escritura no sé si haya cambiado con el paso de la máquina de escribir a la computadora, pero siento que a nivel estructural el formato de la máquina me pide que vaya pensando en la obra como en un conjunto. Me invita a avanzar en los libros teniendo en cuenta desde el primer momento que se trata de un libro con ciertas características que debe ser terminado en un lapso determinado. Ante mi perplejidad he visto aparecer las novelas de una manera, paradójicamente, casi natural* » (*Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, nº 41-42, 2008, 71-73, p. 73).

Rapidement, le récit des sorties aux bains publics intègre le temps présent : « *Mi madre no suele dejar de mostrarme los labios hasta que despierto del todo* » (*Vidrio* 15). Il apparaît alors que pour l'emmener s'exhiber elle s'ingénie à faire sortir secrètement son fils d'une institution dans laquelle elle aurait tout fait pour le placer et ainsi se libérer d'une charge au quotidien. Les questionnements se multiplient et se diversifient, l'enfant cherchant désormais à comprendre les raisons de sa réclusion dans une « *Escuela Especial* » (*Vidrio* 19) tout autant que le sens de ces visites aux bains publics. Pour ce faire, le narrateur mobilise un troisième pan de sa mémoire qui renferme les souvenirs incomplets de l'époque où toute la famille vivait unie. La narration se poursuit, ponctuée par les doutes et les interrogations du personnage : « *77. "¿Por qué me encuentro matriculado en una Escuela Especial?", es una pregunta que no dejo nunca de hacerme* » (*Vidrio* 20), se demande-t-il d'abord, puis : « *138. Por eso no entiendo; si soy alguien impedido para salir a la calle, cómo tengo el tiempo, o, mejor dicho, el permiso necesario para pasar jornadas enteras en unos baños donde mi madre se dedica sin descanso a mostrarme a las demás mujeres de la región* » (*Vidrio* 31), ou encore : « *278. ¿Fue entonces cuando comencé a tener conciencia de mis genitales?* » (*Vidrio* 59). Ces questionnements concernent aussi sa mère : « *156. "¿Cómo hará para entrar?", suelo preguntarme cada vez que la veo aparecer en la oscuridad* » (*Vidrio* 37) ; « *225. ¿Podrá realmente oír a alguien con atención?* » (*Vidrio* 54). Au sujet de ses camarades de l'institution, l'enfant se pose également des questions : « *187. "¿Soñarán?", me pregunto* » (*Vidrio* 43) ou : « *196. ¿Habrá más gente internada en la Escuela Especial?* » (*Vidrio* 45).

À cela s'ajoute une série de constats d'ignorance et de mises en doute de la véracité de ses propres souvenirs, notamment concernant la vie en famille : « *300. Al recordarlos de ese modo, reaparece mi inseguridad sobre la cantidad real de miembros que tenía la familia. 301. No puedo memorizar, sobre todo, a mis hermanos. Tenerlos presentes en ninguna de las escenas familiares* » (*Vidrio* 62). Tout cela guide et rythme le récit introspectif du narrateur qui explore le matériel dont dispose sa mémoire pour trouver des explications à sa situation présente, celle d'un enfant interné dans un établissement spécialisé et que sa mère sort de temps à autre pour aller l'exhiber et tirer profit de la brillance de ses parties génitales. Quelques éléments, comme les sévices physiques et psychiques qu'elle lui inflige, servent de pistes pour comprendre son acharnement à se débarrasser du petit garçon :

> […] mi madre comenzó a realizar una serie de experimentos con mi cuerpo.
> 95. Me imagino que para conseguir de una manera más efectiva mi futuro ingreso en la Escuela Especial. […]

> 97. Entre otras acciones, me colocaba unos lentes con los que la realidad se trastocaba hasta convertirse en una presencia irreconocible, capaz únicamente de producirme desagradables mareos.
> 98. En otras ocasiones no me dejaba respirar, tapándome la cara con la almohada hasta que me sentía morir.
> 99. Una vez trató de introducir mi cráneo dentro de una calavera de cartón que guardaba con fines desconocidos.
> 100. Cierta mañana en que me descubrió gastando en caramelos un dinero que había caído del bolsillo de un muchacho, me chamuscó las manos en un fuego que encendió con el solo propósito de llevar a cabo su lección.
> ~
> 101. Mi madre consiguió por fin que me aceptaran en la Escuela Especial después de la primera incursión que realizamos a los baños públicos.
> 102. Alguien le había contado que esa visita era la única forma de lograr que la directora diera su consentimiento. (*Vidrio* 24-25)

L'absence d'implication émotionnelle du narrateur face à ces tortures caractérisées contraste fortement avec la cruauté manifeste de la mère, qui fait même preuve de préméditation lorsqu'elle prend la peine d'allumer un feu dans le seul but de punir l'enfant. La froideur du récit reflète le désamour qui caractérise la relation mère-fils dans toute l'histoire. Vicente Luis Mora observe que dans l'œuvre de Mario Bellatin : « *Es significativo que para muchos personajes de Bellatin, la tortura (ejercida sobre los demás, personas o animales, o aplicada a uno mismo, ya sea moral y física o simplemente física), es el modo de entender la palabra* relación »[273]. Dans la relation dépassionnée de l'enfant qui semble inconscient de la gravité des tortures subies, on trouve également un vague écho de « Macario », la nouvelle de Juan Rulfo qui inaugure *El llano en llamas* (1953). Le narrateur, homodiégétique lui aussi, est un jeune garçon orphelin qui présente sans doute un certain retard mental et qui est tyrannisé par sa marraine ; il évoque sans rancœur ni révolte les sévices que celle-ci lui inflige, sans jamais en remettre en question la pertinence, malgré la cruauté dont il est victime.

Thématique récurrente dans l'œuvre de Mario Bellatin, l'absence ou l'érosion des sentiments filiaux et parentaux culmine dans certaines situations emblématiques, comme l'infanticide de *Damas chinas*, le bannissement de Shiki Nagaoka ou ici l'attitude de la mère, dont le narrateur sent qu'elle oscille entre l'indifférence et la haine : « *85. Cualquiera que la hubiese visto en ese entonces habría pensado que me odiaba con todas las fuerzas de su corazón. 86. Sería la única manera de interpretarse el gozo que se reflejó en su rostro cuando la directora dio por fin su veredicto* » (*Vidrio* 21). Tout cela l'induit à penser que, conformément à la mystérieuse tradition dans laquelle s'inscrivent les visites aux bains, dès que

[273] Vicente Luis Mora, « Las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin », *in* Julio Ortega y Lourdes Dávila (comp.), *op. cit.*, 71-98, p. 85.

ses testicules cesseront d'être exceptionnels et de susciter l'admiration de la communauté, sa mère le castrera et le tuera « *con la decisión que la caracteriza* » (*Vidrio* 69).

L'exhibition sexuelle de l'enfant devient de cette façon la clé de voûte de la relation mère-fils, le seul ciment capable de les réunir. Elle revêt une dimension grossièrement œdipienne lorsque le narrateur explique : « *244. Yo estaba convencido de que mis genitales debían darle a mi madre todo el tiempo algún tipo de satisfacción* » (*Vidrio* 52). Comme pour confirmer le soupçon œdipien, c'est dans un contexte familial marqué par l'abandon du père que cette pratique se développe :

> 94. Recuerdo que tiempo después de que nos quedáramos solos –mi padre nos dejó una mañana de invierno– mi madre comenzó a realizar una serie de experimentos con mi cuerpo.
> 95. Me imagino que para conseguir de una manera más efectiva mi futuro ingreso en la Escuela Especial.
> […]
> 101. Mi madre consiguió por fin que me aceptaran en la Escuela Especial después de la primera incursión que realizamos a los baños públicos.
> 102. Alguien le había contado que esa visita era la única forma de lograr que la directora diera su consentimiento. (*Vidrio* 24-25)

Si c'est dans un premier temps le moyen pour la mère d'obtenir l'internement du fils dont elle tente de se débarrasser, l'habitude se poursuit et devient la seule occasion de se réunir, qui plus est de façon furtive, pour se livrer à une activité moralement répréhensible et contraire au règlement de l'institution. Cela les rend complices à défaut de leur permettre un véritable rapprochement.

Malgré les doutes et les réserves du narrateur quant à la véracité de ses souvenirs, le parcours n'est pas dénué de cohérence, menant de la mort de la maîtresse du père qui entraîne la disparition de celui-ci, à l'internement du petit garçon suite à de curieuses exhibitions à laquelle sa mère et lui continuent de se livrer en bravant tous les interdits. Pourtant, quelques phrases jettent un sévère discrédit sur la parole du personnage :

> 278. ¿Fue entonces cuando comencé a tener conciencia de mis genitales?
> 279. La fiebre creaba imágenes en mi cabeza que se iban transformando en una suerte de formas descomunales.
> 280. Creo que fue en ese momento cuando comencé a imaginar que nos encontrábamos en unos baños situados al lado de la tumba de un santo.
> 281. De una fe desconocida además. (*Vidrio* 59)

Si les visites aux bains ne sont plus qu'un rêve, provoqué en outre par le délire fébrile, la pierre angulaire qui structure tout le récit se fissure, obligeant à une nouvelle lecture de l'histoire et remettant chaque affirmation du narrateur en question. Plus que de la catharsis, on pourra alors voir dans les phrases initiales saccadées la frénésie du délire par lequel le narrateur ne se raconte pas, mais s'invente au fil des mots dans un fantasme œdipien teinté de masochisme complaisant. Les failles dans son discernement ne le laissent pas toujours distinguer la limite entre des souvenirs flous et des créations mentales fantaisistes qu'il semble prendre lui-même au sérieux. Par conséquent, le processus mémoriel ne hiérarchise pas les souvenirs en fonction de leur authenticité intradiégétique : la mémoire de soi cohabite avec l'invention de soi ; malgré les incohérences soulignées régulièrement par le narrateur, elles finissent par devenir indissociables.

« La verdadera enfermedad de la sheika » joue plus ouvertement sur le matériel onirique, puisqu'il s'agit de l'histoire d'une nouvelle inspirée d'un rêve mystique et pourtant blasphématoire, qui se transforme presque à son insu en l'histoire du rêve ou plus exactement du contenu de celui-ci. Le récit est suspendu à de nombreuses reprises par des digressions relatant des souvenirs plus anciens, datant de l'enfance ou de la jeunesse du personnage. La première intervient dès le milieu du premier paragraphe : « *Al ver bien a los perros que acompañaban a la mujer, creo reconocer al de mayor tamaño. Se trata de Lato, el animal que el padre de un amigo cercano compró a mis instancias cinco años atrás* » (*Vidrio* 74). Après avoir retracé les changements de propriétaire du chien, la narration reprend son cours, revenant au récit cadre : « *Terminé de reconocer al animal porque me atacó apenas me vio* » (*Vidrio* 75). Quelques lignes plus loin, la narration s'attarde sur le détail du récit que fait le narrateur à l'un de ses hôtes : comment quelques années auparavant il a découvert l'existence d'un Izcuintepozoli, un chien très rare. Commence ensuite l'histoire de la nouvelle scandaleuse basée sur un rêve mystique et publiée dans la revue non moins scandaleuse *Playboy* : « *El texto lleva como título* La enfermedad de la sheika*, y trata de una extrañas visitas* » (*Vidrio* 79). La correspondance entre le titre du récit et celui de la nouvelle métadiégétique souligne la structure *en abyme* du chapitre et promet une réécriture de l'histoire enchâssée, qui en serait une version corrigée ou en dévoilerait les rouages.

Le récit du rêve commence sans qu'aucun indice discursif ne marque ce changement de niveau diégétique : « *La enfermedad de la sheika comienza cuando yo aparezco muy enfermo porque he sido tratado mal en el hospital donde suelen atenderme* » (*Vidrio* 79) : s'agit-il du rêve, du texte de la nouvelle, ou d'un épisode vécu par le narrateur ? Bientôt, une nouvelle digression apparaît, qui retrace l'historique de l'aliénation que représente l'imposition d'un bras

prothétique depuis l'enfance jusqu'à la libération qui consista à jeter une prothèse dans le Ganges. L'histoire de la cheik malade à l'hôpital n'est ensuite interrompue que très brièvement dans les pages qui suivent par des descriptions ekphrastiques comme celle des chaussures de la guide spirituelle :

> Fue en ese momento cuando reparé en los zapatos que la sheika llevaba puestos. Se trataba de un modelo que nunca había visto. Eran de terciopelo negro y contaban con una serie de complicadas tiras que se amarraban a los tobillos. Al final de cada tira había unos pompones de un negro más claro, como de ala de cuervo.
> El médico y la enfermera trataron de desatar los zapatos. (*Vidrio* 85)

Rapidement, le souvenir d'événements ou de rêves passés surgit par associations de pensées, comme l'accident de Cherifa et le rêve prémonitoire qu'en avait eu le narrateur, directement convoqués par la vision de la leader à l'hôpital : « *Verla acostada en la mesa mientras sus zapatos era manipulados me hizo acordar una escena semejante vivida en la calle, muy cerca de la mezquita, semanas atrás* » (*Vidrio* 86). La description de la scène est brève, mais elle sert de tremplin à l'histoire du rêve qui occupera beaucoup plus d'espace : « *Ese mismo día, horas antes, yo había tenido un sueño con Cherifa. De alguna manera estaban presentes los elementos del accidente que se desencadenaría después* » (*Vidrio* 87).

La mise en abyme des récits est de plus en plus complexe et les strates diégétiques se multiplient : à peine revient-on à la cheik étendue sur son lit d'hôpital que le narrateur retourne vers les personnages présentés dans le récit-cadre, pour introduire un souvenir d'enfance. C'est dans ce contexte qu'a lieu la première inversion, qui passe pratiquement inaperçue : aux côtés de la cheik, le personnage se rappelle l'argent qu'il a reçu du couple au moment où celui-ci lui a reproché d'avoir vendu le rêve que constitue la maladie de la cheik à la revue *Playboy*. La maladie est donc antérieure à la publication, elle-même antérieure à la rencontre du couple et à l'argent reçu ; pourtant, le souvenir de l'argent reçu est présent dans le récit de la maladie. La dimension causale et chronologique du récit bat de l'aile : seule une lecture faisant de la « *verdadera enfermedad de la sheika* » un événement postérieur au rêve mystique – dès lors prémonitoire, comme pour l'accident de Cherifa –, à sa mise en récit et à la publication du texte, permettrait de sauver la structure logique des événements. C'est peut-être ce que suggèrent les deux courtes phrases suivantes : « *Dentro de los sueños de la profecía existen también los sueños de muerte. Por eso la urgencia de descalzar lo más pronto posible a la sheika* » (*Vidrio* 90). Ou ce que l'on peut déduire de la liste de problèmes qui ont, d'après le mari du couple initial, affecté la communauté : « *Ya ese año han tenido suficiente con la aparición de*

un sueño místico publicado en la revista Playboy*, con un atropellamiento en la misma esquina de la casa de oración, y con una visita de la sheika a la sala de urgencias de un hospital* » (*Vidrio* 116). Le rêve mystique et la maladie de la cheik pourraient être distincts, et celle-ci serait postérieure. Il s'agit donc d'une possibilité de rationalisation de la trame que n'exclut pas le texte, mais qui n'est jamais cautionnée, pas plus que n'est clairement définie la frontière séparant le rêve de la réalité du petit garçon dans le chapitre précédent.

La progression du récit par digressions successives et par associations d'idées se poursuit avec la mort et l'enterrement de l'ami Nuh, malade du sida, le projet non affirmé de créer un cimetière soufi, le souvenir de la cheik au volant de sa vieille voiture, le pèlerinage à la mosquée en compagnie de Hazim, la mort d'un ami d'enfance dans une église lors d'un voyage vers l'étranger ou une veine de considérations théologiques et métalittéraires. Certaines de ces anecdotes n'apparaissent qu'une seule fois, alors que d'autres s'étalent sur l'ensemble du texte pour constituer, comme dans *Lecciones para una liebre muerta*, différents fils narratifs. Ici, cependant, l'enchâssement des récits ne se produit plus sur un plan unique, de façon aussi aléatoire que dans le roman précédent : ils ont une hiérarchie et une interdépendance au sein de la narration, qui n'est jamais interrompue. Les digressions prolifèrent, entraînant une certaine confusion du narrateur et du lecteur, mais celle-ci ne se solde jamais par une rupture du discours. Au contraire, les mots, les idées et les souvenirs s'associent d'eux-mêmes, librement, comme si, aimantés, ils se convoquaient mutuellement. Le récit du personnage narrateur passe ainsi naturellement par différentes strates mémorielles au gré de la puissance d'évocation des souvenirs, chacun pouvant en agglutiner un ou plusieurs autres. L'articulation des différentes anecdotes entre elles est rendue évidente par des éléments discursifs qui soulignent la continuité de pensée entre les strates diégétiques, comme dans le passage suivant qui réunit de nombreux souvenirs :

> **Dice que ella manejará su Datsun. Ya fue más que suficiente que Duja lo condujera para llevarla al hospital.** Recordé entonces que yo siempre he conducido mi propio auto. Hasta antes de que me lo robaran, a punta de pistola, en una de las zonas más céntricas de la ciudad. También me gustaba conducir mi propio auto cuando visitaba [1] las zonas rurales de la costa del país, donde descubrí que los ejemplares más inteligentes de perros sin pelaje los poseían los pescadores. Creo que el interés por aquellos paisajes nació a partir [2] de los viajes que realizaba junto a mi padre, técnico en asuntos agrícolas, a zonas semejantes. Recuerdo de esos tiempos las parcelas separadas según los productos que se cosecharan. Sin embargo, los colores de esas parcelas no eran tan luminosos como los que veía cada vez que [3] junto a Hazim, mi amigo enfermo, peregrinaba dando vueltas alrededor de las mezquitas. **La sheika intuye seguramente que si yo manejo el Datsun nunca llegaremos a nuestro destino.** Trato de

> recordar alguna ocasión en la que yo haya conducido en su presencia. [4] Solamente aparece la tarde cuando las llevé, a la sheika y a su madre, de la mezquita a la casa que habitaban. Recuerdo que fue un viaje divertido. […] Nuestro extravío terminó cuando la sheika detuvo el auto y afirmó que, desde ese momento, yo pasaba a la categoría de mártir del sufismo. […] Aunque creo que el único mártir presente en este texto es [5] mi amigo de la infancia, yaciendo muerto después de caer del coro de la iglesia. (*Vidrio* 101-103)

Dans cet extrait, nous avons marqué en gras les phrases qui relèvent du récit-cadre qui sert d'ancrage aux diverses digressions dont chacun des thèmes centraux est marqué en italiques et précédé d'un chiffre entre crochets. Les connecteurs discursifs qui permettent la transition d'une histoire à l'autre sont, eux soulignés. Concernant ce dernier point, on remarque une claire prédominance du champ lexical mnémique qui met en évidence le mouvement de convocation du passé, notamment avec des termes comme le très fréquent « *recordé* » ou « *recuerdo* », les conjonctions de coordination temporelles telles que « *cuando* » ou « *a partir de* » ou l'évocation d'un temps passé avec les expressions « *esos tiempos* » ou « *alguna ocasión* ». En moins de deux pages, le récit virevolte à partir de la sortie d'hôpital de la cheik, effectuant de brefs arrêts sur des anecdotes déjà partiellement évoquées, comme [1] la découverte du chaînon manquant canin chez des pêcheurs dans des zones agricoles [2] déjà parcourues, dont la première occurrence remonte au début du chapitre (*Vidrio* 77). On retrouve également [3] les pèlerinages effectués en compagnie de Hazim, brièvement relatés quelque peu auparavant (*Vidrio* 95), et [5] l'histoire du décès accidentel de l'ami d'enfance, fils de l'homme qui essaya d'empoisonner Lato, le chien du couple de l'*incipit* (*Vidrio* 74, 96-97). Une nouvelle micro-histoire apparaît aussi [4], qui permet d'expliquer l'insistance de la cheik à ne pas céder le volant malgré son état de santé par l'incompétence du personnage en matière d'orientation et qui fait le lien avec humour et autodérision avec l'histoire suivante : l'absence de sens de l'orientation du narrateur l'élève à la catégorie de martyr du soufisme ! Pour clore le récit qui s'ensuit, la description de l'attitude du guide qui emmenait le groupe de l'autre côté de la frontière quand l'ami d'enfance est mort en tombant du haut d'une église permet ainsi de revenir à l'histoire de la maladie de la cheik :

> Lo único que sabíamos era que teníamos que huir. Comenzó por eso a conducir la camioneta en forma rápida. […] Sin embargo, a pesar de la velocidad que le imprimía al vehículo conducía bien. La sheika de la comunidad sufí a la que pertenezco lo hace de la misma manera. Un poco lento, eso sí, pero con una destreza impecable. (*Vidrio* 105)

Le fil conducteur de la narration n'est jamais rompu ; contrairement à ce qui se produit entre les fragments de *Lecciones para una liebre muerta*, il n'y a pas de mise en suspens de l'histoire, encore moins de l'acte de parole du personnage : le discours prolifère et l'entraîne presque malgré lui vers d'autres zones de sa mémoire. Loin de former des îlots isolés les uns des autres, les différentes anecdotes se juxtaposent sur le tissu mémoriel et les chemins de traverse sont nombreux qui permettent de passer de l'une à l'autre, directement ou en faisant escale dans d'autres souvenirs, comme l'illustre le fragment analysé. La structure générale du récit est à la fois circulaire et labyrinthique : le fil d'Ariane du discours impose force détours et déviations pour parvenir à ses fins et à sa fin, le récit de la véritable maladie de la cheik ; d'autre part, la plupart des enchaînements de digressions permet un retour au récit de départ, à l'exception de l'*incipit* et de l'*explicit* du chapitre. En effet, si celui-ci s'ouvre chez le couple musulman qui reproche au narrateur d'avoir publié une nouvelle blasphématoire, ce n'est pas sur ce conflit que conclut la narration, mais sur les suites de l'étrange et éphémère maladie de la cheik, et l'avant-dernière phrase est révélatrice de la sensation qui ressort de ce récit : « *Quedo confuso* » (*Vidrio* 120). Le narrateur est surtout perplexe vis-à-vis de l'attitude de la cheik, mais la confusion touche aussi le récit de rêves souvent prémonitoires et celui des événements auxquels ils faisaient allusion, à tel point qu'il devient difficile de distinguer ce qui relève du rêve (*sueño*) de ce qui relève de la veille (*vigilia*).

Dans « Un personaje en apariencia moderno » la circularité et la confusion sont encore à l'honneur, selon de nouvelles modalités. Le récit repose, on l'a dit, sur un principe de va-et-vient entre le mensonge et son démenti. Beaucoup de souvenirs sont jugés impossibles et pourtant revendiqués comme des situations authentiquement vécues, à moins qu'il ne s'agisse de fantaisies vécues comme authentiques. En même temps que la narratrice dénonce un mensonge, elle en réaffirme le contenu :

> Cuando después de la demolición tuvimos que abandonar la casa familiar y comenzamos a ir de un arriendo a otro, se tomó la decisión de que ya no estudiara más. Es falso, por lo tanto, que acostumbrara escaparme con una pequeña amiga a contestar los avisos colocados en los diarios sobre la venta de animales domésticos. No es verdad que cierta vez esta amiga quedara encerrada con un anciano que se dedicaba a la crianza de hámsters. No es cierto que yo bailara delante de la puerta cerrada, no la danza de más de cuatro horas dedicada a la madre naturaleza, sino unas simples cabriolas que fui improvisando para la ocasión. (*Vidrio* 147-148)

L'oscillation est donc permanente dans le discours de la narratrice qui affirme le vrai et le faux parfois dans une même phrase, avec le même aplomb et pour ainsi dire la même

transparence. Après l'incompréhension du personnage du premier chapitre face aux incohérences de ses souvenirs et le vertige onirique de celui du deuxième, la mythomanie est clairement assumée dans ce récit final, les contradictions irréconciliables ne sont plus anxiogènes et deviennent tellement flagrantes qu'il n'est plus possible de les nier. Il ne s'agit plus d'accidents de la narration, mais de son ciment, de sa matière première : « *Una de las características principales de mi personaje es mentir todo el tiempo. Creo que eso, de alguna manera, me hace más graciosa ante los demás. Sé que en las historias que suelen interpretar las marionetas siempre hay un engaño de por medio* » (*Vidrio* 146-147). Avant même que le lecteur n'en vienne à soupçonner l'affabulation d'avoir infiltré le texte, celui-ci s'est déjà dénoncé, se dédisant sans cesse : « *En realidad me gusta escribir libros. Hacerlos, inventarlos, redactarlos. Sé que apenas puedo escribir mi nombre, pero, casi nadie lo sabe, tengo hecho un volumen sobre perros* » (*Vidrio* 147). À mesure qu'il se contredit, le narrateur / narratrice s'affirme de façon véhémente. Il confirme sa nature contradictoire en concentrant les extrêmes antagonistes : à la fois masculin et féminin, simultanément enfant, adolescent et adulte, analphabète et écrivain, il revendique le contraire de tout ce par quoi il se définit, comme s'il n'existait que selon le motif schizophrénique des masques bicéphales de la *commedia dell'arte* qui représentent d'un côté la comédie et de l'autre la tragédie.

Tout comme dans le chapitre précédent, le récit évolue sous l'impulsion d'associations de pensées, passant ainsi des indications douteuses d'un inconnu pour un possible achat d'une Renault 5 des années soixante, à la description absurde des spectacles de danse effectués par la narratrice transformée en marionnette pour attendrir en vain les propriétaires venus expulser la famille de ses logements successifs :

> A mí todas esas indicaciones me sonaron normales. Aunque estoy segura de que cualquiera hubiera desistido de irse a encontrar con un desconocido en la puerta de un cementerio. Pero yo crecí moviéndome por una infinidad de zonas de la ciudad, las conozco por igual. De cada casa nos echaron en medio de amenazas. No sé si mi padre no pagaba a tiempo los arriendos o si se cumplían demasiado rápido los plazos especificados en los contratos. El caso es que más de una vez tuve que bailar danzas folklóricas delante de los propietarios, esperando que de ese modo se apiadasen de nuestra situación. (*Vidrio* 126)

Le trajet vers la Renault 5 devient la base à partir de laquelle la narratrice raconte son intérêt pour les animaux, l'hostilité de son frère aviateur pour l'un d'eux, et l'habitude qu'elle a de les vendre devant les supermarchés. Cette dernière anecdote permet à son tour de s'arrêter sur les relations problématiques de son père avec l'argent, et les conséquences qui en découlent

pour elle. Cette passion pour les animaux, que l'on retrouve dans *Underwood portátil. Modelo 1915*, *Lecciones para una liebre muerta* et *La jornada de la mona y el paciente*, constitue avec le motif de l'expulsion de la demeure familiale l'un des traits transversaux récurrents chez les différents narrateurs homodiégétiques de ces romans. Il est par conséquent tout à fait remarquable que cette thématique, qui ressurgira à plusieurs reprises dans ce chapitre final de *El Gran Vidrio* soit introduite après la première fusion de la figure de la narratrice avec celle de Mario Bellatin, resquilleur dans le métro en présence d'un journaliste culturel :

> Mi prestigio estaba en juego delante de aquel periodista. Era muy probable que publicase una nota en el diario en el que trabajaba, afirmando que me había visto tratar de viajar gratis. Le quise decir que me sentía como un conejo antes de morir. Pero no lo hice. Quizá se me ocurrió una figura semejante, la del conejo muerto, porque mi actividad favorita en la niñez era la de criar animales. Incluso mantenía, en algunas de las casas que habitamos, pequeños zoológicos que desmontaba apenas llegaban las notificaciones de desalojo. (*Vidrio* 129)

Après la clôture de l'histoire de la Renault 5 par un laconique « *Decidí irme de allí. Salí del coche y comencé a caminar. Cada vez más rápido* » (*Vidrio* 138), on ne saura plus rien de la fiancée allemande ni de ce qu'il advint d'elle. N'est-elle, finalement, qu'une chimère qui disparaît en même temps que le personnage s'en va ? Le récit se poursuit dans une alternance des thèmes de prédilection de la narratrice : ses animaux favoris, l'abandon des grands-parents par la famille lors de la première expulsion, l'organisation familiale, ses propres difficultés scolaires ou encore les danses qu'elle effectue dès que se présente une situation d'impuissance, lors des expulsions à répétition ou quand elle a l'intuition des sévices infligés à sa camarade par un vendeur de hamsters.

Dans ce récit plus encore que dans les deux premiers chapitres, l'introspection prend des allures obsessionnelles : la quête identitaire est en réalité affirmation de soi par la répétition martelée d'un leitmotiv que l'on pourrait résumer ainsi : « *il est impossible que je sois ce que je prétends être et pourtant, à mesure que je le dis, je le suis* ». À partir de *Lecciones para una liebre muerta*, *Underwood portátil* et *El Gran Vidrio*, Ana Cecilia Olmos analyse la place que tient la fiction dans le processus autobiographique bellatinien :

> De acentuado caráter experimental, essas narrativas submetem o relato de vida a um jogo alucinado de mediações e fazem desvariar o gênero, colocando em evidencia o núcleo fictício que se esconde em toda

> autobiografia e afirmando, em última instância, que a autobiografia só pode assumir a forma de sua impossibilidade.[274]

Indépendamment de toute vraisemblance et même de toute cohérence, le *je* se construit en s'énonçant, il n'existe qu'à travers le texte et en tant que texte et, quand il expose ses failles et ses inconsistances, c'est pour ouvrir la voie à de possibles proliférations, à de nouvelles créations de soi. Car il n'est de *je* que dans l'acte d'énonciation de soi, quand bien même cela serait pour affirmer « *je ne suis pas moi* ». Comme si l'oubli garantissait la poursuite de l'écriture de soi, au contraire de la révélation et de la compréhension de soi qui ne justifieraient plus l'exercice, c'est dans les multiples zones d'ombre du *moi* que se réfugie et se cristallise le *je* narrateur. Si *je* n'existe que dans le questionnement de lui-même, trouver les réponses, au-delà d'être insensé voire démodé à l'heure de l'incrédulité généralisée, reviendrait à figer dans le silence une entité dont la raison d'être et la matière se trouvent au cœur du langage. L'aboutissement de l'introspection ressemblerait dès lors à une condamnation à mort. Au contraire, l'incertitude, les trous de mémoire, le non-sens qui s'infiltre dans chaque incohérence entretiennent un espace de création, de diction et de fiction de soi qui seul représente le salut du *je* autobiographe dont la nature même – « -graphe » – l'exige écrivant, bien plus qu'écrivain.

La mémoire se présente dans les ouvrages de Guillermo Arreola et Mario Bellatin comme un matériel polymorphe qui constitue le socle des récits. L'importance de l'authenticité extradiégétique des événements relatés est largement abandonnée au profit d'une recherche d'un *je* qui s'assume comme être de fiction, comme entité littéraire, faite d'encre et de papier. Ce *je* pointe du doigt de façon récurrente les nombreuses failles dans la perception de son passé : l'oubli et les incohérences font partie intégrante de leur démarche introspective. Loin de chercher à combler les vides existant entre ses souvenirs ou à corriger les incohérences remarquées *a posteriori*, le *je* narrateur semble tout mettre en œuvre pour les préserver intacts. De la même façon, plutôt que de les camoufler en les passant sous silence, il leur donne une place de choix en leur permettant de se manifester dans toute leur ampleur. Cette tendance, toute en silences dans *La venganza de los pájaros*, s'exprime explicitement dans les romans de Mario Bellatin qui mettent ces parenthèses de vide ou de flou mémoriel au premier plan pour en faire les espaces privilégiés de l'invention de soi, sous une forme particulièrement ludique.

---

[274] Ana Cecilia Olmos, « Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual », *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 38, juillet-décembre 2011, 11-21, p. 13.

2.3. Les souvenirs : du refus de restauration à l'invention mythomane

Alors que Jean-Jacques Rousseau promettait en ouverture de ses *Confessions* à la fois un strict respect de la véracité des souvenirs racontés et l'usage modéré mais effectif d'« ornements » destinés à combler les failles de sa mémoire, Guillermo Arreola et Mario Bellatin s'illustrent par le rejet de ces deux principes de mise en récit de la mémoire individuelle. Les souvenirs présentés par les différents narrateurs sont décousus, fragmentés, parfois tronqués et ils échappent souvent à la chronologie originale et à l'ordre causal des événements vécus. Pourtant, non seulement aucun dispositif de restauration de l'enchaînement factuel n'est mis en place, mais le désordre apparent qui régit leur articulation dans la mémoire des narrateurs est soigneusement préservé dans les différents récits. L'oubli et l'incompréhension tiennent également une place importante et ne subissent pas, en général, de restauration ni de correction. En revanche, il est tout à la fois paradoxal et significatif de remarquer combien le rêve, les fantasmes et le mensonge deviennent progressivement des ingrédients capitaux dans l'écriture du *je* de Mario Bellatin. Entre respect déférent de l'amnésie et engouement pour l'invention délirante et fantaisiste de soi, tout semble indiquer que la construction du *je* réside essentiellement dans les interstices fictionnalisables de la mémoire.

2.3.1. La voix de l'enfance… par la voix de l'enfant

On a rappelé plus haut que le récit d'enfance occupe une grande place dans les écrits de type autobiographique ou introspectif, indépendamment de leur degré de référentialité. *La venganza de los pájaros*, *Lecciones para una liebre muerta*, *La jornada de la mona y el paciente* et *El Gran Vidrio* ne font pas exception sur ce point. On s'intéressera ici plus particulièrement au roman de Guillermo Arreola, dont l'histoire est consacrée presque en totalité aux souvenirs d'enfance du narrateur, et au premier chapitre de *El Gran Vidrio*, « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », dans lequel le narrateur est encore enfant. De ce récit, Inés Sáenz écrit d'ailleurs qu'il est raconté « *con las limitaciones propias de un niño* »[275]. Voyons quelles en sont les spécificités.

[275] Inés Sáenz, « Hacer *zapping* de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno », *in* Julio Ortega y Lourdes Dávila (comp.), *op. cit.*, 135-161, p. 141.

En tout premier lieu, il convient sans doute de constater une évidence bien connue : la perception du monde n'est pas la même chez le très jeune individu que chez l'adulte. Selon les spécialistes, la complexité spatiale et temporelle du monde n'est pas assimilée avant au moins sept ans, et la mémoire fonctionne de façon beaucoup plus fragmentée et incomplète pendant les premières années de vie que chez le sujet mûr. À cela, nous avons invoqué de possibles facteurs neurophysiologiques mettant en cause l'intense activité de production neuronale, mais aussi des facteurs cognitifs qui veulent que, l'attention étant accaparée par l'apprentissage massif et intensif du langage, de l'espace, du temps, bref, de l'articulation de soi au monde et de ses vecteurs privilégiés, la perméabilité du tissu mémoriel ainsi saturé ne soit pas optimale avant l'entrée dans l'adolescence ou la préadolescence. L'appréhension du monde par l'enfant présente ainsi une série de particularités que l'on retrouve en toile de fond de *La venganza de los pájaros* et du premier chapitre de *El Gran Vidrio*.

À propos de *Underwood portátil. Modelo 1915* et de *El Gran Vidrio*, Inés Sáenz remarque : « *En relación con el estatuto de "verdad", tan débil en el texto, tenemos un 'yo' que se revela limitado en su perspectiva, contradictorio y mentiroso. Limitado porque carece de certezas y desconoce datos de su pasado y de su entorno más cercano* »[276]. Nous aurons le loisir de revenir sur le caractère contradictoire et mythomaniaque des chapitres centraux et finaux du roman, mais ici, ce sont les limitations du jeune narrateur de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » qui nous intéressent, avec les contradictions qui leur sont inhérentes. Le petit garçon fait état, régulièrement, de son incompréhension, qui touche deux domaines distincts : le premier concerne les incohérences de son récit, qui produisent des situations inexplicables à ses yeux. On se souviendra de sa perplexité soudaine suite à une prise de conscience fugace de l'absurdité des échappées aux bains publics en compagnie de sa mère : « *138. Por eso no entiendo; si soy alguien impedido para salir a la calle, cómo tengo el tiempo, o, mejor dicho, el permiso necesario para pasar jornadas enteras en unos baños donde mi madre se dedica sin descanso a mostrarme a las demás mujeres de la región* » (*Vidrio* 31). Le même étonnement subsiste quelques pages plus tard : « *166. Señalé que ingresa con la llave que le ha entregado la directora de la escuela. 167. Sin embargo se me hace totalmente absurda esa suposición. 168. Es imposible que la directora le haya dado una llave* » (*Vidrio* 38). Aucune réponse ne viendra mettre un terme à son incompréhension ; il admettra bien, presque par inadvertance, que ces escapades relèvent de la fantaisie onirique, sans pour autant en tenir compte dans le reste du récit. Peut-être est-il incapable de tirer les conséquences du statut

[276] *Ibidem*, p. 139.

d'irréalité de son histoire, c'est-à-dire incapable de concevoir une rupture de plan entre le rêve et la réalité, entre le vécu et l'imaginaire.

Le second objet de son incompréhension, plus diffus mais omniprésent, est probablement sa mère, dont les réactions et le mutisme constituent une source d'interrogation permanente auxquelles répondent un certain nombre d'hypothèses. On relèvera à ce sujet : « *80. Mi madre quizá sepa por qué insistió tanto con la directora hasta lograr mi aceptación* » (*Vidrio* 21). Dans la même veine, la tentative d'explication des tortures qu'elle lui infligeait révèle une faille dans la perception logique des phénomènes : « *mi madre comenzó a realizar una serie de experimentos con mi cuerpo. 95. Me imagino que para conseguir de una manera más efectiva mi futuro ingreso en la Escuela Especial* » (*Vidrio* 24). Tout d'abord, le lexique étonnamment neutre et dépassionné employé pour désigner des actes de torture particulièrement barbares (brûlures, étouffements, etc.) suggère que, ni au moment de les subir ni plus tard au moment de se les remémorer par écrit, l'enfant n'a conscience de la gravité impardonnable et de la cruauté de ces actes. Dans ces quelques mots transparaît une conception égocentrique de monde et notamment de la relation à la mère : signe de sa méconnaissance de ce vaste terrain de l'altérité qu'est le reste du monde, il n'y devine rien d'anormal ou d'exceptionnel, et ne décèle même pas de signe d'hostilité ou de désamour maternel. Alors qu'une lecture désimpliquée et intégrant les normes sociales contemporaines verrait dans l'internement du jeune garçon une conséquence des sévices infligés dans le but de le protéger de l'attitude pour le moins irresponsable de sa mère, le narrateur conçoit *a posteriori* ces mauvais traitements comme une stratégie rationnelle de celle-ci, stratégie dont il se met au centre. Dans son esprit, en le torturant, sa mère provoque de façon réfléchie son internement ; en somme, elle agit pour lui, à son intention. Cette interprétation est sans aucun doute permise par le prisme égocentrique à travers lequel les enfants en bas âge appréhendent le monde et leurs rapports avec leur mère au premier chef.

Les manifestations de l'incompréhension qui régit les relations mère-fils passent aussi par des détails plus anecdotiques, éventuellement absurdes, comme l'absence de sortie aux bains publics le dimanche :

> 176. Nunca dejó de sorprenderme su pereza dominical.
> 177. Me cuesta trabajo creer que prefiera quedarse, justo esos días, en la cama en lugar de recolectar objetos en mayor número que de costumbre.
> ~
> 178. Los domingos son jornadas realmente fructíferas. […]
> ~
> 185. Pero ahora, como está visto, su sueño parece fundamental. (*Vidrio* 39)

Cette incompréhension trouve en l'occurrence ses fondements dans une absence de communication remarquée à plusieurs reprises, et qui en vient à faire de la mère et du fils de parfaits étrangers, qui n'ont finalement d'intérêt commun que dans les séances d'exhibition dans les bains publics, dont il est fort probable qu'elles ne soient qu'un songe du narrateur. Le mutisme de la mère est tel qu'il renonce plusieurs fois à lui poser les questions qui le taraudent :

> 203. Quizá preguntar a mi madre disiparía las dudas.
> 204. Pero a estas alturas es absurdo dirigirle directamente la palabra.
> 205. Lo más probable es que se esconda detrás de uno de sus lápices y me muestre el rostro pintado con los colores más extraños que se pueda imaginar. (*Vidrio* 45)

La méconnaissance va d'ailleurs au-delà du silence qui règne entre eux lorsque le narrateur fait le constat suivant :

> 147. Hasta hace muy poco mi madre no contaba para mí con un cuerpo preciso.
> 148. La diferenciaba de las otras mujeres sólo por el color de sus labios.
> 149. Lo único importante era su boca embadurnada, no las contorsiones que realiza en búsqueda de silencio. (*Vidrio* 34)

Signe de son très jeune âge, d'un éventuel retard mental ou de la rareté des rencontres, cette difficulté de l'enfant à reconnaître sa propre mère symbolise à la fois l'aridité de leurs relations et la perception très incomplète qu'a le narrateur du monde qui l'entoure. À cette vision partielle s'ajoute l'évanescence de certains souvenirs, anciens pour certains comme l'incertitude concernant le nombre de frères et sœurs qu'il aurait eus, ou plus récents, ainsi qu'il le résume : « *134. Ésos son los pocos recuerdos que guardo de mis años de escuela. 135. Aunque es hasta cierto punto extraño considerar recuerdos hechos que acaban de suceder* » (*Vidrio* 31). Si les souvenirs sont flous, l'appréhension de la réalité immédiate n'offre pas plus de garanties, et les suppositions émises après-coup par le garçonnet restent marquées par sa vision partielle et enfantine, même lorsqu'il affirme mieux comprendre certains épisodes de son passé, à la lumière d'une lucidité que seule peut apporter la maturité : « *323. Algunas tardes vi a mi madre llorando y quejándose de lo injusta que suele ser la vida con los desvalidos. 324. Nunca supe a quién se refería: si a su propio padre, si a ella misma o si a la secretaria moribunda. 325. Ahora sé que hablaba de mí* » (*Vidrio* 65). La compréhension tardive fait ici office de réfection d'un souvenir mystérieux : depuis le présent de l'écriture, le narrateur investit ce souvenir d'un sens nouveau, le revisitant et le transformant par la même occasion.

Cependant, les implications de ce passage tendent à minimiser l'évolution qu'a pu connaître le personnage et qui conditionne le caractère inédit de son analyse : si effectivement il fait partie des « *desvalidos* » et en l'absence de tout indice de difformité physique, on peut supposer qu'il est affecté d'un retard mental, qui le plongerait dans une sorte d'enfance perpétuelle.

Le cas du narrateur de *La venganza de los pájaros* est différent : un jeune adulte visiblement en pleine possession de ses capacités se projette en arrière, vers son passé, pour saisir ses souvenirs à partir de la convocation de leur perception par le petit garçon qu'il était, au lieu d'exporter sa mémoire en dehors de la conscience qui l'a forgée pour les explorer à travers sa subjectivité au présent de l'écriture. C'est ainsi qu'il dresse un portrait touchant du village, non pas à partir de ce qu'il pourrait en voir en y retournant, ni à partir du témoignage des membres de sa famille qui y ont vécu plus longtemps et plus âgés, mais en se remémorant le dessin qu'il en a fait un soir alors qu'il était enfant :

> Allí están los cerros, que coloreo profusamente de color verde olivo y café. Arriba, desbordándose de los márgenes del cuaderno, el cielo, azul cobrizo la mayor parte del tiempo; cenizo algunos meses. En el centro está el pueblo, tiro de líneas horizontales, verticales y curveadas para delinear las casonas de adobe pintadas con fosforescencias. Hay calles de color piedra, hay un puente para cruzar el río. Los postes y los cables de la electricidad están saturados de pájaros. Del otro lado del río no hay nada, árboles y más árboles, y más allá, las minas, que nunca he visto, que no pueden emerger sobre lo blanco del papel. A lo lejos, están las afueras, donde se abre una ruta que nadie me ha querido mostrar. Sólo los mayores la han cruzado. Me faltan colores para pintar lo que no veo. Hay gente caminando por las calles, sus cabezas como canicas. El aire está cimbrado con la quietud de cientos de alas negras al acecho. Así es durante el día, y a veces durante la noche.
> Esta rayita grisácea y encima esta curva color malva es nuestra casa. Malva, el color de las ausencias y de las lágrimas que están por nacer. Las prendas solitarias del olvido. El olvido, un refugio muy hondo. (*Venganza* 28)

La précision du souvenir du village est entravée par de multiples contraintes : celle, spatiale, de la feuille de cahier qui ne permet pas de dessiner les alentours ; celle, toujours spatiale, de la méconnaissance qu'a l'enfant de certaines zones ; celle enfin de la perception subjective qu'il en a, marquée par ses obsessions – le pont, les oiseaux – et par l'absence de l'objet de la représentation à sa vue : le petit est à l'intérieur et c'est depuis une perspective extérieure donc imaginaire qu'il peint le village. Le dessin se fonde lui-même sur un souvenir proche, et c'est le souvenir de ce souvenir que convoque le narrateur, superposant ainsi les filtres entre la réalité objective et sa restitution dans le récit. Tout cela pour préserver sans doute

la profondeur de l'oubli symbolisé par la couche mauve apposée au-dessus de la maison familiale. On peut se demander si, plus que les souvenirs eux-mêmes, ce n'est pas l'oubli qui tient le rôle principal dans tout le texte, les fragments de réminiscence n'étant là que pour lui donner la réplique et entretenir sa présence.

Tout le long du récit jusqu'à la scène finale de retrouvailles du narrateur adulte avec sa famille, la narration mise sur un détachement maximal du temps présent pour laisser émerger autant que possible la vision enfantine qu'avait Fernando à l'époque des événements racontés. Il s'agit en quelque sorte d'un mouvement de déterritorialisation du présent de l'écriture vers le passé de l'expérience. Tous les efforts sont faits pour préserver la fraîcheur des souvenirs, y compris leur incomplétude et la désarticulation causale et chronologique qui les caractérise. De là l'importance des parenthèses vides ouvrant chaque fragment, qui permettent de convoquer le petit garçon asthmatique[277], celui qui manqua de se noyer et sent ses poumons se gorger d'eau et sa gorge se serrer dès qu'apparaît Isidro Favela. De là aussi l'importance du début *in medias res* qui exclut toute contextualisation, comme si en dissipant la brume qui enveloppe les lambeaux de mémoire on courait le risque de voir le souvenir se dissiper avec elle ou pire, se préciser ; en tout cas, se déformer, se corrompre. Alors, le narrateur prête sa voix et sa plume à un petit enfant ingénu qui découvre le monde à travers l'univers fantastique de la mère, l'imagination vagabonde et rebelle des sœurs, les colères du père et les silences gênés des uns et des autres. Le village accablé par le soleil et la poussière n'est visible qu'en périphérie de l'éblouissement aveuglant qui ne le laisse pas voir en totalité. On l'imagine bordé de non-dits et pourtant bourdonnant du murmure incessant des rumeurs qui se propagent comme un filet d'eau glissant sur une terre aride. Témoin involontaire et discret, l'enfant dresse au fil de ses réminiscences le portrait d'un village, qui est aussi celui de sa famille ; à travers la description du lieu et de ses habitants émergent presque à l'insu du narrateur des fragments décisifs de son histoire personnelle, inextricablement liée dans sa mémoire au paysage de son enfance.

Il n'est jamais fait état des oublis ou des incertitudes qui entourent les souvenirs, jusqu'à ce que finalement, les sœurs du narrateur adulte remettent en cause non seulement sa version des faits, mais l'existence même des faits en questions :

---

[277] Les crises d'asthme sont suggérées dès le passage suivant : « *Ya casi estoy sintiendo cómo un acceso de tos se apoderará de mi pecho. Entonces alguna de mis hermanas acudirá para darme aire con las manos y el recuerdo de la risa floja de Antonio hará que me acuerde que tengo que volver, que tengo que volver del lecho acuoso a donde me arroja mi garganta de niño* » (*Venganza* 29). Remarquons ici encore le parallélisme qui s'établit entre la noyade et la suffocation asthmatique à travers l'expression « *lecho acuoso* ».

> Lancé la siguiente pregunta: ¿alguien se acuerda si el caballo de mi tío Fernando tenía nombre? […] ¿Caballo?, ¿qué caballo?, preguntó Concha. Caballos, los de mi Ranger, dijo Antonio soltando una risotada. […] ¿Alguien volvió a saber de Boni o de Camerina?, ¿alguien ha sabido algo de nuestro mediohermano? […] Tú y tus invenciones, dijo Eva, viéndome a los ojos con ternura. […] ¿De qué hablaban?, dijo Delia. Pregunté si alguien había vuelto a saber de Boni o de Camerina, o de nuestro mediohermano, dije. ¿Cuál Boni?, ni que estuviéramos en una película ranchera para que haya alguien que se llame Bonifacia, y: nosotros sólo tenemos un hermano y está enterito, aquí presente, a todo color, dijo Antonio, ya de regreso, con dos copas en las manos. Si sigues así vas a terminar como tu padre, con la mente hecha un pollo a punto de ser descabezado, me dijo mi madre. (*Venganza* 104-105)

À moins qu'il ne s'agisse d'efforts conjoints pour faire disparaître dans le silence et l'oubli tous les représentants d'une réalité gênante ou taboue dans laquelle Boni serait liée au démon de l'alcool, le cheval de l'oncle Fernando aux relations homo-érotiques consenties ou non, Camerina à la perversité d'un monde extérieur dévergondé et le demi-frère à l'infidélité du père, l'amnésie généralisée des membres de la famille semble indiquer que tous ces personnages sont des inventions du narrateur, ce qui est malgré tout peu probable. La dernière phrase de la mère laisse transparaître son inquiétude de voir son fils perdre la tête, devenir fou, raconter l'histoire de gens qui n'existent pas, bien qu'elle-même l'ait élevé dans un monde peuplé de fantômes. L'autre mise en cause de la fidélité de la mémoire de Fernando se produit après la noyade dans la rivière, lorsque le père furieux insiste auprès de l'enfant convalescent et confus pour savoir s'il y avait quelqu'un avec lui au moment des faits :

> Nunca vi a nadie. No había nadie en el puente ni del otro lado del río, repetí incesantemente.
> Se hizo un silencio que duró lo que dura un sueño, entonces dije ¡sí, sí me encontré a alguien!
> ¿A quién?, me preguntó mi padre, como con rabia.
> A Ernestina, le respondí. A Ernestina, la vi, la vi, se reía y estaba toda nebulosa.
> ¡Me lo imaginaba!, dijo mi madre, incorporándose.
> Mi padre la miró de frente y le gritó ¡ignorante! (*Venganza* 86-87)

Dans ce passage, tout indique que le refoulement à l'origine de l'oubli sincère du garçonnet est pallié par une recherche intense du souvenir manquant, qui est comblé par un élément imaginaire dont la charge onirique est annoncée par le « *silencio que duró lo que dura un sueño* » : en accusant le fantôme d'Ernestina tout en malignité, l'enfant fait appel à l'univers fantasmagorique qui est celui de sa mère. Quelques pages plus tard, elle semble prendre conscience brièvement de l'irréalité de cet entourage qu'elle s'est probablement inventé pour

compenser le silence de son mari : « *ella inclinó la cabeza y me susurró al oído: ojalá tú no tengas que andar hablando con gente que no existe* » (*Venganza* 98). Mis à part ces personnages qui évoquent une possible dimension fictive des souvenirs de Fernando et qui, à l'instar de la mère, ne sont pas toujours très fiables eux-mêmes, aucun autre élément ne permet de discréditer le récit du narrateur. Contrairement au petit garçon de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » dans *El Gran Vidrio*, il ne fait jamais part d'éventuels doutes sur l'authenticité de ses souvenirs. Il est dès lors plus probable que, au contraire du narrateur qui sonde les chemins obscurs de sa mémoire, le reste de sa famille ait choisi, consciemment ou non, l'oubli.

Dans tout le reste du récit, c'est la structure narrative des fragments entre eux qui présente ces failles mémorielles de façon implicite mais indéniable. Alors que le lecteur saisit au vol les maigres indices qui permettent d'aboutir à une réorganisation (chrono)logique des événements, le narrateur n'y prête guère attention, adhérant ainsi à la perception qu'il avait eue d'eux. Au contraire du détective qui cherche une cohérence dans toute chose et un enchaînement dans toute suite d'événements, l'enfant en a fait l'expérience sans prendre de distance temporelle ni critique pour en obtenir une vue d'ensemble. S'il échouerait sans doute à entrer dans le Club des Cinq, le petit Fernando est en revanche bien plus réaliste en matière de configuration psychologique que n'importe lequel de ces justiciers en herbe : en tombant par hasard sur une corde et un couteau soigneusement cachés dans une malle de la maison, il fait l'expérience conjointe de la peur et de l'interdit plutôt que d'élaborer des théories rationnelles quant à la présence inattendue et intimidante de ces objets :

> Noté que Antonio se desesperaba al sacar el último bulto que había en el baúl. Era un tambache de manta anudado. Antonio lo desanudó y adentro había una pistola, unos metros de mecate enredado y la navaja que mi madre había colocado en la bolsa de mi chaleco cuando yo acompañé a mi padre en su duelo con Isidro Favela. No había nada más. A Antonio las manos le temblaban. Vete a ver si no viene alguien, me dijo. A mí me dio un temblor en las piernas cuando recordé que una vez mi madre le había dicho a mi padre tú no tienes armas para que te defiendas. Antonio estuvo observando, con desconcierto, la pistola, el mecate y la navaja. Yo alcancé a oír el picoteo de los pájaros en la ventana cerrada del cuarto, y se me nublaron los ojos de miedo. […] Tiempo después yo seguía recordando el mecate y la pistola. Cada vez que lo hacía las piernas me temblaban. (*Venganza* 82)

De nombreuses émotions envahissent le personnage dans ce passage : en reconnaissant le couteau, lui revient à l'esprit le duel avorté auquel il a assisté entre Isidro Favela et son père

et la peur ressentie à ce moment-là ressurgit, encouragée par la présence des oiseaux. La présence du pistolet contredit la version officielle de l'absence de possession d'armes du père et crée ainsi une rupture entre ce qui a été dit et ce que le narrateur vérifie. Tous ces éléments conjugués – interdit, mensonge, danger, violence implicite des objets découverts – bouleversent l'enfant, mais celui-ci ne va pas jusqu'à remettre en question la version officielle de la mort d'Isidro Favela alors que la présence secrète du pistolet laisse supposer une implication du père dans le prétendu suicide de son ennemi. Il ne cherchera pas à dévoiler par un raisonnement déductif l'intégralité de l'enchaînement causal dans lequel s'insère la découverte de l'arme à feu : l'intuition du tabou suffit à le marquer profondément et durablement.

Selon deux modalités tout à fait différentes, *La venganza de los pájaros* et « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » façonnent des narrateurs dont les modalités d'énonciations reflètent les limites inhérentes à leur jeune âge, soit au moment des faits, soit au moment de l'écriture. Dans les deux cas, on assiste à l'exacerbation de l'incomplétude de la mémoire des premières années de vie et à son pendant, la désarticulation temporelle et causale. La fragmentarité et le non-respect de la chronologie dans la narration contribuent à préserver l'appréhension enfantine du monde et de l'expérience ; la prise en compte de la causalité dans l'ordonnancement des événements est tantôt absente, tantôt limitée chez Guillermo Arreola, et chez Mario Bellatin, elle est dévoyée par l'égocentrisme œdipien de l'enfant. Tout cela participe paradoxalement à un *effet de réel* qui vise à préserver intacte la configuration psychologique infantile, plutôt que la vraisemblance objective de l'histoire. Le cheminement mémoriel est accidenté, et il n'est aucune volonté de le réparer pour le rendre continu, lisse et sans faille : les subjectivités mises en scène sont au contraire discontinues et fragmentées, et si réfection mémorielle et explication du monde il y a, c'est à partir de la cosmovision infantile qu'elles sont envisagées.

2.3.2. La cosmovision infantile ou la vraisemblance de l'invraisemblable

L'ouverture du récit de *La venganza de los pájaros* est tout à fait représentative de ce qui constitue la particularité de l'univers dans lequel l'enfant grandit et se construit. Il est par ailleurs révélateur que les premiers personnages mentionnés dans cette vaste ébauche de portrait de famille qu'est le roman soient précisément des êtres imaginaires, les trois fantômes qui

peuplent l'imaginaire de la mère et qu'elle transmet à son fils. Le narrateur n'émet aucune réserve quant à l'existence des bienveillants Cornelia et Lucio, des alliés sur lesquels il peut compter, et de l'ambivalente Ernestina, « *buena aunque se empeña en ser mala* » (*Venganza* 9), pétrie d'amertume et de malice. Adulte, lorsqu'il demandera des nouvelles de plusieurs habitants du village sans obtenir de réponse, il ne les mentionnera même pas, sans doute parce que les années passant il a finalement pris acte de leur irréalité. Cependant, la focalisation narrative, soucieuse de préserver les souvenirs originaux sans que la relecture d'un adulte n'en hypothèque la fraîcheur, exclut toute correction objective des faits par une compréhension mûre du monde. L'adhérence à des croyances magiques et le refus de l'explication rationnelle pourtant suggérée par l'incrédulité des autres membres de la famille (la colère du père, l'aveu en demi-teinte de la mère) configurent la vision du monde du jeune narrateur. Celle-ci révèle deux aspects fondamentaux du personnage : sa distance critique à l'égard de sa mère est très limitée, contrairement à ses frères et sœurs aînés, ce qui est tout à fait classique chez le tout jeune enfant. D'autre part, cela met en exergue la réalité syncrétique qui touche encore le village, mélange de superstitions et de croyances populaires magiques.

Que ce soit dans l'épisode de la rivière, la présence oppressante des oiseaux ou les fantômes qui peuplent la vie de la mère, il y a une explication rationnelle possible pour chaque phénomène, que le lecteur peut déduire entre les lignes, mais qui s'éloigne de la perception qu'en a eue l'enfant. C'est pourquoi le narrateur adulte, qui a en main tout cet éventail de vecteurs d'explication du monde, n'en impose aucun, n'en exclut aucun : la narration ne choisit pas, oscillant entre l'âge tendre de l'enfance, de l'innocence et de la magie, et celui de l'incrédulité née de la désillusion et du désenchantement. L'ensemble de l'univers diégétique est de la sorte structuré selon une logique d'oppositions binaires ; c'est le départ du village qui marque spatialement et temporellement la fracture entre deux mondes antagoniques. Celui de l'enfance est archaïque, rural et magique, alors que celui de l'âge adulte est moderne, urbain et rationnel. Il s'efface pour convoquer l'innocence et la naïveté du souvenir des premières expériences.

Dans « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », les motifs d'incompréhension sont multiples et emphatisés par l'absence de communication de l'enfant avec sa mère – qui est au contraire centrale dans l'appréhension du monde de Fernando dans le roman de Guillermo Arreola – mais aussi par l'absurdité inhérente aux situations ubuesques ou cruelles dans lesquelles se trouve le narrateur, que celles-ci soient « réelles » ou inventées. On a vu la logique dont il revêt les inexplicables sévices que lui fait subir sa mère. Aux non moins

inexplicables exhibitions de ses parties intimes devant une foule admirative, il offre une justification en invoquant une ancienne coutume archaïque venue de contrées lointaines :

> 54. Sé además que el oficio de madre que se dedica a mostrar los genitales de sus hijos no es tampoco de su invención.
> 55. Se trata de una práctica milenaria para la cual no todas las mujeres con hijos están capacitadas.
> 56. En realidad casi ninguna se encuentra en condiciones de llevar a cabo un ejercicio de esta naturaleza.
> 57. De allí la ínfima cantidad de madres de este tipo que existe actualmente. (*Vidrio* 15)

En exigeant des caractéristiques et des capacités rares, le narrateur rend cette activité exceptionnelle et prestigieuse, s'érigeant ainsi avec sa mère au rang d'élus, prédisposés par les glorieux antécédents de leur lignée :

> 58. En la región donde vivimos nunca se había sabido de la presencia de una mujer semejante.
> 59. Tuvo que ser mi propia madre quien les informó que, cincuenta años atrás, la hermana de su abuela se convirtió, como producto de este oficio, en la mujer más poderosa de la zona.
> 60. Se tenía cierto recuerdo de sus andanzas.
> 61. Pero nadie, ni siquiera mi madre, conocía el destino final de esa mujer y, mucho menos, del hijo que la había llevado a reunir tanto prestigio.
> ~
> 62. "Es verdad lo que se rumora", me dijo mi madre […].
> 63. "De las mujeres mostradoras de genitales se recuerdan muchos detalles, pero de sus hijos exhibidos se ignora todo."
> 64. Luego supe que los mataban sin piedad. (*Vidrio* 16-17)[278]

Faut-il voir dans ces dernières lignes une nouvelle manifestation de la jalousie cruelle de la mère indigne ou un complexe du martyre du fils qui invente toute cette histoire et tient à se sacrifier sur l'autel de la gloire maternelle ? La surenchère dans l'ignominie de la tradition censée justifier les escapades aux bains publics la rend de plus en plus incroyable et contribue

[278] Ce sacrifice potentiel de l'enfant par la figure maternelle ou son substitut rappelle encore une fois « Macario » de Juan Rulfo. À la fin de la nouvelle, le narrateur revient à son occupation présente : « *Ahora estoy junto a la alcantarilla esperando a que salgan las ranas. Y no ha salido ninguna en todo este rato que llevo platicando. Si tardan más en salir, puede suceder que me duerma, y luego ya no habrá modo de matarlas, y a mi madrina no le llegará por ningún lado el sueño si las oye cantar, y se llenará de coraje. Y entonces le pedirá, a alguno de toda la hilera de santos que tiene en su cuarto, que mande a los diablos por mí, para que me lleven a rastras a la condenación eterna, derechito, sin pasar ni siquiera por el purgatorio, y yo no podré ver entonces ni a mi papá ni a mi mamá, que es allí donde están… Mejor seguiré platicando…* » (Juan Rulfo, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, Barcelone, Edición Planeta, 1980, p. 129). Comme dans le récit de Mario Bellatin, les intentions meurtrières de la mère ou de la marraine sont justifiées par un raisonnement logique implacable et l'enfant ne doute pas un seul instant qu'elle puisse mettre ces projets à exécution.

à dénoncer tout ce pan de l'histoire comme les élucubrations délirantes dont rêve un enfant malade qui souffre de l'indifférence de sa mère, et dans lesquelles il cristallise ses fantasmes les plus inavouables. Imperméable à la bienséance que les conventions sociales imposent peu à peu à l'individu, sa parole semble libre de tabous, et c'est tout naturellement qu'il se laisse entraîner dans les terres sans limites de son imagination pour combler un manque affectif et assouvir dans le rêve des pulsions œdipiennes[279]. De cette façon, l'onirisme permet de s'inventer et de se réinventer sans effacer l'oubli, les doutes et l'incompréhension qui demeurent très présents dans le récit.

2.3.3. De la non-réfection des souvenirs à l'invention mythomane

Le rêve et l'imagination présentent par ailleurs la particularité d'être des processus de complément mémoriel – ou, pourquoi pas, de création mémorielle – intérieurs et subjectifs, c'est-à-dire sans intervention de l'altérité. Ce point est essentiel, car dans *El Gran Vidrio*, le *je* narrateur est isolé, il produit son récit introspectif presque en autarcie, sans aucune intervention dialogique comme c'est le cas de *La jornada de la mona y el paciente*. La focalisation est tellement stable et exclusivement subjective que le lecteur est limité par les œillères de ce parti pris d'un récit centré sans alternative sur la vision étroite, partielle et partiale du narrateur. Inés Sáenz explique :

> En el universo narrativo solo una voz hace acto de presencia: ese yo que al narrar, se narra sin ceder espacio a ninguna otra voz. Hay ausencia total de diálogos. La única voz presente es la del narrador, todas las voces son filtradas a través de ese "yo" especulador y aplastante. Solo su voz, su percepción, su flujo de pensamientos y sus deducciones de rigurosa lógica tienen presencia. No hay espacio o cabida para la réplica […][280].

Ce monopole empêche donc tout apport d'information extérieur qui permettrait de combler les lacunes des souvenirs ou de corriger une interprétation erronée de certains

[279] Au sujet de la dimension œdipienne de l'exhibition sexuelle imaginée par le narrateur, il faudrait préciser toutefois que la mort par castration qu'il se promet à lui-même pourrait servir de sanction, comme pour compenser et sanctionner l'assouvissement onirique de la pulsion. Cette analyse de type freudien relativiserait l'imperméabilité du narrateur face aux normes sociales et notamment à la notion d'interdit.
[280] Inés Sáenz, *art. cit.*, p. 141-142.

événements. En somme, l'absence d'interlocuteur promet de laisser sans réponse l'ensemble des interrogations et des flottements du personnage central, seul aux prises avec sa mémoire.

Dans « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », l'absence d'interlocuteur a de multiples facteurs : en premier lieu, l'enfant serait interné dans une institution spécialisée, ce qui limiterait les contacts avec l'extérieur ; d'autre part, il fait état du mutisme maternel qui suit l'abandon du père, la dissolution de la famille et l'expulsion du domicile : « *206. Después de la partida de mi padre, jamás vi decir a mi madre algo sensato* » (*Vidrio* 46). Lorsqu'elle ouvre sa bouche parée des couleurs les plus criardes, c'est donc pour tenir des propos insensés, délirants, loin de tout acte de communication ; sinon, elle refuse tout simplement le dialogue, comme lorsque le narrateur ne daigne pas lui demander combien de frères et sœurs il avait : « *204. Pero a estas alturas es absurdo dirigirle directamente la palabra. 205. Lo más probable es que se esconda detrás de uno de sus lápices y me muestre el rostro pintado con los colores más extraños que se pueda imaginar* » (*Vidrio* 45). La communication est souvent très limitée dans les romans de Mario Bellatin, où les personnages se heurtent bien des fois à la solitude ou à l'incompréhension des autres à leur égard. Même et surtout les relations intrafamiliales sont marquées de ce sceau de silence qui culmine avec l'infanticide inavoué de *Damas chinas* et le désaveu de Shiki Nagaoka, renié par ses parents. Dans ce chapitre, c'est une sorte de jeu de cache-cache qui se met en place entre la mère et le fils, lorsqu'elle se dérobe derrière des masques de maquillage ou quand, par orgueil, il ne daigne pas s'abaisser à lui demander ce qui le taraude, pour ne pas s'exposer à une pirouette prévisible en guise de fin de non-recevoir. Inés Sáenz remarque très justement : « *La limitación de esa primera persona no solo se remite a la ausencia de información, sino también a un deseo expreso de no comunicarse* »[281]. À d'autres moments, le narrateur préfère se taire par crainte des conséquences éventuellement néfastes qui pourraient découler de ce qu'il dirait : « *123. Nunca le pregunté a mi madre lo que pensaba de aquella particularidad. 124. Creo que de hacerlo hubiera sido una invitación para que le descubriera nuevas posibilidades a mi cuerpo* » (*Vidrio* 29). Par pudeur ou par méfiance, les actes de communication verbale se raréfient, même lorsqu'ils pourraient être unilatéraux : « *154. Nunca me atreví a decírselo abiertamente, pero su boca me gusta más cuando se presenta de esa manera. 155. Con destellos algo desvaídos* » (*Vidrio* 35).

Les seules occurrences de prise de parole directe entre la mère et le fils sont d'une extrême violence : la première semble être guidée par le besoin de l'enfant d'accaparer

[281] *Ibidem*, p. 140.

l'attention de l'entourage, au détriment de sa mère : « *[...] no pude controlarme y le grité. 30. Mi voz se fue acrecentando. [...] 32. No podía permitir que la boca de mi madre fuera más importante que el espectáculo que mis testículos son capaces de ofrecer* » (*Vidrio* 12). La seconde allie jalousie et menace implicite, lorsqu'elle évoque la tradition barbare et mystérieuse qui justifierait qu'elle tue son enfant et passe, contrairement à lui, à la postérité (*Vidrio* 17, cité plus haut). L'autre interlocuteur, tout aussi fugace et incertain, est la directrice de l'institut, mais le narrateur lui-même n'est pas sûr des échanges qu'ils auraient eus : « *188. Hace poco supe – creo que me lo dijo la propia directora– que todavía debo permanecer algún tiempo más internado en esta escuela* » (*Vidrio* 44). Si ces paroles hypothétiques sont rapportées au discours direct ou indirect en de rares occasions, elles n'occupent pas une place susceptible de décentraliser et de pluraliser la narration en offrant un contrepoint au personnage narrateur. Pour faire face à l'angoisse du souvenir altéré ou corrompu et au doute permanent qui l'assaille concernant sa situation présente, il demeure donc seul témoin de son histoire, et il ne lui reste que le monologue pour gager de son existence : c'est l'acte d'énonciation, une fois encore, qui sauve le *je* de la dissolution.

« Un personaje en apariencia moderno » est aussi entièrement voué aux caprices de la narratrice qui, dans l'un de ses nombreux paradoxes, affirme : « *Estoy incapacitada para comunicarme* » (*Vidrio* 153). Il semblerait qu'à nouveau, la transmission du langage de la mère à l'enfant ait été problématique ou absente : « *Hasta ahora, como señalé, no he logrado dominar el castellano. Pero lo peor de todo es que antes de este torpe aprendizaje no hubo tampoco una lengua materna que recuerde* » (*Vidrio* 153). Enfin, comme pour ajouter un obstacle supplémentaire à toute tentative de communication verbale, elle souffre de bégaiement intense : « *A veces, para terminar de confundirlo todo, tartamudeo sin control* » (*Vidrio* 152-153). Elle ne fait montre, par ailleurs, d'aucune intention de vérifier la pertinence de ses souvenirs, dont elle avoue régulièrement qu'ils ne sont que le fruit de sa mythomanie.

La venganza de los pájaros, pour sa part, introduit quelques compléments à la vision subjective de l'enfant ; cependant, ils passent toujours par la perception qu'il en a. Il en va ainsi des histoires que l'on raconte au village ou à la maison, sur l'oncle Fernando ou sur Crispín Sánchez, tué par son propre cheval, dont le destin tragique obsède le père du narrateur qui se montre confus :

> […] para que así puedas escribir cómo se arrastraba Crispín por encima de aquellas lajas, cómo su propia sangre lo fue subordinando, y de la tranquilidad con que dicen el caballo siguió su marcha, como si nada

> hubiera hecho. Conozco esa historia desde que era niño. Cómo va a ser, si Crispín murió hace no más de tres años. (*Venganza* 107)

Rongé par l'oubli, le père transforme peu à peu l'histoire qu'il raconte, et qu'il tient en partie du récit que d'autres lui en ont fait. L'histoire de Boni, la femme de l'oncle Fernando, vient en revanche de la mère :

> Mi madre nos contó que Boni tenía un cacharro de hojalata lleno con puras bolitas de oro y que decía que se iba a mandar hacer con ellas una dentadura dorada. […] También nos dijo mi madre que un día le preguntó si era feliz al lado de mi tío y Boni respondió: como tú bien sabrás, un hombre es siempre una condena y una casa es una prisión. Mi madre y ella nunca volvieron a hablarse. (*Venganza* 19)

Dans les deux cas, l'histoire passe au moins par le filtre de deux subjectivités, sujettes l'une et l'autre à l'oubli et à l'altération des souvenirs. Dans certains fragments, le narrateur prête sa voix à sa mère, ce qui rend encore plus évidente l'absorption de l'univers imaginaire de celle-ci par le petit garçon. L'un d'eux commence de la sorte :

> Ayer se me apareció Lucio. Estuvimos platicando mientras yo planchaba. Le conté lo que me hizo tu padre. No pude evitarlo. Me preguntó si yo le tenía mala voluntad a la otra mujer. […] Le pedí que me hablara de él. Lucio nunca me ha contado su historia de un tirón […].
> Mi madre se detenía en seco. ¿Y qué más?, le preguntaba yo, ansioso. Después te la sigo contando, me respondía, acuérdate que Lucio me ha contado su historia a pedazos. Así te la voy a contar a ti. Es por respeto, nada más. (*Venganza* 30-31)

C'est par déduction que se met en place le contexte dans lequel s'insère ce discours, prononcé à la première personne par la mère qui s'adresse à son fils. Celui-ci passe du statut de narrateur à celui de destinataire, tout en se faisant le relais presque invisible du discours direct. Ce n'est qu'à la fin du fragment qu'il reprend l'exclusivité de la première personne. Là encore, le récit subit une médiation multiple, *a fortiori* si la version originale vient… d'un fantôme ! Mis à part ces souvenirs propres de récits d'autrui, et l'irruption du discours direct de la mère (*Venganza* 49) culpabilisant de n'avoir pas pu protéger son fils lors de l'épisode traumatique de la rivière décrit plus haut, la subjectivité « monofocale » du narrateur demeure inchangée tout au long du récit, à une troublante exception près. Il est en effet un court fragment d'une dizaine de lignes, écrit à la première personne, qui s'élève comme une prière adressée à un interlocuteur

mystérieux et silencieux, peut-être absent, dont le texte ne révèle pas grand-chose, si ce n'est l'intimité physique qui le lie au narrateur :

> Cuéntame de mí. Yo te escucho. ¿A qué soplo de vida ascendió mi aliento? ¿A qué sabor se asió mi lengua? Dime lo que queda, de tanto ver, de tanto oír, de tanto palpar y hundir tu imagen en esta creciente de colores con la que pintas lo que no entiendes, de tanto inventar pájaros, fantasmas y caballos. ¿Tú sabes cómo agoniza el tiempo cada vez que yo respiro? Porque uno es el tiempo y el tiempo muere. Dilo. Yo no lo sabía, como no sé a qué saben mis cabellos cuando los besas con tu beso. Cuéntame de mí. Mira mis ojos. Yo te escucho. Yo adoro las voces. No me apartes de tu labio. Hay sed en mi boca. Cuéntame de mí. Cuéntame hoy. Cuéntame ya. Cuéntame de mí y salúdame a la noche. (*Venganza* 83)

Certains détails, comme la tendresse des baisers sur la chevelure du narrateur ou la tendance à inventer des oiseaux et des fantômes, pourraient permettre de deviner derrière cette deuxième personne l'ombre de la mère. C'est aussi à elle que s'adresse le narrateur dans l'autre court fragment qui commence par une injonction similaire : « *¡Cuéntame la historia de Cornelia!* » (*Venganza* 68). Il semble que dans ces quelques lignes, le narrateur adulte et le narrateur enfant fusionnent et que cohabitent dans le texte la conscience de la nature imaginaire de plusieurs éléments (« *pájaros, fantasmas y caballos* ») et le recours exclusif et puéril à la mère pour mettre le monde et soi-même en récit, les animer, leur donner vie. Une fois n'est pas coutume, le narrateur fait appel à un interlocuteur pour compléter sa démarche introspective et répondre à ses questionnements intimes. La prière est véhémente et reflète à la fois l'urgence du *je* à trouver des réponses sur lui-même et la frénésie amoureuse avec laquelle il convoque l'autre comme pour ne pas laisser s'évanouir le souvenir de la complicité partagée. Pour autant, le texte ne laisse aucune place au dialogue, les questions resteront sans plus de réponse que l'écho qui se constitue dans la répétition pressante de la supplique initiale : « *Cuéntame de mí. Cuéntame hoy. Cuéntame ya. Cuéntame de mí y salúdame a la noche* ». Malgré cette percée inhabituelle vers l'altérité en quête d'un reflet de soi-même, le *je* narrateur de *La venganza de los pájaros* se trouve cantonné à ses propres souvenirs, à ses oiseaux, ses fantômes et ses chevaux, pour effectuer sa recherche introspective.

Si on note en général une volonté de ne pas masquer l'oubli et les doutes qui lui sont afférents, il est clair que cela n'exclut pas la présence de l'invention, plus ou moins importante selon les récits. Les souvenirs tronqués ne sont certes pas restaurés, mais ils cohabitent sans distinction avec des souvenirs créés de toutes pièces dans l'imagination ou l'univers onirique du narrateur. C'est ainsi que le souvenir des rêves prémonitoires de l'écrivain soufi de « La

verdadera enfermedad de la sheika » est plus développé et plus précis que le souvenir de l'événement qu'ils annoncent, comme s'il était plus prégnant dans la mémoire. C'est le cas à plus forte raison dans le chapitre initial : l'enfant peine à se rappeler s'il avait des frères et sœurs ou même s'il a des camarades au sein de l'école spécialisée au moment de la narration, mais le récit des escapades aux bains publics fait l'objet de nombreux détails, depuis l'organisation sociale du lieu jusqu'à la vision fantasmagorique des lèvres éblouissantes de la mère. Un exemple encore plus flagrant est la différence de traitement entre la très elliptique description de l'institution, dont on sait seulement que le garçon dort « *en uno de los pabellones centrales* » (*Vidrio* 20), et l'hypothèse qui fonctionne comme un rêve dans le rêve, une mise en abyme de la fiction et à laquelle il consacre une page entière :

> 121. Mi piel cambió a las pocas semanas.
> 122. Sin que nadie lo advirtiera se cubrió con una especie de pátina, un tanto viscosa, y de una luminosidad que para algunos es incluso más asombrosa que mis propios genitales.
> 123. Nunca le pregunté a mi madre lo que pensaba de aquella particularidad.
> 124. Creo que de hacerlo hubiera sido una invitación para que le descubriera nuevas posibilidades a mi cuerpo.
> 125. No quiero ni pensar en el poder que una piel luminosa hubiera sido capaz de otorgarle.
> 126. Habría ideado la manera de encerrarme en alguna ermita, que mandaría construir en los alrededores de la tumba del santo en la que aparentemente se ubican estos baños.
> 127. Llenaría de flores y velas el espacio, y conseguiría además que un músico ambulante ejecutara algún instrumento capaz de ambientar la escena.
> 128. No permitiría que nadie me tocara.
> 129. Que nadie pusiera un dedo encima de mi piel.
> 130. Sería –siguiendo la naturaleza original del ejercicio de mostrarme sin descanso– una actividad de orden meramente visual. (*Vidrio* 29)

L'importance de cet extrait ne réside pas seulement dans l'élaboration poussée de cette nouvelle fantaisie, mais aussi dans le fait que, peut-être pour la première et seule fois dans le récit, cette œuvre de l'*imagination* du narrateur est ouvertement présentée comme telle : sa réalisation n'est que fictive, que verbale. On y trouve également l'unique référence explicite au titre du chapitre et il nous semble intéressant de signaler que c'est ce qui est assumé comme une pure chimère qui donne son nom au récit. D'autre part, on retrouve dans le contenu de ces quelques phrases la cristallisation des fantasmes et des espoirs du garçonnet, qui justifient l'enthousiasme goulu avec lequel il se laisse emporter dans sa rêverie. Celle-ci commence

d'ailleurs par une prétérition qui souligne combien il s'est fait surprendre par ce débordement spontané, qui survient presque à son corps défendant : « *No quiero ni pensar* ».

Dans cet épisode doublement imaginaire la mère protège jalousement son petit, ne permettant à personne de le toucher ; la formulation des phrases 128 et 129 est assez redondante pour que l'on se permette d'y voir le trait d'une obsession : l'attention exagérée qu'elle lui porterait pourrait peut-être compenser les tortures infligées ou plus encore, son indifférence et son mutisme habituels. Elle mettrait tout en œuvre pour rendre propice la contemplation admirative de son fils : fleurs, lieu saint, bougies, musique d'ambiance, rien ne serait trop beau. Par cette fantaisie, le narrateur accapare l'attention et les attentions de sa mère et se replace au centre exclusif de son univers, corrigeant de la sorte les imperfections de leur relation tant dans la réalité intradiégétique que dans le rêve au premier degré. Il ne s'y trompe pas, cependant, et c'est un fait assez rare pour mériter d'être souligné : l'usage continu du conditionnel démontre que si la confusion peut opérer dans tout le reste du récit, ce passage est clairement le fruit de son imagination, et qu'il le reconnaît comme tel. Grâce à l'imagination, il prend sa revanche sur une situation ingrate ou insatisfaisante, qu'il avait à son tour imaginée pour s'évader d'une réalité frustrante.

C'est probablement la même stratégie qu'adopte la narratrice de « Un personaje en apariencia moderno », lorsqu'elle joue à s'inventer et à se réinventer sans cesse, à abandonner une identité pour se fondre dans une autre jusqu'à l'épuiser, réinvestir la première, en façonner une nouvelle, en combiner différents traits. La figure qui domine jusqu'à l'entrée dans l'épilogue métalittéraire est celle d'une femme de quarante-six ans, qui présente des difficultés d'apprentissage, notamment linguistique. Sujette au bégaiement, il lui est difficile de communiquer et elle semble rester en marge des normes sociales. Plus exactement, elle n'entre pas dans le patron normatif que l'on pourrait attendre d'une femme d'âge mûr, et de nombreux éléments l'aident à se fondre dans l'image d'une petite fille. Dès les premières pages, elle se présente sous ce double aspect en prenant soin d'en souligner les paradoxes : « *yo soy la hija menor de la familia. Desde niña me han dicho que parezco una pequeña muñeca. […] Es curioso que con mi edad –cuento con cuarenta y seis años– y con mi figura –como señalé, parezco una muñeca– pueda ser considerada tía de alguien* » (*Vidrio* 124). Peu après, elle insiste encore sur ce décalage, comme pour parachever de configurer un personnage à deux faces : « *Temo siempre que el dependiente note que se trata de dinero robado. Sin embargo, sé que me suele salvar de estos trances la edad que aparento, no la que poseo realmente* » (*Vidrio* 125). Tout sera donc fondé sur un jeu de dupes, d'apparences trompeuses, de masques et de mascarades en cascade.

Chez ce personnage ambivalent, l'innocence et la vulnérabilité ostentatoires le disputent à l'astuce qui lui permet de voler de l'argent pour offrir des bonbons à ses neveux et de se faire passer pour une femme enceinte dans le but de resquiller dans le métro[282]. Lors des expulsions, elle accapare jalousement et avec une indéniable puérilité l'attention du chef de famille :

> Todos rodeaban a nuestro padre, quien desorientado no sabía qué actitud tomar. Debía responsabilizarse por la familia. Sobre todo por mí, ya que soy la menor de los hermanos. Mis pequeños sobrinos, por quienes habitualmente tenía que convertirme en una suerte de ladrona, no podían competir conmigo y quitarme el privilegio de ser la más necesitada de cariño y protección. (*Vidrio* 127-128)

À cette infantilisation s'ajoute la cérémonie des danses réalisées dans le but d'éviter à la famille l'expulsion de leurs logements successifs, durant lesquelles la narratrice se déguise au terme d'une longue préparation en une adorable marionnette populaire :

> De pronto comenzó a colocarme el vestido que había traído consigo. No sé cómo pero había preparado también las pequeñas tiras de nailon transparente, las mismas que utilizó después para mis presentaciones frente a los arrendatarios. Me las ató a las muñecas y a los tobillos. Luego se trepó a lo que quedaba de pared. Yo, pese a que nunca había estado en una circunstancia semejante, supe entonces lo que se esperaba de mí. […] Yo estaba ansiosa por moverme. Ya en mi mente ensayaba las cabriolas que debía realizar. Tras, tras, tras… a la derecha. Tras, tras, tras… a la izquierda. Pero no, debía esperar hasta que aparecieran ciertos hombres, los arrendatarios convocados por mi padre, a quienes mi figura, de *persona recién salida de la escuela primaria*, debía convencer. (*Vidrio* 151-152. Nous soulignons.)

Là encore, c'est sous l'aspect d'une petite fille d'une dizaine d'années, gracile et charmante, que se présente le personnage. Pourtant, le début de la scène contraste avec cette vision :

> […] estaba presente toda una multitud de personas. Entonces, muy delicadamente, mi padre comenzó a desnudarme. Empezó por quitarme la larga falda plisada, el corpiño, el fondo, las enaguas. En determinado momento quedé sin nada encima. Intuí que mi padre lo estaba haciendo con la secreta intención de que alguien, de entre la multitud, quisiera convertirse en mi marido y así, tal vez, sacarse un peso de encima. Sin embargo, no podía imaginar que mi padre quisiese deshacerse de mí en esos momentos. Era absurdo. Mi padre sería incapaz de haber tenido un

[282] C'est à cette occasion qu'elle rencontrera un journaliste culturel dont elle craint qu'il ne reconnaisse sa véritable nature… l'écrivain Mario Bellatin !

> pensamiento semejante, si yo era la menor de la familia, la niña mimada. (*Vidrio* 150-151)

L'espoir secret du père de trouver un mari providentiel pour sa fille révèle que celle-ci n'est pas une jeune écolière de dix ans, malgré son insistance à conserver son statut de benjamine gâtée et surprotégée. Remarquons la réapparition, après les escapades aux bains publics du premier chapitre, du motif de l'exhibition impudique. Cette fois, l'aspect œdipien est inversé, mais préservé : il ne s'agit plus d'une mère et de son fils, mais d'un père et de sa fille, ce qui correspondrait dès lors à ce que Carl Gustav Jung désigne comme le complexe d'Électre[283]. Ici, les deux figures s'opposent violemment dans le récit, mais aussi dans la conscience fluctuante que la narratrice a d'elle-même ; de toute évidence, celle-ci ne parvient pas à résoudre sa propre dualité :

> Cada día me veo más subida de peso. Es extraño que lo perciba. Es raro que ésta sea mi nueva constitución, si en realidad no soy más que una grácil marioneta popular. Hay como dos personas en mí. Yo sé que soy una figura delicada, que busco alegrar con mis bailes a los arrendatarios, pero también sé que no soy más que una gorda que tranquilamente podría competir en gordura con el cerdo que robé hace ya tanto tiempo. […] Pero ahora la obesa soy yo. No sé si sea cierto, en todo caso son mis hermanos quienes me dicen que luzco de esa forma. ¿Será verdad? (*Vidrio* 154-155)

Le reflet qu'elle perçoit de son image ne correspond pas à ce que l'entourage lui renvoie, et la personne qu'elle sait être n'est pas la personne dont elle fait l'expérience : elle se vit petite danseuse fluette alors qu'elle est une femme obèse et analphabète. Il est significatif que sa perception et son intime conviction correspondent à l'identité qu'elle construit avec force artifices, une identité mise en scène, éphémère, inventée pour l'occasion, fictive en quelque sorte, comme si l'authenticité d'un individu était plus déterminée par ce qu'il *veut* être que par ce qu'il est véritablement. L'idée n'est pas nouvelle ; on la trouve notamment dans la bouche d'un protagoniste travesti du film de Pedro Almodóvar *Todo sobre mi madre* (1999) : « *Uno es sincero cuando logra ser lo que quiere ser* ». Le travestissement et l'invention sont, chez Mario Bellatin autant ou plus encore que chez Almodóvar, les vecteurs privilégiés de la construction et de la réalisation décomplexée de soi.

---

[283] Voir Carl Gustav Jung, *Psychoanalysis and Neurosis*, Princeton, Princeton University Press, 1970. Il s'agit cependant de prendre ce concept avec précaution, car il a reçu de vives critiques, notamment de la part de Freud, et ne fait toujours pas l'unanimité.

Dès son sous-titre annonçant trois autobiographies signées du même auteur, *El Gran Vidrio* s'adonne avec verve à mettre en pratique ce principe, et « Un personaje en apariencia moderno » en est un joyeux exemple : malgré l'émergence d'une lueur d'inquiétude dans la question « *¿Será verdad?* », la narratrice assume de plus en plus explicitement son recours à l'invention, jusqu'au plaidoyer final. Elle s'invente une improbable petite amie allemande, des camarades d'école à qui elle invente aussi des expériences traumatisantes en compagnie d'un vieil homme lubrique, lors de leurs impossibles échappées d'une école à laquelle elle n'assistait en réalité déjà plus. Elle élabore toute une traversée de la ville à la recherche d'une Renault 5 qu'elle n'a jamais envisagé d'acquérir. Elle s'invente en timide adolescent « *muy parecido a los cantantes extranjeros que salen en la televisión* » (*Vidrio* 156). Elle s'invente encore des cours de ballet pour compenser son cuisant échec scolaire :

> En la escuela había sido una pésima alumna. Todo el tiempo sufría las amenazas de las maestras. Decían que, en mis circunstancias, estaba incapacitada para seguir una vida escolar normal. La única que parecía guardarme cierto afecto era la maestra de ballet. Aunque quizá esto tampoco sea del todo cierto. Con los recursos mínimos que poseíamos es difícil que en mi escuela hubiera clases de baile. Todos los pasos. El tras tras tras hacia la izquierda y el tras tras tras hacia la derecha yo los he inventado. (*Vidrio* 139)

De la même façon qu'elle invente tous les pas de danse qu'elle n'a jamais appris, elle s'invente enfin s'inventant tous ces personnages depuis le corps débordant de la « *mujer desastrosa* » (*Vidrio* 158) qu'elle est devenue. Dans les dernières pages, la « *grácil marioneta popular* » s'efface avec tous ses comparses pour faire apparaître derrière le rideau le marionnettiste qui tire les ficelles de toutes les figures fantaisistes qui cohabitent sur le grand verre de la fiction de soi :

> El pasar, sin solución de continuidad, de ser un niño exhibido en los alrededores de la tumba de un santo a una ladrona de cerdos, o a un personaje indeterminado, desfasado en su sexo y en su edad, que es además sojuzgado por un padre intransigente. Todo para no llegar sino a la figura de un adolescente tímido de gafas cuadradas, quien muy pronto decide renunciar a la comunión con los demás –esto ocurrió en los primeros años de la escuela secundaria– para irse a refugiar en la compañía de ciertos animales domésticos, que alguna respuesta tendrían que haberle dado. En ese tiempo cómo iba a imaginar que terminaría teniendo una novia alemana. (*Vidrio* 160-161)

Le narrateur reprend alors une à une les identités qui se sont succédé tout le long du roman pour les incorporer à la figure de l'auteur. Après avoir mis en exergue les rouages fictionnels de son œuvre, il se dévoile dans toute l'authenticité de ses inventions :

> Mario Bellatin, el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana. […] Abdús Salam más bien, el hijo de la paz. […] En los últimos tiempos mi mente se vuelve cada vez más dispersa. He olvidado, por ejemplo, los bailes de marioneta. Ya casi ni me acuerdo de la rata que llevaba, ni de aquel viejo que vendía hámsters y que encerró a mi pequeña amiga en un cuarto mientras yo danzaba afuera. No tengo ninguna seguridad tampoco de haber tenido cita en el hospital donde ingresaron a la sheika, ni de haberme interesado jamás por autos de ninguna marca. Ignoro lo que sucedió con mi persona cuando mis testículos dejaron de atraer a las mujeres de los baños. Quizá me sentí como un conejo muerto, como la vez que fui descubierto, por un periodista de la sección de cultura, haciéndome pasar por un tullido. Tampoco sé la razón por la que cuando adapté la jaula a la bicicleta muchas de mis amigas criticaron la decisión. Nunca me puse a pensar qué me habría ocurrido de escribir sobre detalles oscuros de la especie de granja de pollos de mi tío, un viejo pariente de mi padre, quien terminó muriendo después de que su negocio fuera un verdadero desastre. Me arrepiento, en cambio, de haber dejado a mi novia alemana a merced de un grupo de hombre dueños de autos Renault. Quiero, a partir de ahora, reproducir las imágenes fragmentadas que me rodean y que no llevan, como mi vida, a ninguna parte. Aunque para lograrlo deba usar, quizá por última vez, mi gracioso traje de pequeña muñeca de fantasía. (*Vidrio* 164-165)

À la convocation de toutes les personnalités qu'il arbore dans *El Gran Vidrio*, le narrateur ajoute des éléments inédits, qui rappellent plus ou moins clairement d'autres livres, comme *La jornada de la mona y el paciente*, *Lecciones para una liebre muerta* ou *Underwood portátil. Modelo 1915*. Il souligne aussi ce qui aurait pu faire partie du récit, comme l'histoire de l'élevage de poulets de l'oncle paternel, introduisant ainsi une parenthèse de fiction métatextuelle, c'est-à-dire l'autofiction du roman lui-même. Enfin, il entérine l'équivalence du vrai et du faux, infirmant et confirmant successivement l'existence de la fiancée allemande. Alors que l'auteur implicite, l'autobiographe Mario Bellatin semblait enfin se laisser saisir, il clôt le récit dans une ultime pirouette, en remettant le masque de la petite danseuse. La fictionnalité de cette évocation est triplement impliquée par le lexique, « *traje* », « *muñeca* » et « *fantasía* » faisant référence au domaine de l'illusion. Grand prestidigitateur, il laisse sa marionnette tirer sa révérence comme un golem qui aurait supplanté son créateur, comme un fantasme qui aurait pris le dessus sur les autres.

2.4. Du fragment au kaléidoscope : le balbutiement

On a évoqué, dans le roman de Guillermo Arreola et dans ceux de Mario Bellatin, la nature plus ou moins visiblement fragmentaire du texte, qui rend propice à la fois que s'y reflète la fragmentarité du sujet de l'introspection, le personnage narrateur. En tant que forme esthétique ou que modalité artistique ou littéraire, le fragment opère comme une sorte d'instantané : instantané de l'âme lyrique dans le haïku ou de la pensée dans les aphorismes et les *Essais*, par exemple. Revenu en grâce ces dernières décennies, le fragment est en ce sens une réaction contre la diachronie, contre l'historicisme, ce qui explique l'engouement dont il jouit à une époque qui se caractérise par son scepticisme face aux concepts modernes de progrès et d'histoire. Les exemples du haïku et des essais ne sont cependant pas innocents : le fragment n'est ni l'invention ni l'apanage exclusif de la postmodernité, et si son usage est favorisé par le format bref des nouveaux moyens de communication, il n'a pas attendu l'avènement de l'ère cybernétique pour s'illustrer comme fait littéraire bien avant l'apparition des *blogs*, *twitter* ou *sms*.

Entendu comme une partie d'un ensemble plus vaste, il jouit de la puissance d'évocation de la synecdoque et c'est parce qu'il rappelle le mystère de l'iceberg qu'il entretient le suspense sur le silence qui l'entoure. L'existence de fragments de documents tronqués ou d'œuvres inachevées donne souvent lieu à une multitude de supputations sur le sujet et constitue un terreau idéal au développement des innombrables théories du complot ou de la révélation. En effet, le fragment, de par sa nature incomplète et instantanée, se soustrait à la contextualisation et à la conclusion dont l'ensemble, le tout fini et cohérent, ne se départit pas. Ce faisant, il exige du récepteur de compléter ces manques et se prête d'autant plus facilement à toutes sortes de réélaboration. Suggestif, c'est par tout ce qu'il laisse de côté qu'il devient un tremplin de choix pour l'imagination. Non exhaustif, il est en quelque sorte le garant de l'inachevé et de l'incomplet. Enfin, instantané, il signe le règne de l'éphémère.

Sous la plume de Mario Bellatin, de Guillermo Arreola ou de Jorge Volpi, le fragmentaire acquiert une importance structurelle considérable, qui distingue leurs textes des modalités classiques de l'écriture de soi et qui contribue fortement à déterminer les caractéristiques de la voix narrative introspective. Le fragment, qui implique en son pourtour ruptures et béances, participe également à la stratégie de dévoilement paradoxal du sujet de l'introspection, paradoxal dans la mesure où celui-ci se drape de fiction et de silence à mesure qu'il est supposé se révéler : il se dévoile pour ainsi dire indévoilable.

Entre 2005 et 2007, Mario Bellatin publie quatre récits qui présentent, au sein de son œuvre, des similitudes substantielles. La dynamique introspective de ces textes écrits à la première personne en est une, de même qu'une certaine organisation : *Underwood portátil. Modelo 1915*, *Lecciones para una liebre muerta*, *La jornada de la mona y el paciente* et *El Gran Vidrio. Tres autobiografías* présentent une structure fragmentaire et discontinue qui ne surprend guère le lecteur des œuvres antérieures de l'auteur parmi lesquelles figure le roman *Flores*. Cependant, alors que *Flores* alternait des bribes d'histoires de différents personnages, dans ces ouvrages les différentes bribes sont quasiment toutes « égo-centrées » ou « égo-relatives » dans le cas des récits de récits publiés par l'auteur, comme la présence du poète aveugle de *Poeta ciego* dans *Lecciones para una liebre muerta*. La discontinuité de la narration culmine dans *El Gran Vidrio* : si les trois œuvres précédentes faisaient s'entrecouper différents fils narratifs en les intercalant par paragraphes, ce roman rend la fragmentarité du récit à la fois plus ostensible, presque caricaturale, dans le premier chapitre constitué de trois cent soixante phrases numérotées, et plus subtile mais non moins intrinsèque, dans les digressions systématiques du discours des deuxième et troisième chapitres.

L'alternance de bribes de souvenirs dans ces récits est, on l'a dit, assez représentative de l'activité mémorielle du sujet, dont l'esprit est naturellement plus disposé au vagabondage par association d'idées qu'à la fidélité exclusive à la chronologie d'une seule histoire, fût-elle la sienne propre. En ce sens, la fragmentarité et pour ainsi dire la versatilité de l'écriture des trois romans de Mario Bellatin ici observés sont significatives du processus de mise en récit de soi, mais elles ont aussi un impact considérable sur le produit de cette mise en récit, soit le portrait littéraire qui en résulte : l'image du *moi* réfractée par la mémoire du *je* narrateur. On a comparé plus haut le tissu discursif à un *patchwork*, on s'attachera désormais à comprendre la dimension kaléidoscopique du sujet représenté.

Les fragments ou brisures d'histoires juxtaposées dans le récit s'intercalent tant bien que mal, cohabitant sans toujours parvenir à s'emboîter. Dans *Lecciones para una liebre muerta*, notamment, il n'y a aucun liant qui permette l'articulation des différents fils narratifs entre eux, et encore moins des différents fragments. On passe sans transition de l'histoire du poète aveugle à celle du grand-père du narrateur, de son fils, ou à son séjour à New York marqué par la présence chez lui en son absence d'un improbable photographe mafieux. Dans *La jornada de la mona y el paciente*, l'absence de transition touche même les changements de narrateur : rien n'indique au préalable que la première personne désigne tantôt le patient, tantôt l'analyste, quand ce n'est pas le troisième narrateur qui n'est assimilable ni à l'un ni à l'autre.

Tous ces fragments sont de nature – ou de matière – différente : les réminiscences de souvenirs côtoient les morceaux de fantasmes, les inventions, les rêves et la fiction, qui se déclinent à leur tour, offrant une palette infinie de visages du *je* narrateur, pris sous des angles différents et en proie à diverses expressions. Au gré des souvenirs d'enfance, d'adolescence ou de l'âge adulte, des inventions involontaires pour pallier l'oubli ou de celles relevant d'une mythomanie assumée, ou encore de rêves – certains prémonitoires, d'autres mystiques, d'autres en état de veille – et de fictions dotées de référents extratextuels ou intratextuels ou créées de toutes pièces, le *moi* arbore d'innombrables facettes. Dans *Lecciones para una liebre muerta*, il est alternativement petit-fils d'un descendant des Incas, écrivain mexicain à New York, père d'un jeune garçon qu'il voit peu, ami d'un philosophe travesti, lecteur de Sergio Pitol, complice de Margo Glantz, observateur extérieur de l'écrivain Mario Bellatin, parmi tant d'autres profils.

Ces changements drastiques vont de pair avec le mépris pour l'organisation chronologique qui prévaut dans l'ensemble du récit : si dans le roman chacun des fils narratifs est déroulé, par intermittence, selon son évolution chronologique, les différents récits s'intercalent par succession de fragments au détriment de l'ordre temporel. Dans *El Gran Vidrio*, la convocation des souvenirs se fait également de façon désordonnée, faisant s'entrelacer différentes temporalités : celle du rêve et de la fantaisie avec celle de la réalité diégétique souvent difficile à cerner, mais aussi, au sein de chacune d'entre elles, le chassé-croisé de moments saisis dans une suite presque aléatoire dans laquelle différentes zones du passé côtoient un présent flou, indéterminé. L'articulation chronologique de ces bouts de narration pris en synchronie est à la charge du lecteur, qui puise dans les indices textuels et contextuels les marqueurs d'antériorité/postériorité et de causalité qui lui permettront d'ébaucher une suite logique d'événements, incomplète et instable. Dans le vide formel qui subsiste entre deux fragments contigus, le récit entretient une zone d'ombre qui reste à imaginer et à peupler à chaque lecture.

Dans « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », la fragmentarité est poussée à l'extrême, chacune des trois cent soixante phrases du chapitre étant numérotée et séparée des autres par un point-à-la-ligne. Parfois isolées sur une page, elles peuvent être regroupées jusqu'à dix par page. Ainsi, chaque page apparaît comme un fragment de mémoire ou de réflexion, composé lui-même d'impressions tronquées, de miettes d'informations, de bribes de souvenirs ou de copeaux d'incertitude. Si l'organisation fragmentaire est particulièrement visible dans ce chapitre, le récit présente malgré tout une certaine linéarité, pour ne pas dire une continuité dans la réflexion du narrateur : en règle générale, il existe une suite logique entre les différentes phrases et les différentes pages. Le

dernier chapitre, « Un personaje en apariencia moderno », est formellement moins novateur, mais offre un autoportrait narratif qui tient beaucoup plus substantiellement du kaléidoscope. La somme de toutes les identités successivement adoptées puis rejetées ou mises en doute par le narrateur pourrait être représentée graphiquement comme un plan sur lequel se juxtaposent de nombreuses petites images ou plus exactement des fragments d'images, chacune d'elles étant brisée en mille morceaux par les nombreux démentis dont elle fait l'objet. À partir de ces différentes chutes s'ébauche un visage difforme, impossible, à la manière cubiste ou comme un collage d'éléments tellement disparates qu'ils ne parviennent pas à s'emboîter. Les éléments qui le composent sont incompatibles, et le récit en fait état à de nombreuses occasions. Ce procédé se trouve intensifié dans l'épilogue qui ajoute à ces figures celles des chapitres précédents, mélangeant ainsi les pièces des différents puzzles pour encore plus d'hybridité.

Cette multitude d'aspects aboutit à une combinaison identitaire particulièrement instable : les divers profils qui cohabitent sur ce plan sont si incompatibles qu'ils s'excluent mutuellement comme des aimants répulsifs : l'apparition de l'adolescent aux lunettes carrées repousse la présence de la petite fille de quarante-six ans adepte des danses populaires et des déguisements de marionnettes, qui éloigne à son tour la silhouette de l'écrivain latino-américain converti à l'islam soufi. Les fragments du kaléidoscope sont ainsi pris dans un mouvement de chute perpétuelle, dans un *devenir autre*[284] permanent, revendiqué dans les dernières pages : « *Cambiar de tradición, de nombre, de historia, de nacionalidad, de religión, son una suerte de constantes* » (*Vidrio* 160). En d'autres termes, le *je* narrateur cultive une constante inconstance, qui admet une pluralité d'aspects antagoniques sans jamais leur permettre de se réconcilier, de s'inclure mutuellement. Le résultat est un *moi* hétérogène et mutant très similaire aux combinaisons infinies d'un kaléidoscope, dans lequel les brisures aux couleurs vives détonnent et les formes ne s'emboîtent guère, laissant parfois un vide béant entre deux morceaux, ou au contraire se superposant grossièrement pour un contraste encore plus visible.

À cet autoportrait kaléidoscopique sans doute faudrait-il ajouter ceux des autres écritures du *je* qui l'ont précédé : *La jornada de la mona y el paciente*, *Lecciones para una liebre muerta*, *Underwood portátil. Modelo 1915*, pour constituer un ample « cycle du *je* » qui

---

[284] Nous empruntons la notion de *devenir autre* à Gilles Deleuze, qui explique ce qu'il entend par devenir, un verbe qui ne serait, à le lire, pas transitif : on ne deviendrait rien, on deviendrait, c'est tout : « *Devenir, ce n'est jamais imiter, ni faire comme, ni se conformer à un modèle, fût-il de justice ou de vérité. Il n'y a pas un terme dont on part, ni un auquel on arrive ou auquel on doit arriver. Pas non plus deux termes qui s'échangent. La question "qu'est-ce que tu deviens ?" est particulièrement stupide. Car à mesure que quelqu'un devient, ce qu'il devient change autant que lui-même. Les devenirs ne sont pas des phénomènes d'imitation, ni d'assimilation, mais de double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes* » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Folio, 1996, p. 8).

ne se voudrait d'ailleurs pas exhaustif. Le passage concernant le projet d'un film biographique, qui introduit l'épilogue de *El Gran Vidrio*, n'est pas innocent, et témoigne au contraire d'une conception globalisante de l'œuvre de l'écrivain par lui-même et de sa dimension potentiellement autobiographique :

> Existe la posibilidad de hacer una biografía filmada.
> […] Sería bueno, como parte de la biografía filmada, realizar un viaje hasta el monte donde esa pequeña granja se encontraba situada. Se deben recrear, además, las brumosas cantinas del centro, que forman parte del escenario de uno de mis libros. Se debe visitar también la casa situada en una zona conocida como *la bajada*, hoy convertida en un lugar de venta de comida regional, donde pasó sus últimos años el poeta César Moro. Otro texto, el tercero, transcurre en un barrio llamado Miramar. El cuarto surge de mis pesquisas realizadas a discotecas frecuentadas por transexuales. El quinto tiene su eje en dos barrios característicos, uno que cuenta con playas donde se puede nadar, correr olas y hacer deportes acuáticos, y el otro habitado por una emergente clase media. El sexto libro es un intento de representar, desde determinado punto de vista, la politización extrema que viví en las instituciones en las que transcurrieron mis estudios. Esos libros, a pesar de los escenarios concretos que seguramente la película mostrará, fueron comenzados a escribir a partir de la no-tierra y del no-espacio. Por eso mismo, creo, coinciden con una serie de vivencias de orden personal. (*Vidrio* 159, 162-163)

Les paysages qui ont inspiré ses textes de fiction, ou les paysages purement fictionnels d'ailleurs, sont revendiqués comme autant d'éléments autobiographiques qui entrent alors de plain-pied dans le film biographique mais aussi dans notre kaléidoscope identitaire, comme pour signifier que chacun des livres publiés par l'auteur est, à l'instar des chapitres de *El Gran Vidrio*, un des nombreux fragments d'une œuvre en constante (ré)élaboration. D'ailleurs, *La jornada de la mona y el paciente* a subi un processus de réécriture qui a fait de ce récit de soi écrit non seulement à la première personne, mais, si l'on peut dire, à trois premières personnes, un texte à focalisation hétérodiégétique.

La recherche d'un *je* cohérent et harmonieux, entreprise désuète depuis qu'on l'a découverte perdue d'avance, est abandonnée au profit de la mise en place d'un *je* polymorphe et polyfacétique. Polyfacétique, il se compose d'une pluralité de personnalités, de profils, de visages, d'identités – plus ou moins cohérentes, plus ou moins vraisemblables. Polymorphe, il change de masque à chaque instant, et cette succession de retournements en fait un sujet-objet en constante évolution, jamais figé et donc impossible à portraiturer, si ce n'est à coup d'une suite d'instantanés témoignant de quelques-unes des innombrables phases de cette évolution qui ne mène qu'à elle-même, qui ne vise qu'à devenir autre, infatigablement. Chaque prise sera

un leurre, on n'y verra en réalité, plus qu'une facette, le flou de la dégringolade de laquelle elle n'est même pas une étape, à peine l'un des multiples rebonds.

En ayant le sens de la formule et s'il n'y avait pas le fameux antécédent que l'on sait, on pourrait dire que Mario Bellatin, lorsqu'il livre ainsi de brefs clichés des apparences successives et éphémères du *je* narrateur, s'ingénie à peindre, non pas l'être, mais le passage. Si les procédés stylistiques et narratifs sont résolument modernes – ou postmodernes, il ne nous appartient pas ici de trancher la question : disons donc, caractéristiques de l'époque actuelle – la problématique à laquelle ils tentent de répondre n'est pas nouvelle. Saint Augustin s'interroge sur le passage du temps, et Montaigne questionne la permanence de l'individu soumis au passage du temps, lorsqu'il affirme, ainsi que le résume Jean-Philippe Miraux, « *combien le pacte d'une représentation fiable et exacte est difficile à tenir puisque le sujet décrivant et l'objet décrit (qui constituent deux manifestations de la même personne) sont ensemble liés au temps, donc à une forme d'éternelle mouvance* »[285]. Tout l'enjeu du portrait et *a fortiori* de l'autoportrait littéraires réside alors dans la résolution de la puissante contradiction qui demeure entre la fixité de l'écriture et la volubilité du sujet, qui est aussi l'objet, de la représentation. En somme, pour Jean-Philippe Miraux :

> […] l'autoportrait autobiographique est fondé sur une succession de repentirs, une accumulation de retouches, un enveloppement incessant des contours qui induisent une appréhension stylistique nouvelle de l'objet à décrire, une écriture non point du ressassement mais de l'addition, une écriture non de la rature et de la correction, mais de l'ajout contradictoire lié à l'inéluctable déroulement du temps. L'autoportrait est donc la fixation provisoire d'un sujet plongé dans la temporalité, non dans le figement définitif d'un état.[286]

Il nous semble que ce que nous avons rassemblé sous l'appellation de « cycle du *je* » de Mario Bellatin non seulement n'échappe pas à cet objectif de saisir la nature évolutive et mouvante du sujet, mais qu'il multiplie les stratégies d'*addition* et d'*ajout contradictoire* dont parle le théoricien, sans exclure pour cela la rature et la correction. On verra ainsi dans les aveux d'incertitude et les démentis des innombrables inexactitudes des différents récits de *El Gran Vidrio*, mais aussi de *Lecciones para una liebre muerta*, la manifestation par excellence d'une « *succession de repentirs, une accumulation de retouches* ». Chaque fulgurance d'identité vaut comme composante d'un autoportrait qui puise dans les différentes dimensions de la vie

---

[285] Jean-Philippe Miraux, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003, p. 20.
[286] *Ibidem*, p. 21.

subjective les ingrédients – souvenirs, rêves, inventions – de l'ébauche instable d'une représentation basée sur les fragments instantanés, qui sont autant de petites retouches, et sur la redistribution de ces fragments à chaque démenti, à chaque repentir, pour que l'image kaléidoscopique épouse le mouvement d'un *moi* caméléon.

La fragmentarité et l'inconstance de l'autoportrait littéraire bellatinien répondent certes à des préoccupations et des observations qui ne sont pas nouvelles, mais elles s'accommodent aussi fort bien de la tendance de ces dernières décennies. Le mode de production moderne entraîne le fractionnement du travail, que le travail à la chaîne illustre à merveille. Plus draconien, le séisme qu'a représenté la Seconde Guerre mondiale et les nouvelles pratiques de guerre qui se sont multipliées depuis, tant dans les conflits territoriaux et ethniques qu'idéologiques et sous les nombreux régimes totalitaires – extermination, système concentrationnaire, génocide –, sonnent l'éclatement et la dissémination du sujet, que l'histoire moderne avait contribué à forger et qu'elle a fini par mettre en miettes. Dès lors le propre du sujet ne réside plus dans son unité mais dans la dissolution dont il est victime : c'est quand elle court à sa perte que la subjectivité est au maximum de son potentiel d'authenticité ; c'est dans la menace et la chute qu'elle est le plus à même de se révéler. L'autoportrait kaléidoscopique et caméléon de Mario Bellatin saisit le sujet lorsqu'il est dépossédé de son noyau, qu'il n'a plus de centre et que l'on assiste à la fois à sa dissolution et à sa prolifération dans la fiction de lui-même.

Conclusion

La reconstruction de la mémoire à des fins autobiographiques prend, chez nos deux auteurs, un tour inattendu : désireux de mettre en scène le processus mémoriel, ils s'attachent à en respecter les failles et les leurres. Plutôt que de censurer comme ce fut l'usage l'apport d'éléments inauthentiques, Guillermo Arreola peuple son récit des allures fantastiques de l'univers mental de l'enfance du narrateur et Mario Bellatin multiplie les rêves et les inventions les plus invraisemblables. Dans le même temps, ils s'interdisent l'un et l'autre de combler les béances entre les souvenirs dans le but de les réorganiser de façon cohérente et objective. Finalement, ce sont des œuvres qui privilégient l'oubli au souvenir et, dans une certaine mesure, la fiction à la réalité. On peut d'ailleurs étendre à *La venganza de los pájaros* les conclusions que tire Ángeles Donoso Macaya de son étude de *El Gran Vidrio* lorsqu'elle affirme : « *Estas ficciones son, como sus narradores, siempre incompletas, mutiladas y fragmentarias y se niegan a decirlo todo porque lo que revelan en la enunciación de sus narradores es, precisamente, la imposibilidad de la inscripción total* »[287].

Le processus mémoriel et l'activité mentale subjective priment largement, dans ces récits, sur la reconstruction du parcours individuel qui est reléguée au second plan et parfois même sacrifiée ou dévoyée par l'intervention de l'imaginaire dans le discours introspectif. Sans respect pour la chronologie ni pour l'enchaînement causal des événements relatés et dans certains cas au mépris de toute cohérence, les *je* narrateurs de ces romans de Mario Bellatin et de Guillermo Arreola se racontent par bribes dans un jeu de cache-cache continuel. Ils s'inventent à mesure qu'ils se racontent, sans égard pour l'authenticité des faits mais en préservant presque religieusement les invraisemblances nichées dans le flou de leurs souvenirs et les fantaisies de leur univers onirique. Le *moi* ne se présente pas dans son unicité ni dans sa rondeur, mais il se caractérise au contraire par ses aspérités, son irrégularité et, ce n'est paradoxal qu'en apparence, par son caractère à la fois incomplet et multiple. Saisi dans la béance et le manque de connexion de sa mémoire, le *je* expose ses failles dans le récit-quête de lui-même ; lorsqu'il déploie son univers onirique et ses inventions mythomanes, c'est dans sa pluralité qu'il se donne à voir. Louvoyant de la sorte parmi les ombres de ses oublis et les couleurs criardes des fantasmes qu'il assouvit dans la fiction, le *je* introspectif est inconstant et fragmenté, à l'image des récits qu'il produit.

---

[287] Ángeles Donoso Macaya, *art. cit.*, p. 108.

La mise en récit de la mémoire individuelle dans ces quatre romans ne s'émancipe qu'en apparence de la notion d'authenticité. S'il est indéniable que l'exactitude factuelle des événements vécus n'est plus l'objectif principal de l'écriture de soi, c'est peut-être pour s'approcher au plus près de la réalité du processus mémoriel. En effet, c'est en ce que ces récits offrent une place de choix aux errances et aux erreurs du souvenir qu'ils se situent contre toute attente dans le champ de l'authentique et du vraisemblable. En matière de mémoire personnelle autobiographique, l'authenticité réside plus dans les failles et les béances du souvenir que dans leur linéarité et leur cohérence. Le récit est paradoxalement au plus près de la réalité mémorielle quand il privilégie la non-reconstruction ou la non-restauration des souvenirs tronqués, ou au contraire, la capacité d'invention de soi-même, la recréation par l'imagination débridée d'une mémoire évolutive. L'oubli, l'incompréhension, le rêve, le mensonge, la mythomanie ou le fantasme sont autant de composants et d'outils *légitimes* de la mémoire, qui révèlent le sujet autobiographe comme un authentique être de fiction(s) qui se construit, se déconstruit et se reconstruit simultanément dans le langage, dans l'acte scriptural, et dont l'existence dépend essentiellement de sa condition d'énonciateur.

À travers l'abandon de la narration linéaire et la coexistence des différents vecteurs de construction identitaire que sont le rêve, la fiction, etc., ces récits respectent assez fidèlement ce qui semble être la réalité psychique, cognitive voire neurologique de la mémoire individuelle. Au détriment de l'authenticité factuelle des événements racontés, ces romans prennent le parti de rendre compte de ce que *peut être* l'authenticité subjective de la mise en récit de soi. Cette dimension subjective se manifeste tout au long de ces récits, et elle apparaît exacerbée lorsque ceux-ci mettent l'accent sur les failles, les doutes, les « ratés » de la mémoire, c'est-à-dire sur tous ces vides qui la constituent et qui sont une autre façon de nommer sa substance. C'est quand elle semble en déroute que cette mémoire subjective prend son envol et entre en expansion, à tel point que la subjectivité vibrante, imprévisible, contamine le récit, le texte, le langage.

Si authenticité mémorielle il y a dans ces romans de Mario Bellatin et Guillermo Arreola, c'est précisément donc dans la mise en exergue des différentes strates et dimensions de la construction et de la création subjective. Dans l'oubli et la fiction de soi, ces subjectivités fictionnelles prolifèrent en titubant, en se fracturant et en se réinventant dans le délire mythomane, dans leurs authentiques souvenirs incroyables. Rien de plus vraisemblable *en fin de conte* que ces manifestations mémorielles d'un sujet saisi en plein processus de construction identitaire, c'est-à-dire au cœur de sa déstructuration, de sa démesure et de son décentrement.

CHAPITRE 3

VARIATIONS SUR LE THÈME « *JE* EST UN AUTRE »

Bien que nous ayons qualifié les ouvrages de notre corpus, pour le sujet qui nous intéresse ici, d'égo-centrés, il n'en reste pas moins que l'altérité tient souvent dans ces cheminements introspectifs un rôle déterminant, qui va de l'absence significative aux manifestations les plus inattendues. L'autre devient un ingrédient essentiel de la recherche et de l'invention de soi et ce, de diverses manières. Il émerge dans le motif récurrent de la métamorphose dans les romans de Mario Bellatin, mais aussi dans celui de Guadalupe Nettel, et il prend l'aspect d'une ombre menaçante qui ne quitte pas les narratrices de *El huésped* et du roman de Patricia Laurent Kullick, *El camino de Santiago*, toutes deux en proie à l'angoisse du dédoublement schizophrénique de leur personnalité. Nous nous intéresserons dans ce chapitre à la part que tient dans la démarche introspective l'altérité intérieure, intime ou intrinsèque à l'individu, celle qui naît en lui-même et qui le constitue en partie, celle qui le conduit à s'interroger, à se lamenter ou à s'exclamer : « *Je* est un autre » !

1. LE MOTIF DE LA MÉTAMORPHOSE

Les cas de métamorphoses identitaires sont nombreux dans plusieurs œuvres de notre corpus, et le terme regroupe en réalité plusieurs phénomènes assez différents les uns des autres. Il constitue à lui seul le titre de deux œuvres majeures de la littérature universelle, *Les métamorphoses* d'Ovide et la nouvelle de Kafka, qui ont inspiré de très nombreux hypertextes. Pour le *Trésor de la Langue Française*, c'est en premier lieu un « *Changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable* »[288]. Par analogie et au figuré, c'est tout à la fois un « *Changement important dans l'apparence extérieure de quelqu'un ou de quelque chose* » et une « *Transformation lente, progressive et profonde d'une personne ou d'un groupe de personnes* » selon l'ouvrage de référence. Une métamorphose peut ainsi être partielle ou totale, superficielle quand elle concerne l'apparence de l'objet ou de l'individu dans la configuration qui nous intéresse, ou profonde et immatérielle lorsqu'elle touche à sa dimension psychique, intérieure. En ce sens, il est probable que bien des écritures du *moi* retracent des métamorphoses ; à certains égards, tout écrit rétrospectif portant sur un objet soumis au passage du temps fait état d'une métamorphose. L'autobiographie consiste même d'ailleurs en un récit de cette métamorphose de l'auteur, souvent depuis sa petite enfance et jusqu'au présent de l'écriture, ou bien jusqu'à une date butoir qui marque le terme de cette transformation : entrée dans l'âge adulte ou adolescent, perte des

[288] *Trésor de la Langue Française informatisé*, http://atilf.atilf.fr/tlf.htm *s.v. métamorphose* (consulté le 26 août 2013).

illusions ou toute autre révélation qui modifie substantiellement son être. L'histoire s'attarde souvent sur des souvenirs d'événements vécus comme des rites initiatiques, qui marquent le passage du sujet d'un état d'innocence ou d'ignorance à un état de maturité ou, comme dans *Les Mots* (1963) de Jean-Paul Sartre, sur le pivot de son parcours, l'élément déclencheur de sa transformation : la découverte de l'écriture, point d'origine de la métamorphose du petit garçon en écrivain[289].

1.1. Bellatin : la métamorphose pour principe

1.1.1. La difformité ou l'angoisse de l'effacement identitaire

Les occurrences de métamorphoses dans notre corpus sont multiples, notamment chez Mario Bellatin et Guadalupe Nettel. Si dans le roman de celle-ci, *El huésped*, le motif de la métamorphose opère de façon progressive dans la logique du parcours initiatique qui sert de toile de fond au récit, on s'intéressera dans un premier temps aux modalités des manifestations présentes dans les œuvres de Mario Bellatin. La métamorphose occupe une place très importante dans ses romans, et ce à divers égards : dans *Jacobo el mutante* (2002), *El pasante de notario Murasaki Shikibu* (2010) o *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), les personnages subissent d'authentiques mutations. Tantôt l'écrivaine Margo Glantz disparaît et se transforme mystérieusement en un clerc de notaire japonais, tantôt c'est le coupable d'un viol qui devient un animal sans parvenir à éviter la vengeance de sa victime et de la mère de celle-ci. La thématique du travestissement, récurrente dès les premières publications, rend également l'univers narratif propice aux métamorphoses, que celles-ci soient vraisemblables ou non, durables ou momentanées. Ainsi, la transformation physique du corps malade est au centre de *Salón de belleza*, qui est aussi l'histoire de la mutation d'un salon de beauté en un mouroir[290]. D'autre part, les prothèses et autres artifices plus ou moins esthétisés visant à remplacer des

[289] À ce sujet, voir le chapitre que consacre Philippe Lejeune à « L'ordre du récit dans *Les Mots* de Sartre » dans *Le pacte autobiographique*, *op. cit.*.

[290] À ce sujet, voir l'article de Javier Guerrero, « El experimento "Mario Bellatin". Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo », *Estudios*, vol. 17, nº 33, janvier-juin 2009, p. 63-96. Depuis une tout autre perspective, l'article de Andrea Kottow, « El SIDA en la literatura latinoamericana », *Aisthesis*, 47, 2010, p. 247-260, qui explore la transformation et l'inversion des valeurs et de l'exclusion sociale au sein du mouroir.

membres manquants ponctuent de nombreux récits[291]. Le corps devient l'espace et l'outil de la (dé)construction identitaire en ce qu'il fixe à la fois les limites et l'unicité de l'individu face à l'altérité.

Dans le récit « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », le narrateur prête une attention particulière à la spécificité physique qui le caractérise et le rend exceptionnel : sa peau limpide, presque lumineuse, notamment au niveau de ses parties génitales, est digne d'être exhibée en public et justifie les offrandes qui sont alors faites à sa mère. Il semble obsédé par cet aspect de son apparence, à tel point qu'il occulte tout le reste ; c'est le seul élément de description physique que l'enfant mentionne, et ce à de multiples reprises : « *211. Sólo la brillantez de mi piel y, por supuesto, la firmeza de la bolsa que contiene mis testículos hacen pensar que mi cuerpo se mantiene joven* » (*Vidrio* 47). Si le petit garçon s'enorgueillit de ces qualités ainsi que de la fierté et du profit que sa mère en retire, elles constituent également sa principale source d'angoisse, maintes fois réitérée au cours du chapitre :

> 69. Se decía que los genitales terminaban siendo víctimas del mal que propiciaba la envidia de las demás.
> 70. Que de un momento a otro comenzaban a secarse, hasta que de la bolsa inflada que los contenía no quedaba sino una tripa flaca y colgante, que acababa por desprenderse del cuerpo antes de que la víctima advirtiese lo que estaba sucediendo.
>
> ~
>
> 71. Cuando los hijos pierden de ese modo los testículos las madres huyen de inmediato.
> 72. Cargan como pueden con los objetos de valor recolectados y suelen dirigirse hacia las zonas montañosas.
> 73. Antiguamente la ley marcaba la forma de muerte para esos hijos.
> 74. Una de las maneras más frecuentes era dejar sin cuidado la herida del escroto caído. (*Vidrio* 18-19)

Entre complexe d'Œdipe et angoisse de la castration, les possibilités freudiennes d'interprétation de ce passage ne manquent pas. La perspective d'une disparition de la particularité physique exceptionnelle de l'enfant signifie pour lui la dissolution immédiate du seul lien qui le rattache encore à sa mère. Qu'il soit fantaisiste ou non, le constat est bien entendu

[291] La légitime obsession de l'auteur pour les bras prothétiques a culminé en 2008 avec la réalisation d'un projet-performance auquel ont participé plusieurs artistes plasticiens mexicains, et qui consistait pour chacun d'eux à créer une prothèse pour l'écrivain, certaines étant particulièrement extravagantes. Mario Bellatin évoque ce projet dans une interview accordée à la revue chilienne *The Clinic* : « Las muertes en México no tienen relación con rituales ancestrales », *The Clinic*, 12/04/2011, disponible en ligne : http://www.theclinic.cl/2011/04/12/%E2%80%9Clas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%9D/; (consulté le 8 juillet 2015).

d'une cruauté et d'une noirceur absolues, comme c'est souvent le cas des relations filiales dans les fictions de Mario Bellatin. Pour autant, c'est un autre aspect du problème qui nous intéresse ici : si la perte de ces attributs corporels est synonyme de mort pour le narrateur, c'est aussi et surtout parce qu'elle entraînerait un effacement tel de son identité et de sa subjectivité, de ce en quoi il se reconnaît comme étant différent de l'altérité, qu'il ne saurait y survivre. De même que l'enfant avoue être incapable de distinguer sa mère des autres femmes si ce n'est grâce au rouge à lèvres criard qu'elle utilise, il ne se décrit et ne se reconnaît lui-même que dans cette caractéristique physique.

Le processus d'introspection est dès lors rythmé par l'évolution et l'avancement des symptômes qui pourraient annoncer une prochaine disparition de la blancheur et de la fermeté de la peau du narrateur inquiet. Ce sont d'abord les facteurs de déclin de sa précieuse singularité qui sont évoqués, dans une sorte d'anticipation tragique des changements à venir créée par l'accumulation insistante de marqueurs textuels de distance temporelle :

> 37. *En los primeros tiempos* acostumbraba permanecer mucho tiempo dentro del agua.
> 38. *En aquella época* no había experimentado *aún* lo perjudicial que suelen ser los excesos.
> 39. Era inconsciente *todavía* de lo vetustas que se tornan las superficies cuando son recorridas por sustancias líquidas una y otra vez.
> 40. Descubrir las marcas que el tiempo produce sobre las texturas es quizá una de las enseñanzas más importantes de estos baños.
> 41. Lo único que parece escapar a este deterioro son mis testículos, siempre dispuestos para la exhibición. (*Vidrio* 13. Nous soulignons.)

Le ton docte passe à la fois par la présence massive des locutions et adverbes de temps et par le choix d'un lexique soigné, souvent ampoulé, qui oscille entre les lieux communs (« *lo perjudicial que suelen ser los excesos* », « *las marcas que el tiempo produce* ») et l'excès de périphrases dans une subtile parodie du discours scientifique ou spécialisé (« *las superficies* » ou « *las texturas* » pour parler de la peau, « *sustancias líquidas* » pour l'eau) : pour un peu, on aurait l'impression d'assister à un compte rendu d'examen clinique. En revanche, « *testículos* » ne semble pas mériter de tournure périphrastique, comme si la mention de cet attribut glorieux était elle-même reluisante, alors que les éléments qui pourraient causer sa perte ne sont – pudeur oblige ! – jamais mentionnés qu'indirectement. Outre la dimension comique que cela imprime à ce passage et qui entame la crédibilité du narrateur, c'est bien le regret qui se manifeste dans ces précautions de langage, regret du narrateur qui se rappelle un âge d'or qu'il n'a pas su

préserver. Tout annonce que la décadence est inévitable, et c'est bien ainsi que le récit y fera allusion :

> 332. Desde hace unos días me persigue un pensamiento, más bien una inquietud.
> 333. No sé cómo decirle a mi madre que pronto dejará de recibir la cantidad de regalos a los que está acostumbrada.
> 334. Presiento que esta situación de enseñar mi cuerpo a cambio de recibir objetos terminará de un momento a otro.
> 335. Que se acabará, a pesar del embeleso que sigue produciendo el espectáculo que soy capaz de ofrecer.
> 336. Hasta ahora todos parecen considerar imposible que mi luminosa piel *decaiga* en algún momento.
> 337. Que mis testículos dejen de mostrarse poderosos.
> 338. Es que no saben que ya he comenzado a experimentar ciertas sensaciones que, tarde o temprano, harán que mis genitales se vuelvan pesados y olorosos.
> 339. Precisamente porque nadie lo sospecha, tengo la certeza de que la *transformación* se evidenciará pronto.
>
> ~
>
> 340. Como seguramente lo experimentó aquel antepasado mío que murió asesinado por su propia madre antes de huir a las montañas, empiezo a sentir el alargamiento sutil de mi escroto.
> 341. Parece seguir una guía invisible hacia la tierra.
> 342. Aunque va con el sigilo necesario para que la *decadencia* se lleve a cabo en el mayor de los secretos.
>
> ~
>
> 343. Cuando menos lo piense estará convertido en una tripa. (*Vidrio* 67-69. Nous soulignons.)

Toute cette *décadence* qui menace l'enfant ressemble fort à l'étape incontournable (par laquelle ses ancêtres ont effectivement dû passer !) de la puberté, et par conséquent à la disparition des traits enfantins dans le corps de l'adolescent. C'est aussi peut-être la disparition du lien filial privilégié, exclusif, et l'entrée dans un monde social sexué où la pudeur est de mise et condamne l'exhibitionnisme. Ces « *alteraciones físicas* » (*Vidrio* 33) marquent effectivement le passage d'un état à un autre, d'un corps à un autre, une véritable métamorphose ; c'est en cela que le terme « *alteraciones* » nous semble particulièrement significatif, car il s'agit en tous points d'un *devenir autre* vertigineux.

Cette particularité physique tellement exceptionnelle qu'elle suffit à elle seule à caractériser le personnage, à distinguer une identité au demeurant assez floue du reste de l'altérité, est ce qui lui permet de ne pas se dissoudre dans la foule des autres, du méconnaissable, de l'informe. C'est pour ainsi dire sur une anomalie – ou une caractéristique présentée comme telle – que son identité se cimente. La disparition de cette anomalie ou de

cette *difformité positive* met alors logiquement en péril la construction identitaire et la viabilité du sujet. Nous avions évoqué le rapport existant entre difformité physique et identité dans l'œuvre de Mario Bellatin[292] et il nous semblait que, dans *Flores*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* ou « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », la difformité « par excès » (excès de brillance de la peau, trop grand nez, etc.) était un facteur de cohésion et de renforcement identitaire, l'anomalie servant à cristalliser l'individualité et l'unicité du sujet, tant par rapport au regard des autres que pour lui-même. Au contraire, la difformité « par absence » ou « par manque » est vécue comme un vide identitaire. Dans « La verdadera enfermedad de la sheika », on observe un phénomène qui n'est pas étranger à ce constat : le narrateur, à qui il *manque* un bras, est conditionné dès l'enfance à se sentir incomplet :

> Desde que nací mis padres se empeñaron, de manera casi obsesiva, en que utilizara una prótesis que supliera mi brazo faltante. Lograron inculcarme la necesidad de utilizarla, pero no parecían tener en cuenta que ese tipo de aparatos requieren un caro y frecuente mantenimiento. Por esta razón, por desconocer esta exigencia y quizá también por la falta de recursos económicos, los aparatos que fui utilizando a lo largo de mi vida siempre han estado en condiciones calamitosas. […] Fue de tal magnitud la obsesión de mis padres, que tuvieron que pasar más de cuarenta años para que, en medio de una suerte de viaje iniciático a la India, arrojara el último brazo al río Ganges. Lo hice dos días antes de que ocurriera el tsunami que arrasó parte de la costa. (*Vidrio* 80-81)

Le port d'une prothèse est en soi une métamorphose imposée ou opérée par le sujet qui transforme son apparence dans le but de combler un vide identitaire. En réalité, c'est une forme d'aliénation qui s'installe, lorsque le personnage fonde la cohérence et la cohésion de son édifice identitaire sur un artifice, un objet irrémédiablement étranger. En ce sens, la prothèse « *est à la fois manque et monstration [...] [et] également imposture* »[293], comme l'explique Laurent Roux. L'adoption du bras prothétique opère une première métamorphose par rapport à l'état originel du narrateur et surtout à la perception qu'il a de lui-même : d'un être qui a un bras de moins que les autres, il devient une personne affublée d'une prothèse en mauvais état, c'est-à-dire une personne qui, pour être complète, doit avoir recours à un corps extérieur[294]. Plusieurs dizaines d'années plus tard, il subit presque une métamorphose régressive lors de son

---

[292] Véronique Pitois Pallares, *El arte del fragmento.* El Gran Vidrio *de Mario Bellatin entre ruptura y proliferación*, *op. cit.*, p. 65.
[293] Laurent Roux, « L'œil et la prothèse », *Le texte monstrueux*, 33, *art. cit.*, p. 60.
[294] L'auteur évoque toute la dimension paradoxale de la prothèse qui, faite pour combler un vide, ne le rend que plus évident, dans « Las muertes en México no tienen relación con rituales ancestrales », *art. cit.*. Il y confirme également la nature autobiographique du passage ici reproduit.

voyage initiatique en Inde : en se dépossédant de l'appareil orthopédique, il met fin à l'aliénation que celui-ci représentait, dans une sorte de seconde naissance ou de retour au point de départ qui sont le propre des parcours initiatiques. L'épisode se ferme sur l'évocation d'une dernière métamorphose, comme pour faire écho à celle du narrateur : la nature reprend ses droits et balaie d'un tsunami toutes les excroissances présentes sur la côte. La phrase est laconique mais fortement suggestive : tous les lecteurs auront en tête les images de palmiers et de baraquements emportés par la vague gigantesque qui frappa les côtes de l'Océan Indien en décembre 2004. À ceci s'ajoutent les vertus purificatrices, pour le corps et l'esprit, qui sont allouées par la tradition hindouiste au plus sacré des sept fleuves indiens, le Gange. Pour Pierre Amado, l'eau en général, et particulièrement celle du Gange, symbolise la résurrection et la renaissance rendues possibles par la dissolution et la désintégration des formes, tel le déluge qui détruit toute forme de construction humaine et permet en cela l'avènement d'un nouveau cycle, plus juste et plus pur :

> Et, de ce fait, ce qui sort à nouveau des Eaux, prend une nouvelle forme, est recréé, régénéré.
> Ainsi l'immersion dans l'eau est l'abolition de toute forme, l'abolition de l'« histoire », l'abolition de la manifestation, la régression dans le préformel, de même que chaque âge (*kalpa*) se termine par la dissolution, l'anéantissement (*pralaya*) cosmique dans l'eau, matrice universelle.
> Complètement plongé dans l'eau, l'homme devient eau, il est un avec le Brahman sans forme des philosophes vedantin. C'EST EN CE SENS QU'IL Y A PURIFICATION ET RÉGÉNÉRATION.[295]

En jetant sa prothèse orthopédique[296] dans le fleuve sacré, le narrateur de « La verdadera enfermedad de la sheika » décide de faire table rase de la forme artificiellement donnée à son corps par l'instrument pour retrouver son identité propre, essentielle. Dans *Lecciones para una liebre muerta*, la dépendance du narrateur à des accessoires prothétiques prend une tournure inattendue qui passe dans un premier temps par la personnification de la main artificielle :

---

[295] Pierre Amado, « IX. Le bain dans le Gange. Sa signification », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 58, 1971, 197-212, p. 203.

[296] Rappelons la définition que propose le *Trésor de la Langue Française informatisé* pour « orthopédie » : « *Branche qui a pour objet de prévenir ou de corriger les* déformations *et les* malformations *(congénitales ou acquises) des os, des articulations, des muscles et des tendons chez les enfants, et p. ext. chez les adultes* » (http://atilf.atilf.fr/tlf.htm, *s.v. orthopédie* ; consulté le 9 juillet 2015. Nous soulignons). L'orthopédie est ainsi ce qui modifie la forme d'un individu pour lui en imposer une autre, médicalement ou socialement plus souhaitable.

> 113
> Llevo una mano artificial. Su marca es otto bock. Una de sus mayores virtudes es su precisión y su funcionamiento con las pulsaciones del cerebro. Hace pocos días, cuando me sometí a la serie de pruebas encefalográficas cuyo fin era diagnosticar los extraños mareos que comencé a experimentar, tuve la certeza de que las señales electromagnéticas que arroja la otto bock cada vez que recibe una orden puede tener algo que ver con esos trastornos. Mientras espero los resultados finales de los análisis sigo llevando mi mano a todas partes. Continúo dándole el exiguo mantenimiento que me exige. La limpio con un algodón empapado en alcohol. Deseché desde el comienzo los limpiadores para equipos de computación. Entre otras cosas porque lo primero que se estaba borrando era el nombre de otto bock y no creo que la mano siga siendo la misma si no lleva su nombre escrito entre las tenazas que hacen de dedos. (*Lecciones* 74-75)

La personnification est telle que la « *marca* » devient « *nombre* », que son propriétaire craint de lui ôter son identité en la privant de ce nom, et que la main artificielle « *exige* » des soins et interagit avec le cerveau humain : non seulement elle reçoit des ordres, mais elle envoie des signaux qui affectent le narrateur. Peu après, il est à nouveau fait état du caractère autoritaire de cette main qui semble imposer sa propre volonté : « *Otra de las obligaciones que me exige la otto bock es que tenga siempre sus baterías cargadas* » (*Lecciones* 80). Comme s'il s'agissait d'une compagne, le narrateur explique les débuts difficiles et conflictuels de leur relation : « *Pero no todo ha sido armonía con la otto bock. Al principio tuve que pasar por largos periodos de adaptación, que más de una vez me llevaron a repudiarla* » (*Lecciones* 82). Il ne manquerait pas grand-chose pour qu'elle soit dotée de libre arbitre. Justement, comme dans les films d'épouvante où les robots prennent vie et se retournent contre leurs créateurs ou leurs maîtres, le potentiel d'agressivité de la prothèse devient inquiétant :

> Trato de recordar la horrible circunstancia en que sin querer me prensó la otra mano con una fuerza descomunal. Fue una situación peligrosa. Por la forma como se produjo el accidente, quedé durante unos minutos sin la menor posibilidad de activar el mecanismo de emergencia para casos de esa naturaleza. (*Vidrio* 85)

Ce n'est pas tant l'incident mécanique de l'instrument que l'exclusion par le narrateur de toute mauvaise intention (« *sin querer* »), qui révèle en négatif que celui-ci envisage que sa prothèse puisse agir par volonté ou par désir, et qui souligne ainsi le glissement vers une personnification accentuée de la fameuse *otto bock*. L'histoire de ce bras prothétique manque de se conclure tragiquement :

> 136
> Recuerdo cuando se produjo un cortocircuito en la otto bock. Me encontraba conduciendo. En esa oportunidad mi hijo me acompañaba en el auto. Estaba en una vía rápida y durante unos segundos se aferró al volante con una fuerza inusitada. El incidente no pasó a mayores. Únicamente quedó en el volante una marca imborrable que no sabré explicar cuando quiera poner el auto en venta. (*Vidrio* 86)[297]

Si l'explication rationnelle du court-circuit est convaincante et nettement plus vraisemblable qu'une improbable prise d'initiative de la part d'une prothèse soudainement animée, il n'en reste pas moins que tout au long de ce fil de l'histoire, le narrateur s'est référé à cet accessoire orthopédique très perfectionné comme à une tierce personne, quelqu'un qui partage son quotidien et influe sur le cours de sa vie. Comble de la personnification de ce qui ne devrait être qu'un accessoire, elle devient même protagoniste du roman *Lecciones para una liebre muerta* et volerait presque la vedette au personnage narrateur ! La main *otto bock* ne cesse jamais d'être autre, elle ne devient jamais une partie du *moi*, elle n'est jamais assimilée au *je* de l'écriture et reste au contraire cantonnée à une troisième personne ; pourtant, elle agit en lieu et place du narrateur, interfère avec son cerveau, se retourne contre sa main « organique » et prend le contrôle de son véhicule, comme pour mieux mettre en évidence l'aliénation que constitue la dépendance du sujet à ces artifices. Les diverses étapes du rituel qu'impliquent l'entretien et l'installation d'une prothèse rythment la constante transformation du sujet, son travestissement permanent, sa métamorphose dès qu'il se pare de cet artifice de conformité physique. C'est aussi une forme d'effacement de ce qui lui est spécifique, un effacement qui est en réalité remplissage d'un vide ou d'un manque.

Le narrateur de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » voit en sa difformité un marqueur identitaire en ce qu'elle le distingue d'autrui et le rend individuel, unique, exceptionnel. Loin de la cacher, il l'exhibe, et l'imminence de toute transformation qui entraînerait la disparition de cette anomalie est ressentie comme une menace, la menace d'une perte ou d'une dissolution identitaire. Sans elle, il se retrouverait perdu, dépossédé du sceau de l'unicité qui l'empêchait de se noyer, diffus, dans la masse informe de l'altérité et ainsi de franchir « *[e]l límite de la desaparición total del sujeto* »[298]. Au contraire,

---

[297] Là encore, l'auteur évoque les difficultés rencontrées à l'usage de cette prothèse dans l'interview pour *The Clinic* (*art. cit.*), de façon certes plus pragmatique mais qui permet néanmoins de confirmer l'inspiration clairement autobiographique de ce passage de *Lecciones para una liebre muerta*.

[298] Vicente Luis Mora écrit avec justesse et sensibilité : « *La literatura de Bellatin, como algunos autores han señalado, tiene mucho de juego; pero tras su aparente artificialidad, por debajo de su gusto por los paisajes exóticos y las biografías inventadas, detrás de los amenos apócrifos, esconde una realidad terrible, una*

la difformité du narrateur manchot de *Lecciones para una liebre muerta* constitue un fossé à combler entre soi et l'altérité ; la construction identitaire passe par une métamorphose récurrente qui consiste à recourir à une prothèse, de telle façon que le personnage ressemble plus à un autre qu'à lui-même. Si l'élaboration subjective passe toujours, chez le jeune enfant notamment, par une phase d'observation et d'imitation de son entourage (reproduction des codes sociaux, de langage, etc.), la dépendance assumée du personnage à cette prothèse relève presque, on l'a dit, de l'aliénation. Dans « La verdadera enfermedad de la sheika », l'acceptation et la reconstruction de soi-même passe par la libération que représente l'abandon du bras prothétique, corps étranger et imposé par des tiers, les parents du narrateur.

1.1.2. La conversion

Dans le même récit, le narrateur fait état d'un autre processus de métamorphose, qui dépasse de loin le cadre chronologique de l'histoire : la première personne est un écrivain mexicain converti à l'islam soufi, et cette conversion religieuse est à elle seule une véritable métamorphose, bien que la diégèse s'ouvre alors que la conversion est déjà entérinée. Outre le titre qui présage de la participation d'une *cheik*, il faut attendre cinq pages pour avoir confirmation de l'appartenance religieuse du narrateur :

> No se trataba de una mujer de la alta sociedad como cualquiera pudiera suponer. Era una dama de la *religión musulmana*. Es por eso que, en el primer capítulo del libro, me refería a la incongruencia que mostraban esos esposos por tener perros carentes de pelaje en lugar de salukis, los únicos canes aceptados por *el islam*. Antes de cerrar la puerta me llamó prostituto, de otra forma no entendía por qué había vendido, precisamente a la revista *Playboy*, un sueño místico que había tenido con la sheika de *la comunidad religiosa a la que pertenecíamos*. (*Vidrio* 78. Nous soulignons.)

On apprendra ensuite qu'il est exempté de jeûner le Ramadan pour raisons de santé (*Vidrio* 79) et qu'il salue ses coreligionnaires « *con el tradicional* "Asalámaleykun" » (*Vidrio* 82), qu'il fait régulièrement des rêves mystiques, connaît l'état de transe (*Vidrio* 91) et croit en la prophétie (*Vidrio* 90). Bien qu'elle soit peu représentée, il existe une communauté musulmane en Amérique Latine, surtout dans les grandes villes, de telle sorte que, même si cela

---

concepción desgarrada del ser humano y de su experiencia metafísica de la vida. Es un juego, sí, pero siempre un juego trágico, al límite de la desaparición total del sujeto. Una ruleta rusa » (*art. cit.*, p. 94).

est statistiquement peu fréquent, il est possible de naître latino-américain dans une famille qui pratique l'islam. Ce n'est pourtant pas le cas du narrateur, dont la conversion est suggérée entre les lignes :

> Quiero firmar cuanto antes la carta que propone la sheika para que las familias no puedan intervenir en la última decisión de los derviches. La de ser velados y enterrados bajo el rito musulmán. […] Uno de mis sueños es convertir un terreno que hace años compré en pleno bosque, y que ahora está abandonado, en un cementerio sufí. (*Vidrio* 92)

La résolution de signer la lettre qui lui garantirait des funérailles respectueuses du rite musulman quelle que soit la décision de sa famille suppose que non seulement le narrateur s'est converti à un culte différent de celui pratiqué par ses proches parents, mais qu'il n'a pas leur soutien en la matière. Cette conversion, ou métamorphose spirituelle, transparaît dans son dynamisme à plusieurs reprises dans le texte, soit avec l'évocation des pèlerinages effectués à La Mecque en compagnie de l'ami Nuh, soit, plus régulièrement, dans l'effort du personnage pour accéder à sa nouvelle philosophie, pour l'habiter et l'investir en pleine connaissance de cause :

> « El ojo debe ser del tamaño de lo que percibe », escuché decir a la sheika más de una vez. Nunca me atreví a preguntar qué era lo que significaba aquello. Lo que sí entendía de una manera más clara era cuando nos decía que cuando el ser humano ama algo sólo ama al ser humano, se ama a sí mismo, a sus propios atributos reflejados en eso que dice amar. (*Vidrio* 92)

Humble aussi lorsqu'il avoue : « *Quizá no estoy seguro de mi fe* » (*Vidrio* 92), le narrateur se présente et se conçoit comme un apprenti derviche, soucieux de devenir un bon musulman à l'orée du chemin qui s'ouvre à lui et qu'il parcourt à la recherche d'une profonde compréhension de la vision du monde du soufisme. Ce parcours qu'il entreprend et dont le récit rend partiellement compte est bien l'histoire d'une métamorphose volontaire, symbolique et intime, renforcée par son point de départ, la conversion, qui demeure *hors-champ* dans l'histoire, mais qui implique une rupture ou une fracture idéologique et culturelle, une sorte de déterritorialisation qui vise l'adoption d'une nouvelle spiritualité. Les doutes que mentionne le narrateur, sa recherche de connaissance et de compréhension, sa pratique des différents rites initiatiques prévus par sa nouvelle religion, de même que les réflexions théoriques sur la philosophie soufie ne sont pas l'apanage exclusif du croyant nouvellement converti, ni de la seule religion musulmane. La lecture de certaines pages de Fray Luis de León ou de sainte

Thérèse d'Avila suffirait à le démontrer : ces étapes qui rythment une transformation progressive marquent le parcours forcément initiatique de tout véritable croyant, pris dans une mutation spirituelle permanente.

Outre l'acquisition de nouveaux rites auxquels le narrateur récemment converti se soumet avec assiduité, l'adoption de la religion soufie est marquée par son entrée dans une communauté nouvelle et par son sentiment d'appartenance à celle-ci, comme s'il s'agissait d'une famille de substitution. Le narrateur se réfère ainsi par exemple à Cherifa, une femme de la communauté, avec le terme « *nuestra hermana* » (*Vidrio* 86). La hiérarchie familiale ou sociétale est également présente, chacun des intégrants devant gravir des échelons et faire ses preuves à force d'apprentissages et de pèlerinages pour voir son statut évoluer au sein du groupe, dirigé par la cheik qui fait office de guide spirituel et moral et d'autorité suprême. Figure matriarcale respectée, elle incarne un modèle de sagesse admirable, désirable et à la fois inaccessible :

> La sheika ha visto muchos milagros en su vida. Uno de ellos fue que la eligieran, a su edad, sheika de la comunidad que dirige. Su interés parece basarse sólo en aspectos de la grandeza divina. Aunque, como se verá más adelante, trate de encontrar despliegue en los actos más banales. (*Vidrio* 101)

La métamorphose que représente la conversion passe également par l'appellation dont se dotent les membres de la communauté et dans laquelle le narrateur se reconnaît : désormais, il est lui aussi un « *derviche* ». L'aboutissement de cette transformation réside probablement dans le choix d'un nouveau nom, qui symbolise à lui seul la mutation identitaire profonde qu'implique ce processus. Si cette décision n'est pas mentionnée dans ce chapitre, elle apparaît cependant à la fin de l'épilogue du roman :

> […] algunos libros más que están por aparecer, y los cuales pretendo firmar ya no como Mario Bellatin, el niño desnudo de grandes genitales, el personaje impresionado por la demolición de la casa familiar o el muchacho de lentes cuadrados que soñaba con tener una novia alemana. Sino simplemente como Salam. Abdús Salam más bien, el Hijo de la Paz. (*Vidrio* 164)

C'est l'ultime métamorphose, celle qui efface et annule toutes les autres, les innombrables transformations que subit le personnage narrateur au fil du roman, au fur et à mesure qu'il s'invente et se réinvente en une farandole de figures antagoniques. Dans ce

cheminement spirituel, le *devenir autre* est mis en exergue par la place que tient l'altérité dans la philosophie soufie, selon les dires du narrateur :

> La escritura como profecía, ha dicho la sheika en más de una ocasión. No en vano en la religión islámica el milagro es un libro y nosotros somos sólo una letra de ese libro. Es quizá ésa la razón, ser sencillamente una letra de un alfabeto infinito, por la que cuando algún practicante del sufismo se desplaza en avión o en tren acostumbra pasar por una serie de experiencias fuera de lo común. Generalmente, cuando están a punto de abordar algún medio de transporte, sienten el inusitado impulso de elegir, entre el grupo de desconocidos que suele poblar las salas, a alguna persona de la que nunca en la vida les gustaría desprenderse. Como una letra que buscara pegarse a otra para formar una palabra. Algo les dice que la persona que tienen al frente formará, a partir de entonces, parte fundamental de sus existencias. (*Vidrio* 98-99)

N'être qu'une lettre soumise au besoin impérieux de s'unir à d'autres pour former un mot, une phrase, un livre : telle serait donc la métaphore de la condition de l'individu selon la lecture que fait le narrateur des préceptes soufis. Il s'agit d'une vision particulièrement optimiste et profondément pré-moderne de la place de l'individu dans le monde : le sujet prend son sens en tant qu'élément d'un tout, et le monde est à la fois ce qui justifie l'articulation des individus et une entité cohérente et unie. Dans cet idéal, point la tentation de résoudre l'éclatement de la relation bilatérale qui unissait le sujet au monde dans un processus de légitimation réciproque. Le monde existait dans et par le sujet, dès lors que celui-ci l'investissait en l'expliquant et en agissant sur lui ; parallèlement, l'individu devenait sujet en questionnant ce monde, en le pensant, par la formule cartésienne bien connue du *cogito* ; son existence était gagée par la réflexion rationnelle dans laquelle il saisissait le monde comme objet. La crise qui affecte l'idéologie moderne depuis plusieurs décennies a mis à mal cette complémentarité idyllique et a abouti, d'après les plus catastrophistes, à une balkanisation à la fois de l'individu et du monde, dont on peine à rassembler les fragments épars. Dans le passage presque parabolique de ce chapitre, le narrateur présente un système doté de cohésion, à défaut de cohérence : le monde est une somme d'individus-fragments, qui sont unis les uns aux autres par leur nature commune, celle d'être, justement, des micro-composants du monde, différentes parts d'un tout.

Si l'on élude la dimension théologique pour favoriser une lecture métatextuelle et métalittéraire de cet extrait, c'est une conception très originale de l'écriture qui apparaît, dans laquelle les lettres et les mots s'attireraient comme des aimants mais presque par hasard, en tout cas pour une raison mystérieuse qui tiendrait à peu de choses près de l'écriture automatique.

Vue à travers le prisme de l'autobiographie, cette anecdote métatextuelle dévoile une nouvelle facette : le livre est composé d'une somme d'individus différents, que rien ne rassemble *a priori* mais qui pourtant deviennent indissociables. Si cela peut bien sûr représenter les nombreuses évolutions de l'individu au cours de sa vie, c'est aussi une revendication des procédés « autobiographiques » en œuvre dans le roman *El Gran Vidrio* : le narrateur est une entité quasiment virtuelle composée de la juxtaposition arbitraire de nombreux personnages, et le passage brusque de l'un à l'autre le soumet à une série de métamorphoses. Il comprend ainsi une foule d'altérités qui s'imbriquent et s'emboîtent sans raison apparente.

1.1.3. Les changements d'identités

Il ne fait aucun doute que les nombreuses mutations de ce narrateur aux multiples visages constituent l'une des manifestations les plus évidentes de l'importance des métamorphoses dans le roman *El Gran Vidrio*. En premier lieu, deux des trois chapitres accordent une place de choix à l'utilisation de déguisements, de parures destinées à modifier significativement l'apparence de celui qui les revêt, en l'occurrence le narrateur. Le petit garçon de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » mentionne la tenue pour le moins extraordinaire qu'il arbore à l'occasion de ses visites dans les bains. Il parle tout d'abord de « *la extraña prenda que ideó [mi madre] para nuestras visitas a los baños públicos* » (*Vidrio* 10). Puis il précise : « *[...] la extraña ropa interior que me confecciona mi madre. 52. Esta prenda, que debo llevar todo el tiempo sin que muchas veces se note su presencia, no es precisamente una invención suya. 53. Para diseñarla ha seguido una serie de patrones de antigua data* » (*Vidrio* 15). Si le curieux vêtement est discret, il est cependant ce qui permet le passage du petit garçon à son rôle public dans les bains, ce qui marque son entrée dans cette fonction toute particulière. Plus loin dans le récit, il insiste sur l'importance de la mise en scène de son propre corps, et le recours à différents artifices : « *131. Se me ocurre que para una ocasión semejante no hubiera estado de más espolvorear mi carne con un puñado de la diamantina que utilizamos en la Escuela Especial para llevar a cabo algunas tareas* » (*Vidrio* 30).

D'autre part, la mère reproduit également de son côté un rituel de déguisement, de travestissement d'elle-même :

> 8. Cierta vez consiguió un lápiz con el que pintó sus labios.
> 9. Fue tanto el entusiasmo que pareció causarle delinear su boca que olvidó por unos momentos mi presencia. […]
> 25. Seguía abstraída en el ritual de delinear su boca.
> 26. Las demás la observaban con detenimiento. […]
> 28. Me atrevo a decir que esa escena de mi madre pintando sus labios era un espectáculo ajeno a las costumbres de la región. (*Vidrio* 10, 11 et 12)

Le champ lexical de la représentation – voire de la « *performance* » – (*observaban*, *escena*, *espectáculo*) et du dessin (*lápiz*, *pintó*, *delinear*, *pintando*) fait de la répétition de ces scènes de maquillage, rituelles mais originales, une situation hautement symbolique. La femme se peint autre, change ses traits, adopte une autre figure que celle qu'elle arbore sans ces artifices : elle s'invente et se crée activement une nouvelle identité de façade. La transformation est telle que son propre fils ne peut la reconnaître sans son maquillage criard ; incapable d'identifier le visage de sa mère, il ne se rappelle que le masque qui le recouvre : « *147. Hasta hace muy poco mi madre no contaba para mí con un cuerpo preciso. 148. La diferenciaba de las otras mujeres sólo por el color de sus labios. 149. Lo único importante era su boca embadurnada, no las contorsiones que realiza en búsqueda de silencio* » (*Vidrio* 34). De la sorte, l'enfant ne connaît de la figure de sa mère que la défiguration.

Dans le troisième chapitre, la narratrice se déguise régulièrement en marionnette pour se livrer à de longues chorégraphies dans le but d'éviter les expulsions dont est régulièrement victime sa famille. Là aussi, c'est un long rituel qui guide la métamorphose progressive du personnage, femme obèse entre trente et quarante-six ans, qui parvient à ressembler à une petite fille déguisée en une gracieuse marionnette populaire :

> El caso es que más de una vez tuve que bailar danzas folklóricas delante de los propietarios, esperando que de ese modo se apiadasen de nuestra situación. Desde que cumplí los treinta años vengo haciéndolo en forma regular. […]
> […] Entonces, muy delicadamente, mi padre comenzó a desnudarme. Empezó por quitarme la larga falda plisada, el corpiño, el fondo, y las enaguas. En determinado momento quedé sin nada encima. […] De pronto comenzó a colocarme el vestido que había traído consigo. No sé cómo pero había preparado también las pequeñas tiras de nailon transparente, las mismas que utilizó después para mis presentaciones frente a los arrendatarios. Me las ató a las muñecas y a los tobillos. Luego se trepó a lo que quedaba de pared. Yo, pese a que nunca había estado en una circunstancia semejante, supe entonces lo que se esperaba de mí. Todos los demás –tanto los trabajadores, los curiosos situados detrás de la cinta de seguridad así como mi familia, observaron en silencio los movimientos de mi padre. Desde el delicado desnudamiento hasta *mi completa transformación*. (*Vidrio* 126 et 150-151. Nous soulignons.)

La description détaillée du processus de l'authentique mue que subit la protagoniste insiste à nouveau sur l'aspect scénique de la situation : la « *completa transformación* » dont elle est l'objet fait partie de la représentation publique, au même titre que la danse effrénée qui s'ensuit. C'est donc la transformation dans son dynamisme et sa progression qui importe, bien plus que le résultat, et la phrase suivante est révélatrice à cet égard : « *Yo estaba ansiosa por moverme* » (*Vidrio* 151). Ce qui prime est le mouvement, non son aboutissement, la métamorphose et non la nouvelle apparence. D'ailleurs, la répétition dans le récit des épisodes de métamorphose multiple [femme / petite fille / danseuse fluette / marionnette populaire] révèle la prépondérance du processus de transformation, *leitmotiv* et véritable cheville ouvrière qui conditionne l'économie du texte : « *Yo entretanto debía desenredar las cuerdas que me habían convertido en marioneta por unas horas, sin saber dónde refugiarme* » (*Vidrio* 127). Bien que régulière, la métamorphose est momentanée, et par conséquent double : progressive puis régressive, et à chaque nouvelle représentation de danse fait suite l'abandon du déguisement, que celui-ci soit manifeste dans le texte ou, la plupart du temps, hors-champ.

Au-delà du déguisement qui rend plausible la transformation, les changements d'identité en cascade du narrateur – alternativement petite fille de quarante-six ans, adolescent aux lunettes carrées et écrivain-resquilleur répondant au nom de Mario Bellatin – sont autant de métamorphoses inattendues et soudaines. Dans ces brusques revirements de la figure principale du récit, aucune évolution progressive, pas de signes avant-coureurs, de transition ou de suite logique : le récit et le narrateur font volte-face et ce faisant, ils rejettent dans l'ombre du discrédit la figure qui prévalait jusque-là pour en construire une autre. Le mouvement est brutal et imperceptible : on ne s'en rend compte qu'une fois qu'il s'est déjà produit. Les premiers paragraphes du chapitre sont illustratifs de ces glissements de terrain narratifs. Le narrateur se présente tout d'abord sous un aspect tout à fait classique, et la description de la situation initiale est des plus traditionnelles :

> En ese entonces, no recuerdo los motivos para que esto ocurriera, tenía una novia alemana. La muchacha en realidad pertenecía a una especie de etnia germana que por razones no muy claras había vivido desde muchas generaciones atrás en la frontera austro-húngara. […] Ella era guapa y se interesaba en las letras. Tenía cierta afinidad con la literatura, aunque ignoro en qué consistía exactamente su tema de estudio. En aquel tiempo yo estaba buscando un auto. Me empecinaba en conseguir un Renault 5 de los años setenta. Uno en buen estado. […] A esas alturas, era la segunda mitad de los años noventa, aquellos autos habían sido casi desechados por el mercado. Estaban circunscritos a los suburbios. (*Vidrio* 123-124)

Dans ces quelques lignes, c'est le cadre et l'enjeu de toute une histoire qui se déploient pour construire un univers narratif tout à fait cohérent : les marqueurs temporels (« *la segunda mitad de los años noventa* ») supposent une certaine distance avec le présent de l'écriture (« *En ese entonces* »), et configurent de la sorte le récit rétrospectif à la première personne d'un souvenir marquant. Les aveux d'oublis ou d'ignorance (« *no recuerdo los motivos* » ; « *ignoro en qué consistía* ») apparaissent comme des gages de sincérité et ancrent cet *incipit* dans le vaste genre des écritures du *moi*, promis bien entendu par le sous-titre de l'œuvre. L'élément déclencheur de l'anecdote et donc du récit est introduit rapidement, de même que sont sous-entendues certaines des péripéties à venir : le personnage est à la recherche d'une voiture rare, que l'on trouve essentiellement dans les quartiers périphériques et marginaux de la ville. Bien que le *je* narrateur ne soit pas génériquement défini, la présence dans le texte d'une fiancée étudiante et sa recherche de voiture font supposer qu'il s'agit d'un jeune homme d'une vingtaine d'années environ au moment des faits qu'il raconte.

Alors que le lecteur prend ses marques dans ce nouveau récit, le premier d'une longue série de chamboulements intervient dès la première phrase du deuxième paragraphe :

> Aunque, tal como se han presentado las cosas, es imposible que en ese entonces hubiese tenido una novia alemana. Sobre todo tomando en cuenta que mi padre es un simple técnico –en realidad un agrimensor–, mi madre una ama de casa, y yo soy la hija menor de la familia. (*Vidrio* 124)

Après le démenti retentissant, tous les détails mis en place dans le paragraphe précédent sont réfutés un à un : le narrateur est en fait une narratrice qui a quarante-six ans mais ressemble à une petite fille et ne pourrait en aucun cas avoir une fiancée allemande. La nouvelle ébauche semble être le revers ou le *négatif* de la figure initiale. Le déracinement est total. Pourtant, quelques lignes plus tard, le récit fait machine arrière pour offrir ce que nous avons désigné comme un démenti de démenti : « *Pero, a pesar de mis circunstancias, insisto en que en ese entonces tenía una novia alemana. Con la que fui a comprar un auto Renault 5 además* » (*Vidrio* 125). Dès lors, il devient difficile de discerner clairement les attributs de la petite fille de quarante-six ans de ceux de la première figure, qui deviendra vraisemblablement l'adolescent aux lunettes carrées, plus loin dans le texte (*Vidrio* 164).

Dans « Un personaje en apariencia moderno », le récit empêche toute stabilisation de l'identité du personnage principal : dès que l'ébauche d'une silhouette commence à prendre forme, à gagner en épaisseur et en matière, le narrateur/narratrice se presse de lui opposer un démenti, à en souligner les incohérences pour s'en éloigner. Quand le discours se transforme

en épilogue pour l'intégralité du roman, à la somme de toutes les figures incomplètes de ce troisième chapitre s'ajoutent celles des chapitres précédents et en toile de fond, celles de textes antérieurs ou de textes potentiels, non encore réalisés, comme dans la phrase suivante : « *Nunca me puse a pensar qué me habría ocurrido de escribir sobre detalles oscuros de la especie de granja de pollos de mi tío, un viejo pariente de mi padre, quien terminó muriendo después de que su negocio fuera un verdadero desastre* » (*Vidrio* 164-165). L'épisode auquel il est ici fait référence n'a pas été développé, ni même évoqué, dans le reste de l'ouvrage. Le narrateur agit comme un enfant fourmillant d'idées qui se dessinerait sur une feuille blanche, puis s'arrêterait net au beau milieu d'un trait de crayon pour raturer l'image naissante ou chiffonner la feuille, l'écarter d'un geste désinvolte, saisir une nouvelle feuille blanche et réinventer une silhouette totalement différente de la première, avant de la biffer, de la froisser et de l'évincer tout en la gardant à portée de main. Régulièrement, il reviendrait à ses premières tentatives pour y rajouter quelques coups de pinceaux destinés à faire oublier momentanément les froissures du papier. Finalement, l'autoportrait le plus authentique tiendrait dans le moment où l'enfant biffe, rature, froisse, chiffonne avant de se retrouver face à une nouvelle page vierge. En d'autres termes, l'autoportrait ne réside pas dans les différentes ébauches, toujours incomplètes et douteuses, mais dans l'activité même du narrateur, dans son *vouloir-se-peindre* convulsif et délirant.

Le récit ne finalise aucun portrait, refusant ainsi de mettre un terme à la tension productive et au désir que représente ce *vouloir-se-peindre*. Dans cette démarche autobiographique, aucune satiété n'est envisagée, aucun point final : les métamorphoses du narrateur-autobiographe plongent le personnage dans un *devenir-autre* permanent. La dé-centralisation opère dès la première retouche, le premier démenti ou la première incohérence ; nous y voyons une combinaison de deux concepts deleuziens : la déterritorialisation[299] et la minoration[300], un mouvement, en somme, qui pousse le sujet hors de son noyau – ou plus exactement qui fait suite à l'explosion du noyau et qui en entraîne les fragments hors du centre –

---

[299] Gilles Deleuze parle de *déterritorialisation de la langue*, mais ce qu'il en dit nous semble correspondre au mouvement opéré (à travers le langage fictionnel, mais là n'est pas le propos) par le portrait ébauché par la figure du narrateur qui se modifie et se déforme sans cesse au gré des démentis : « *Nous devons être bilingue même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même ; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans sa langue à soi comme un étranger* » (Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 11.). En l'occurrence, il s'agit d'*être soi-même comme un étranger*…

[300] Gilles Deleuze définit la minorité et le minoritaire en ces termes : « *la minorité, c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle […]. C'est pourquoi nous devons distinguer le majoritaire comme système homogène et constant, les minorités comme sous-systèmes, et le minoritaire comme devenir potentiel et créé, créatif* » (« Philosophie et minorité », *Critique*, 369, Paris, Éditions de Minuit, février 1978, 154-155, p. 155).

aux confins de lui-même, vers la périphérie, la marge et même au-delà, dans les territoires de l'altérité. Coutumier de l'exil volontaire et du nomadisme, le personnage narrateur de *El jardín devastado*, de Jorge Volpi, s'exclame d'ailleurs : « *Sólo aspiro a carecer de centro* » (*Jardín* 89).

Il est intéressant de s'attacher à l'explication que propose Gilles Deleuze du *devenir-minoritaire* :

> Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire (quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir…). Alors que le problème est celui d'un devenir-minoritaire : non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes.[301]

La forte implication sociale du processus qu'il décrit entérine le lien qui existe entre la réalité historique d'une époque et les modalités de représentation de la subjectivité : les exemples de minoration sont directement conditionnés par une échelle de valeurs sociales préétablie, mais ces personnalités minoritaires que sont « *l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger* » n'appartiennent pas à la vie publique mais à la vie privée ou personnelle de l'individu : à sa nature même, avant tout positionnement publique ou social. Il ne s'agit pas d'en revêtir le masque, donc d'en prendre l'apparence et d'être considéré comme tel par la communauté, mais de devenir minoritaire de l'intérieur de soi-même ou de le redevenir. L'explosion du sujet comme centre le confine à ne devenir que des fragments – naturellement minoritaires – de lui-même, à se tourner vers sa propre minorité pour la réinvestir. Les exemples donnés par Deleuze sont éclairants : dans son « cycle du *je* », le narrateur de Mario Bellatin est tout à la fois, ou successivement si l'on veut, enfant, femme, fou, bègue et étranger, parfois tout cela en même temps, comme l'étrange alchimie de la narratrice de « Un personaje en apariencia moderno ». Grosse femme et petite fille de quarante-six ans, qui « *tartamude[a] sin control* », elle admet sa mythomanie et ses limitations intellectuelles et n'a le souvenir d'aucune langue maternelle. Étrangère dans sa propre langue, elle incarne étrangement le *devenir-minoritaire* deleuzien, qui consiste, pour le philosophe et son camarade psychanalyste Félix Guattari à : « *Être* dans *sa propre langue comme un étranger* »[302].

Le rythme des métamorphoses s'accroît dans le troisième chapitre, empêche qu'une identité se dégage du lot pour s'imposer comme un centre ou un noyau autour duquel

---

[301] Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, *op. cit.*, p. 11.
[302] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 48.

graviteraient les autres figures, comme pour nier la possibilité de l'existence même de l'identité individuelle et permanente. Cette idée se précise d'ailleurs dans une interview accordée par l'auteur à Alejandro Hermosilla Sánchez, où il pousse le *devenir-autre* jusqu'à parler de lui-même à la troisième personne :

> […] en el mundo romántico del que todavía no hemos salido importa tanto quién lo escribió y el que llegara a escribirlo como lo escrito. Pero Mario Bellatin no piensa así, porque él no se identifica con su personalidad, dado que considera que no tiene ninguna, que es lo mismo que indicar que las tiene todas. Porque, en realidad, es un bailarín sufí que se encuentra en un lugar y en otro al mismo tiempo y no cesa de desplazarse y moverse sin que eso implique aceleración o signifique que sea imposible el reposo o la pausa en la actividad a la que se dedica, lo que, al fin y al cabo, es una demostración de que podemos serlo todo y nada al mismo tiempo, que es lo que Bellatin desea conseguir más allá de las habituales palabras altisonantes de aquellos que dictan las normas en literatura: llegar a escribir sin escribir.[303]

En sabotant à la fois son identité en tant qu'écrivain et l'auctorialité de ses propres écrits, c'est presque un vœu de dés-identité qu'il formule et dans lequel il inclut le langage, les mots eux-mêmes, qu'il désire vider de leur sens, de leur substance, pour les rendre aussi vides et vacillants que les figures changeantes des récits ou que la figure polymorphe de l'écrivain amateur de masques. Mû par la tension de ce désir de s'écrire, et de s'écrire toujours autre, le récit est pris dans une force centrifuge qui crée un déséquilibre constant, marqué par la fuite d'une identité vers une autre, la fuite multidirectionnelle, la chute perpétuelle. Leur enchaînement plonge le personnage et le récit lui-même dans une déterritorialisation et un *devenir-autre* permanents qui se rapprochent du trouble *schizo* tel que Gilles Deleuze et Félix Guattari l'appliquent au champ de la production artistique :

> Le schizo est sans principes : il n'est quelque chose qu'en étant autre chose. Il n'est Mahood qu'en étant Worm, et Worm en étant Tartempion. Il n'est une jeune fille qu'en étant un vieillard qui mime ou simule la jeune fille. Ou plutôt, en étant quelqu'un qui simule un vieillard en train de simuler une jeune fille. Ou plutôt en simulant quelqu'un…, etc.[304]

---

[303] Alejandro Hermosilla Sánchez, « Mario Bellatin. Complaciente y cruel », *Revista de literatura El coloquio de los perros*, hors-série monographique « Mario Bellatin: el experimento infinito », *op. cit.*.
[304] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Œdipe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972, p. 106-107.

Dans *El Gran Vidrio*, le *je* se déterritorialise sans cesse vers d'autres terrains, qui sont ceux de l'altérité, de la multitude, du fantasme, de l'invention et de la dissolution du *moi*. Finalement, la constance du *je* – son *ipséité*, pour reprendre la terminologie de Paul Ricœur – repose sur le perpétuel *devenir-autre* de son apparence et de son identité. Paul Ricœur établit la différence entre *ipséité* et *mêmeté* comme deux aspects (comme on parlerait d'aspects verbaux) de l'identité, lorsqu'il explique le choix de son titre *Soi-même comme un autre* :

> Une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison est suggérée par notre titre, altérité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même. Soi-même comme un autre suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien.[305]

En ce sens, l'*ipséité* du *je* narrateur chez Mario Bellatin consiste justement en l'absence de *mêmeté*, en sa non-permanence et son altération systématique. Comme l'exprime Vicente Luis Mora au sujet du final de *El Gran Vidrio* qui voit surgir et s'affirmer « *una delirante y algo kafkiana atmósfera de irrealidad en la que la* voz *acaba reconociendo que su única identidad es la que proviene del cambio* »[306].

1.2. Guadalupe Nettel, de la lumière à l'obscurité

1.2.1. Un cheminement vers la cécité

Dans *El huésped*, ce roman qui reprend exactement le titre d'une inquiétante nouvelle de Amparo Dávila[307], Guadalupe Nettel met en scène Ana, qui raconte son histoire à la première personne depuis son enfance jusqu'à l'entrée dans l'âge adulte. Dans le récit de cette transformation physique et identitaire atypique, la jeune fille, dont le prénom palindrome fait office de présage, se sent habitée par un parasite qu'elle nomme « *La Cosa* ». Ce fameux « *huésped* », qui n'aura de cesse de chercher à prendre le contrôle de son esprit et de son corps, serait aveugle et à la recherche constante d'obscurité et, dans cette histoire de possession

[305] Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 13-14.
[306] Vicente Luis Mora, *art. cit.*, p. 92.
[307] Amparo Dávila, « El huésped », *Tiempo destrozado*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1959.

aliénante, il entraîne la protagoniste dans une transformation radicale de tout son être. L'aspect le plus remarquable de cette métamorphose, contre laquelle Ana tente de lutter dans un premier temps avant de s'avouer vaincue, est l'apparition progressive et irrémédiable de la cécité. Prise dans la tension de cette dualité schizophrénique, Ana tente de sauvegarder son identité face à la mutation que représente la victoire de « *La Cosa* ». Au contraire des personnages de Mario Bellatin, elle se barricade pour essayer d'éviter la métamorphose, ce *devenir-aveugle* qui est sa modalité propre du *devenir-autre*. Nous reviendrons plus tard sur les stratégies de résistance qui sont les siennes face à ce qu'elle considère être une invasion, puis une occupation progressive et illégitime de sa personne. Pour l'heure, nous retracerons le cheminement de la jeune fille voyante vers la cécité qui lui est promise et qui s'empare peu à peu de son corps.

Dès la première page, lors d'un *incipit* qui ressemble à une présentation des forces en présence, Ana souligne une particularité de son parasite, qui préfigure l'ensemble de son évolution au cours du roman : « *sabía que nada le resultaba tan hiriente como la luz y que, si alguna vez llegaba a dominarme, me condenaría a la oscuridad más absoluta* » (*Huésped* 13). Cette obscurité absolue n'est pas – ou pas uniquement – figurée, puisqu'il s'agit bel et bien de la privation de la lumière et de la capacité à la percevoir. D'ailleurs, les premiers symptômes apparaissent très tôt dans le récit :

> El primer territorio invadido fue el de los sueños; poco a poco, entre los diez y los doce años, fueron perdiendo color y consistencia. Comencé a soñar en tonos pasteles y después en carboncillo negro, como bosquejos sucios de algún dibujante sin oficio. Yo sé que algunas personas se despiertan cada mañana con un recuerdo muy vago de sus experiencias oníricas y que otras afirman incluso no soñar en absoluto, pero no era eso lo que ocurría conmigo. Tengo buena memoria y conservo sueños muy remotos. Si supiera pintar o tuviera algún talento para las artes plásticas, podría hacer una retrospectiva y explicar cómo mis sueños fueron perdiendo la luz y las formas de la misma manera en que a Mondrian lo dominaron los colores primarios y lo encerraron en rejas terribles que él mismo no podía dejar de pintar. Hay vidas así. Realmente me gustaría exponer mis sueños en un museo, pero no sé dibujar, y estoy segura de que la culpa es de La Cosa. Que soñara despierta o dormida no hacía ninguna diferencia, de pronto las imágenes se tornaban nebulosas, cada vez más oscuras, como si alguien girara lentamente el regulador de la luz. Lo mismo ocurría siempre que intentaba imaginar el futuro.
>
> Cuando dejé de soñar, me empezó a costar trabajo distinguir objetos cotidianos y obvios como los chícharos y los garbanzos. Todo el mundo puede distinguir un chícharo de un garbanzo, aun en medio de la ensalada más compleja, por su color y su forma. (*Huésped* 14-15)

Il est significatif qu'avant même de commencer à perdre véritablement la vue, la fillette ressente des signaux précurseurs de l'apparition de la cécité, et ce au cœur de son intimité

onirique ou lorsqu'elle pense à l'avenir. Si ces symptômes initiaux ne relèvent d'aucune rigueur médicale, ils annoncent bien la mutation qui sera la sienne, et qui vient du plus profond d'elle-même. De ce point de vue, l'absence d'image du futur préfigure non sans une certaine ironie tragique la victoire de « *La Cosa* » et la réalisation de la menace qui pèse sur Ana. Ce parasite, invisible et innommable, c'est peut-être justement la cécité qui sommeille en elle, comme elle semble le suggérer elle-même : « *Hubiera tenido que explicar también que La Cosa llevaba años en eso, que una vez desatada su furia no era posible pararla y que para descubrirla bastaba con mirarme a los ojos cuando se me nublaba la vista* » (*Huésped* 41-42). Pour autant, ce n'est que plus tard, une fois Ana adolescente, que le processus s'accélère, avec pour élément déclencheur une visite des plus anodines :

> Una tarde, mi madre me pidió que la acompañara al Hospital Oftalmológico de la Luz a buscar unos análisis. Entre sus labores, las visitas a los médicos ocupaban un lugar importante y ahora tocaba el turno del oculista. No era la primera vez que íbamos a ese horrible edificio de ventanas enormes y exceso de limpieza, así que en ningún momento imaginé que fuera a descubrir ahí nada trascendental para mi búsqueda. (*Huésped* 49)

En montant dans l'ascenseur de l'hôpital, la jeune fille entre dans un état de peur irraisonnée à la vue d'un aveugle et de sa canne blanche, et surtout des caractères en braille qui accompagnent les numéros des étages sur les touches du clavier. Elle voit dans ce code une similitude avec l'étrange signe imprimé sur le poignet de son frère avant que celui-ci ne meure mystérieusement ; elle attribue alors cette tragédie à « *La Cosa* » et l'étrange marque sur l'avant-bras de Diego à une signature de l'entité maléfique qu'elle pressent en elle-même. Les explications d'ordre psychologique à la culpabilité qu'elle éprouve face à l'agonie de son frère seraient faciles à trouver : complexe du survivant, sentiment d'impuissance, etc. Après sa violente crise de panique à l'hôpital ophtalmologique, Ana ordonne ses pensées et fait la découverte la plus déterminante de son parcours :

> Ahí, frente al exquisito milhojas mis ideas se fueron ordenando y de la espiral de preguntas sin respuestas surgieron las siguientes conclusiones: 1. El ciego no había querido hacernos daño (quizás ni siquiera estaba confabulado con La Cosa). 2. La Cosa poseía un lenguaje, ciertamente incomprensible para mí, pero no para los ciegos, grupo al que probablemente pertenecía. 3. El dibujo en el brazo de mi hermano era un mensaje cifrado. […]

> Ya antes había notado que a La Cosa le molestaba la luz. La escena del ascensor venía a confirmar mis sospechas. Si alguna vez ganaba la batalla, apoderándose de mi persona, mi destino sería la ceguera. (*Huésped* 50-51)

La première partie du roman se clôt sur la réaffirmation de la menace qui pèse sur Ana et de ce qui se dessine de plus en plus comme étant son inexorable destin, puis sur une ellipse qui annonce le début de la transition du personnage principal et ouvre la voie à la deuxième partie qui fera état de ce chemin initiatique :

> A partir de entonces y durante muchos años me rehusé a mirar a los ciegos. […] hasta que un día acabé acostumbrándome a su presencia. Sí, los ciegos existían, qué le íbamos a hacer. Poco a poco, me convencí de que sería más provechoso observarlos. Para luchar contra La Cosa era imprescindible conocerla. De nada iba a servirme seguir huyendo. (*Huésped* 51)

Des trois chapitres sobrement intitulés I, II et III, le premier retrace ainsi la découverte progressive et angoissante à la fois de l'*autre-que-moi*, l'*alien* qui niche au tréfonds du *moi*, et de l'altération à laquelle Ana se sent promise, si ce n'est condamnée, et qui la mènerait à perdre totalement la vue. L'épisode de l'hôpital est très représentatif de la peur de l'autre qui habite la jeune fille, et plus particulièrement de tout ce qui s'assimile à cette altérité qu'elle voit poindre en elle. La deuxième partie, qui constitue l'essentiel du récit puisqu'elle compte 108 pages contre 42 pour la première et 28 pour la troisième, s'attache à décrire les étapes de la métamorphose que subit la narratrice. Face à la perspective de devenir aveugle qu'elle considère désormais comme une fatalité, Ana s'efforce de sauvegarder dans sa mémoire le souvenir de tout ce qu'elle peut encore voir et qui, dans sa lutte avec « *La Cosa* », lui appartient en propre :

> Durante más de diez años me dediqué a coleccionar recuerdos, como quien almacena una reserva de víveres, para resistir a la catástrofe inminente […] Así, mi actividad principal –una actividad oculta a ojos de los demás– consistía en recolectar hallazgos visuales para resistir a una Cosa ciega que sería incapaz de apreciarlos. Durante años recogía el movimiento de las bicicletas sobre las hojas del parque, los charcos de lodo que tapan las coladeras en temporada de lluvias, las formas que toma el verde sobre el pan enmohecido. Me encantaba detenerme en detalles insignificantes y encontrarles un sentido. Por la suerte de experimentar esas escenas pequeñísimas –para no hablar de montañas, puestas de sol o vistas panorámicas– tenía la certeza de que era *yo* y no La Cosa la que seguía existiendo. Había oído que los ciegos pierden la memoria visual, que progresivamente se olvidan de las líneas, de las sombras y de las profundidades. Si eso ocurría no iba a quedar, entonces, ni un espacio para mí. Conservar en la memoria todas las imágenes posibles, construir una

> recuerdoteca, era hacer un homenaje de mí misma, algo como la caja que mi madre guardaba con las fotos de su despampanante juventud. (*Huésped* 55-56)

La narratrice considère la perte de la vue comme un phénomène qui met son identité en péril, qui serait même susceptible de dissoudre son identité et de la réduire à néant. S'il est vrai que la cécité signifierait la victoire totale et définitive du parasite « *La Cosa* » qui annihilerait la personnalité de son hôte pour prendre le dessus sur elle, il demeure intéressant de constater que, comme chez Mario Bellatin, le handicap « par défaut » (la cécité est alors l'absence de la vue) est perçu comme une atteinte à l'intégrité identitaire, comme une béance, un vide ou un effacement. Pour tenter d'endiguer la débandade de ses attributs subjectifs, Ana déploie une stratégie de préservation active et consciente de ses souvenirs en intensifiant son activité mémorielle et ce, de façon préventive. L'effort du souvenir n'est donc plus seulement tourné vers le passé, mais pensé pour le futur, ce qui le dote de manière assez originale d'une valeur programmatique et d'une dimension inchoative : on n'est plus en présence d'une volonté de récupération ou de réfection du souvenir, mais bien de sa constitution initiale. Le travail de prévention contre l'oubli est ainsi pris très en amont ! La narratrice évoquera plus tard cette obsession comme une « *anticipación del recuerdo* » (*Huésped* 137). Cependant, dans l'étrange cohabitation d'Ana et « *La Cosa* », l'appartenance des souvenirs à l'une ou à l'autre est parfois floue :

> Muchas veces me pregunté si lo que guardaba tan celosamente en la memoria me pertenecía de verdad o si también formaba parte de su vida. ¿Cómo rechazar por ejemplo los recuerdos que tenía de La Cosa, su aparición en el entierro de mi hermano? ¿Cómo formarme una identidad independiente si siempre había estado ahí? Lo único que podía intentar era concentrarme exclusivamente en las imágenes, en lo visual, a lo que en definitiva ella no tenía acceso. (*Huésped* 128)

La préservation et, pour ainsi dire, la constitution d'une identité qui lui soit propre et qui soit inaccessible à l'entité qu'elle héberge bien malgré elle occupent ainsi les pensées et les efforts de la narratrice. D'autre part, comme pour se préparer à ce qui risque de se produire, Ana décide d'observer les aveugles, d'abord au hasard de ceux qu'elle peut croiser dans la rue : « *Entre mis pocas ocupaciones estaba observar a los ciegos con el objetivo de aprender a defenderme* » (*Huésped* 60). Plus tard, elle en vient à se rendre dans un institut spécialisé ; sa première visite est exemplaire de la démarche toujours préventive qui l'anime : « *Crucé el jardín como quien visita por primera vez el patio de la escuela donde pasará los años*

venideros » (*Huésped* 57). Presque sans se l'être proposé, elle offre ses services à la direction, en s'inventant pour tout *Curriculum Vitae* une sœur aveugle, qui pourrait bien être « *La Cosa* », comme le lecteur pourra le confirmer peu après :

> –¿Cómo está su hermana?
> –Bien, gracias por preguntar. Por suerte, está mamá para ocuparse de ella.
> –Quizás se anime a traerla aquí algún día.
> Pensé en lo maravilloso que sería deshacerme de La Cosa encerrándola en un lugar así.
> –¿Por qué no? –respondí–. Es una buena idea. (*Huésped* 62)

Les premières rencontres avec le groupe d'aveugles à qui Ana doit faire la lecture se déroulent dans une ambiance de méfiance réciproque, mais surtout, c'est pour la narratrice l'occasion non plus seulement de se prémunir contre les aveugles ou contre « *La Cosa* » mais également de se découvrir non sans effroi des points communs :

> En algún momento, quizás por la falta de aire de la habitación o por una suerte de ósmosis, empecé a sentir de manera muy nítida el olor de las personas que se iban acercando. […] Recuerdo que Manuel Martínez olía a Heno de Pravia, el jabón de mi abuela, pero ¿cómo era yo capaz de reconocerlo? La pregunta no tardó en presentarse y me hizo caer en el vértigo que experimentaba siempre ante la proximidad de La Cosa. Me dije que quizás así como yo recolectaba imágenes de cualquier índole, lo suyo era coleccionar olores: ¿Un ciego, pensé intrigada, puede reconocer a otro a través del olfato? ¿La ceguera tendrá acaso un olor particular? Y si es así, ¿estas personas, de manos rápidas e inteligentes, serán capaces también de reconocer la presencia de La Cosa? Nadie que no sea un ciego puede saberlo. Si la reconocieran, me dije, harían algún comentario, a menos que no les parezca importante. Quizás exista entre ellos una complicidad que a mí se me escapa y, en ese caso, venir a este lugar habrá sido un error, por no decir un suicidio. ¿Qué sucedería si de pronto La Cosa se pusiera en contacto con ellos? (*Huésped* 66)

Dès lors, toute la stratégie de défense élaborée par Ana et consistant à connaître « l'ennemi » pour mieux le combattre se referme sur elle comme un piège duquel elle ne parviendra jamais à s'échapper. Au contraire, elle s'y enfoncera de plus en plus, jusqu'à en prendre son parti et s'y trouver à son aise. Une fois franchies les portes de l'institut, Ana entame son véritable parcours initiatique vers le monde des ténèbres, sans en avoir pour autant une pleine conscience à ce moment-là ; en revanche, la narratrice qui porte un regard rétrospectif sur le fil des événements ne s'y trompe pas, lorsqu'elle annonce l'arrivée d'un personnage crucial : « *No fue sino hasta terminar el mes cuando conocí a aquel que sería mi Virgilio pero*

también mi dolor de cabeza en el instituto » (*Huésped* 70). Tel le Virgile de la *Divine comédie* guidant el poète Dante à travers le monde obscur des Enfers, El Cacho emmènera Ana dans l'inframonde et l'initiera à l'obscurité et partant à la cécité.

Peu à peu, les premiers signes de la transformation apparaissent, presque imperceptibles, et se manifestent par une plus grande acuité sensorielle, plus que par une déficience visuelle, qui n'interviendra que plus tard :

> Mi oído, en cambio, era cada vez más perceptivo. Detectaba todos los ruidos de la casa. Si por descuido mi madre dejaba caer un cubierto sobre el piso de la cocina, el sonido repercutía en mi cabeza. De noche, la situación empeoraba: amplificados por el silencio, cada silbido, cada rechinar de llantas en el pavimento, me destrozaba el sueño. (*Huésped* 84-85)

Ana observe cette exacerbation de l'ouïe alors qu'elle est alitée et souffrante. Rien d'étonnant dans ce contexte à ce que chaque bruit, surtout durant les nuits interminables de la maladie, soit perçu de façon surdimensionnée. Cependant, on ne peut s'empêcher de penser que, plus que la nuit, c'est l'obscurité qui rend propice cette nouvelle acuité auditive. Il n'est pas rare de constater une compensation innée ou acquise du handicap chez de nombreux aveugles ou malvoyants, qui développent alors une ouïe très performante ou une plus grande capacité d'appréhension tactile de l'espace. La seconde étape de l'adaptation sensorielle de la narratrice est manifeste lors de sa première visite dans le métro, où, guidée par son ami El Cacho, elle fait la rencontre de Madero, alias « *el ciego* », chef incontesté de la tribu souterraine à laquelle Ana finit par s'unir :

> La muleta se detuvo y, con la mano izquierda, empujó lo que parecía ser una puerta de clóset. Me resultaba imposible recordar las dimensiones de ese cuarto pues el lugar estaba totalmente oscuro. Desde el fondo habló una voz ronca, de fumador.
>
> –¿Con quién vienes?
>
> –Es una compañera, trabaja conmigo en el instituto.
>
> La respiración del ciego me permitía saber en qué dirección se encontraba y sentir la velocidad a la que se movía cuando comenzó a acercarse. Tocó mi hombro derecho con su mano y la dejó ahí unos minutos para que yo la sintiera. Era una mano cálida y pesada.
>
> –Es fuerte –le dijo al Cacho–. Se ve que es un animal de pelea.
>
> –Me llamo Madero –explicó, tomándome del brazo.
>
> –Yo soy Ana.
>
> Su voz me simpatizaba. (*Huésped* 105)

Dans une nouvelle dissociation de la perspective de la protagoniste et de la narratrice, c'est rétrospectivement, et à la lumière de la tournure des événements ultérieurs, que celle-ci analyse la capacité d'adaptation immédiate dont elle fait preuve dès sa première incursion dans le métro : « *Junto a mí, sentí que el Cacho sonreía. ¿Cómo pude adivinarlo? No lo sé con certeza, pero en esa oscuridad no me encontraba perdida, al contrario, me resultaba fácil imaginar lo que sucedía a mi alrededor. No había comprendido aún que esa adaptación era un síntoma, una señal* » (*Huésped* 106). Si l'institut pour aveugles est une étape importante dans le cheminement d'Ana, ce qui accélère la métamorphose dont elle devient actrice est la découverte du métro et de Madero, auprès de qui elle cherchera à comprendre ce que représente la cécité et trouvera une échappatoire au morne destin qui semblait l'attendre entre les murs infantilisants de l'institut. Tout en essayant d'éviter la transformation, elle tente de s'y préparer au mieux, ce qui aura pour effet d'en faciliter la survenue. C'est ainsi qu'elle décide d'apprendre le braille à partir d'un manuel dérobé sur son lieu de travail :

> Al comenzar a leerlo, me embargó un malestar impreciso. Algo me aconsejaba alejarme de ese universo de una vez por todas; utilizar como pretexto el escándalo del ciego desaparecido para dejar mi trabajo y no volver a frecuentar jamás ese ambiente de tinieblas. […] Tal vez debí confiar en esa voz interna; volver a la forma de vida que había llevado siempre y desde ahí comenzar de nuevo, inaugurando un camino distinto para sitiar a La Cosa. Pero no fue lo que hice. (*Huésped* 107-108)

Malgré le pressentiment inquiétant que cela risque d'ouvrir une brèche dans la muraille qu'elle s'efforce d'ériger avec « *La Cosa* » pour se prémunir d'elle et de la menace de cécité qui l'accompagne, Ana se lance avec horreur mais sans pouvoir s'en détacher dans la découverte d'une langue qui lui semble étrangement familière :

> Al leer esto sentí una mezcla de alegría y de terror. El puente al lenguaje de los ciegos se había desplegado ante mí, y yo, en vez de detenerme a reflexionar unos segundos, en vez de decirme que quien aprende una lengua adquiere también un poco del pueblo que la practica, comencé a memorizar el alfabeto. […]
>
> Al contrario de lo que siempre imaginé, la lectura del braille me pareció extremadamente sencilla, como si, en vez de aprender, recordara algún conocimiento lejano. (*Huésped* 110)

Ce sentiment familier se prolonge durant les entretiens avec Madero, dans l'obscurité totale du local prêté par le concierge du métro ; aux découvertes sensorielles qui étonnent la

jeune femme sans lui déplaire s'ajoute désormais la « théorie » sur la diversité du monde des aveugles et sur la richesse de leurs perceptions :

> Madero me explicó que con el tiempo había logrado compensar su falta de vista con otros sentidos. Ponía, por ejemplo, mucha más atención que antes en las voces de la gente. […]
>
> En ese momento, el bastón que Madero había recargado en la pared cayó al suelo y él se agachó para levantarlo con una rapidez que me dejó impresionada. Igual que la vez anterior, me era posible adivinar sus movimientos. De alguna manera que sólo puedo llamar intuición, adivinaba los gestos de su cara y con ellos solía guiarme para anticipar sus respuestas. Lo que decía era verdad: su tono de voz me dejaba saber si algún tema le resultaba molesto o si, por el contrario, mi pregunta había sido acertada. (*Huésped* 119)

Ana accueille l'impression d'étrange déjà-vu qu'elle ressent au contact du braille ou dans l'obscurité du métro aux côtés de Madero comme la confirmation de la présence d'une entité aveugle en elle. En effet, à ses yeux, le monde se divise entre les voyants, dont elle fait encore partie, et les aveugles, vers lesquels « *La Cosa* » tente de la pousser. Elle aurait ainsi en elle une part voyante et l'autre non-voyante, en perpétuelle négociation l'une avec l'autre. Il serait pourtant aisé d'expliquer la facilité d'adaptation de la jeune femme à un milieu sombre par une faculté innée de tout un chacun d'accentuer la sollicitation des sens habituellement secondaires dans la perception de l'espace, que ce soit de nuit ou dans un contexte de défaillance visuelle. Les théories fourmillent d'ailleurs au sujet du peu d'usage que fait l'homme moderne de la diversité de ses sens, mais elles soulignent aussi que ces sens « en sommeil » peuvent être rapidement réactivés, sur simple sollicitation. C'est le cas de celui qui cherche la serrure à tâtons dans le noir ou qui tend l'oreille pour jauger, au rythme de la respiration voisine, si une personne est endormie ou éveillée. Pour Ana, cependant, c'est le signe de la présence dissimulée de « *La Cosa* » et de sa prédisposition à se passer naturellement de la vue. Ce qui pouvait jusque là n'être que des craintes infondées se vérifie pourtant quelque temps après le début des rencontres régulières avec Madero. Un jour, à la fin d'une heure de lecture à l'institut pour aveugles, les premiers signes avant-coureurs de la cécité se font sentir :

> Pero, al intentar girar la cabeza para mirarlos de frente, mis ojos dejaron de obedecer. En los lagrimales, sentí un dolor muy intenso, semejante al que provoca una quemadura. Instintivamente, dejé caer los párpados y presioné con la yema de los dedos como cuando los hacía llorar el humo de algún cigarrillo. Entonces la sensación se extendió a toda la córnea. […] Cuando por fin abrí los ojos, el salón se había transformado en un escenario borroso, donde sombras sin contorno se movían arbitrariamente. El ojo

> derecho era el más lastimado. Sin las distancias habituales, los muebles parecían flotar en el espacio. (*Huésped* 137-138)

Les symptômes se font de plus en plus récurrents, jusqu'à l'*explicit* du roman qui se referme sur une narratrice convaincue de vivre ses dernières heures de voyante, encore qu'elle ne le soit déjà plus tout à fait :

> Desperté con la vista nublada de modo que no puedo decir que amaneció esa mañana. Cuando me levanté, apenas veía las formas de los muebles. Recogí mi ropa y antes de salir del cuarto me acerqué hacia donde dormía el Cacho. No pude ver con claridad los rasgos de su cara, pero respiré su olor profundamente. […]
>
> Era tan tenue como una intuición, pero aún podía ver algo: los pies que pasaban a mi lado y algunos colores que no podía asociar. […] Ya no veía las formas, pero la luz comenzó a volverse más intensa. Había una transparencia inusitada en el aire. (*Huésped* 187-189)

Ainsi s'achève la transformation du personnage principal, Ana, laissée en suspens un instant avant de conclure ce *devenir-aveugle* auquel elle se sentait destinée depuis le début du roman, qui se présente par moments comme une chronique de l'apparition de la cécité. Comme dans l'autobiographie traditionnelle, la narratrice énonce au détour de son récit une sorte de pacte d'authenticité, qui ne suffira pas, loin s'en faut, pour rattacher cette œuvre à la littérature référentielle, ce à quoi elle ne prétend par ailleurs aucunement :

> […] escuchaba a La Cosa con mucho menor frecuencia; digamos que aprendí a negarla. Que no quepa la menor duda: mi único interés es contar los hechos tal y como sucedieron, con una fidelidad irreprochable. Es normal, entonces, que en esta parte del relato su intervención se reduzca a simples vislumbres. (*Huésped* 80-81)

S'il n'y a en effet rien ici qui suppose une quelconque inspiration extratextuelle du récit, la narratrice adopte cependant dans ce passage les codes du récit autobiographique, du récit de vie. La thématique et la construction du discours ne font pas autre chose, qui saisissent l'histoire du personnage depuis sa postériorité et dans une perspective – on l'a souligné – rétrospective. La narratrice parvient à scinder à différentes reprises le *je* narré, qui ignore tout de la conséquence future de ses actes, du *je* narrateur, qui va jusqu'à émettre des regrets sur les décisions passées au vu de la suite des événements, de ce savoir qui est le privilège du narrateur situé dans la postériorité de son récit. On peut même déceler dans la lecture qu'Ana fait de son

histoire l'excès de mécanisme causal que souligne Georges May[308] que nous citons dans notre partie théorique parmi les écueils du projet autobiographique, et que Philippe Lejeune évoque lorsqu'il voit dans les grands tournants de la vie de l'autobiographe « *des mirages en partie élaborés dans l'après-coup…* »[309]. En effet, lorsqu'elle déplore son choix d'apprendre à connaître l'univers et l'écriture des aveugles, elle insinue qu'elle a ainsi précipité sa chute, accéléré la métamorphose, alors que la survenue de la cécité aurait peut-être – probablement – eu lieu même sans ces démarches. Qui plus est, il s'agit bien là du récit non seulement d'une mutation personnelle vers la cécité biologique, mais aussi d'une mutation intime et plus profonde, que l'on pourrait considérer comme une métamorphose psycho-sociale.

1.2.2. La métamorphose psychique

La dualité entre Ana la voyante et « *La Cosa* » aveugle marque les deux pôles opposés de la mutation du personnage, mais aussi deux facettes ou deux strates de sa personnalité qui cohabitent en permanence dans un seul être. À ce propos, il faut noter que la part voyante est également la part visible, alors que « *La Cosa* » est non seulement aveugle mais aussi invisible pour le reste du monde, tapie et enfouie qu'elle est dans l'intériorité de la narratrice. Cela est d'ailleurs suggéré par homophonie dans le nom qui lui est donné : « *La Cosa* » est pour Ana celle qui… *la acosa* ! Une dichotomie se met en place au fur et à mesure du récit entre la dimension extérieure, émergée, presque publique de la protagoniste et son revers, la très occulte puissance aveugle qu'elle cache soigneusement au tréfonds d'elle-même. « *La Cosa* » est d'ailleurs régulièrement associée à l'image de la cave, notamment lorsque la narratrice s'exclame : « *Su memoria debía de ser húmeda como un sótano que nadie visita y donde los hongos han invadido el territorio, una covacha de topo resentido* » (*Huésped* 56). Cette analogie avec la cave est à rapprocher de la phénoménologie de Bachelard dans sa *Poétique de l'espace*, qui analyse ainsi la symbolique de la maison :

> La verticalité est assurée par la polarité de la cave et du grenier. Les marques de cette polarité sont si profondes qu'elles ouvrent, en quelque manière, deux axes très différents pour une phénoménologie de l'imagination. En effet, presque sans commentaire, on peut opposer la

[308] Georges May, *op. cit.*, p. 58.
[309] Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998, p. 107.

> rationalité du toit à l'irrationalité de la cave. Le toit dit tout de suite sa raison d'être : il met à couvert l'homme qui craint la pluie et le soleil. […]
>
> La cave, on lui trouvera sans doute des utilités. On la rationalisera en énumérant ses commodités. Mais elle est d'abord l'*être obscur* de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs.[310]

« *La Cosa* » est ainsi l'habitante de la cave, des profondeurs obscures, inconscientes et irrationnelles de la jeune femme, et on pourra d'ailleurs voir dans son attirance pour le métro souterrain de la ville de Mexico, un attrait pour la cave urbaine, tout aussi obscure et représentative s'il en est, au niveau sociopolitique, d'une autre forme de « *puissances souterraines* ». Ana, ou le côté Ana, pourrait ainsi représenter la partie la plus consciente de la jeune femme, son toit protecteur, celle sur laquelle elle a un contrôle suffisant pour s'adapter aux conventions sociales de la vie courante, celle qui, éprise de rationalité et de spiritualité, est immunisée contre les désirs et les pulsions :

> Siempre pertenecí al grupo de personas que viven fuera del sexo. Lo intuyo, lo olfateo, lo adivino, pero no lo practico. Respeto con una reverencia japonesa a todos los que frecuentan el orgasmo con la misma asiduidad con que yo tomaba café. No se trata de una postura ante la vida, cualquier persona en mi situación sabe que eso no se decide, simplemente ignoro cómo se hace. Claro que teóricamente estoy informada, cursé la secundaria, fui al cine y leí durante muchos años. Pero va más allá de eso. Es una imposibilidad, una impotencia, tal vez una opacidad en la mirada que no deja ni salir ni entrar a ese insecto inasible. (*Huésped* 186-187)

« *La Cosa* », en revanche, comme s'il s'agissait d'un double maléfique, cristallise les pulsions les plus répréhensibles, de la gourmandise à la luxure. Ainsi, à la fin du roman, lorsqu'Ana se rend chez El Cacho qui lui apprend l'assassinat de sa compagne Marisol, la violence du choc émotionnel laisse Ana sans réaction et permet au parasite de se manifester et de se laisser aller à l'un de ses plaisirs favoris, manger des petits pois : « *En cuanto pude levantarme fui hacia la cocina, tomé un tenedor y dejé que La Cosa devorara el plato de chícharos. Tardó en terminárselo y después lamió los bordes* » (*Huésped* 183). Peu après, la jeune femme est prise de la soudaine pulsion de palper le moignon de l'homme endormi à côté d'elle : « *Tuve una idea absurda a la que no pude renunciar* » (*Huésped* 185). Au cours de cette exploration impudique et sensuelle, elle éveille le désir d'El Cacho, qui se jette sur elle sans qu'elle oppose la moindre résistance : « *El muñón fue a dar a mi entrepierna y en ese momento*

---

[310] Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2009, p. 35.

dejé de ser dueña de mis movimientos » (*Huésped* 186). La narratrice fait état de son incapacité à contrôler l'idée absurde et pulsionnelle qui naît en elle, puis ses propres mouvements, comme si ce n'était plus Ana, raisonnable et asexuelle, qui était aux commandes, mais « *La Cosa* » et sa boulimie tactile et gustative.

Dès lors, cette « chose » informe cumule deux péchés capitaux, auxquels s'ajoutent les déchaînements d'agressivité physique inconsidérés durant l'enfance de la narratrice et les soupçons de meurtre que celle-ci entretient à son égard au sujet de la mort de son frère Diego et plus tard de Marisol. Dans les deux cas, une inscription en relief correspondant à l'inversion du prénom *Ana* en braille est retrouvée sur le poignet du défunt ; pour Ana, il s'agit à n'en pas douter de la signature criminelle de « *La Cosa* », qu'elle tient pour seule responsable de l'agonie de Diego : « *"Uno comienza a morir desde que nace", decía mi abuela, quien tardó más de cien años en morirse. Diego, en cambio, comenzó a hacerlo esa mañana. La Cosa lo fulminó en cuestión de segundos y a través de mi propia mirada* » (*Huésped* 22). Pendant des mois, l'enfant, pourtant bien vivant, n'est plus qu'un spectre, un mort parmi les vivants aux yeux de sa sœur éplorée : « *Cualquiera que haya presenciado la agonía de un ser querido puede comprender mi angustia ante la evaporación de Diego. Cada mañana la sensación de pérdida era mayor, como si la muerte me lo robara a pedazos* » (*Huésped* 32). Un jour, la fillette découvre une étrange cicatrice sur le bras de son frère :

> Diego se arremangó el suéter azul marino que constituía el uniforme de la escuela y abrió la llave del grifo. Fue entonces cuando advertí el moretón en su muñeca. Primero pensé que se trataba de una mordida, pero miré mejor y comprendí que no existían dientes tan pequeños y tan encimados. Parecían más bien piquetes, rojos y violáceos, dispuestos de tal manera que semejaban un tatuaje recién hecho. No era la primera vez que veía una herida en la carne de Diego. ¿Cuántas veces se había caído de la bicicleta y salpicado la calle, ante mis ojos atónitos, con la sangre de su boca rota? El moretón que descubrí esa noche sobre su brazo me causó un miedo distinto. Yo sabía que esas marcas no eran producto de ningún animal. Sólo la voluntad humana puede dibujar algo tan semejante a un bordado y por eso me resultaron tan aterradoras. Las observé hasta memorizarlas. En la herida había algo familiar y al mismo tiempo irreconocible. Él notó mi confusión y, sin abandonar un momento su calculada lentitud, sumergió las manos en el chorro del agua.
>
> –¿Cómo te hiciste eso? –me decidí a preguntar, sabiendo perfectamente que él no podía ser el autor.
>
> –¿Ya no te acuerdas? –respondió mirándome a los ojos. Su voz apacible me llenó de inquietud […] (*Huésped* 33-34)

L'inquiétude d'Ana est d'autant plus fondée qu'elle a déjà été accusée à plusieurs reprises d'avoir sauvagement attaqué une camarade de classe… à coups de dents !, et ce, sans

en avoir aucun souvenir. Ce n'est que longtemps après qu'elle comprendra qu'il s'agit d'un message en braille, lors de sa terrible prise de conscience dans l'ascenseur de l'hôpital ophtalmologique. Il faudra encore un long moment pour qu'elle ouvre enfin son premier manuel de braille et apprenne la signification du signe imprimé dans la chair de Diego :

> El mensaje que había visto en su brazo consistía, lo supe en ese momento, en una sola palabra. […] Lo leí en voz alta y comprendí que se trataba de mi nombre, pero de manera invertida, como en un espejo […]
>
> El descubrimiento me dejó sin palabras. Escrito así me parecía que ese vocablo de dos caras idénticas dejaba de pertenecerme. El nombre de La Cosa era el mío pero invertido. Lo que yo siempre había considerado un mensaje impreso en la piel de mi hermano no era tal sino simplemente un sello personal, una firma. Nunca antes había imaginado que una palabra tan íntima pudiera usurparse de esa manera. (*Huésped* 110-111)

Pour Ana, c'est la confirmation de la culpabilité de « *La Cosa* » dans la mort de Diego. C'est aussi la confirmation de sa nature impulsive et violente, comme si les seuls sentiments et pulsions du parasite provenaient des bas-fonds les moins reluisants de son être. À cet égard, l'antagonisme entre Ana et « *La Cosa* » se rapproche sans doute fortement de ce que toute personne connaît, qui voit s'opposer une part consciente et « civilisée », un Moi raisonnable et pondéré par l'ensemble des normes sociales réunies, assimilées et appliquées par le *surmoi* freudien, et le gouffre désordonné de l'inconscient, avec ses pulsions inassouvies et ses désirs inavouables, un *ça* qui ne demande qu'à s'émanciper de la censure du *moi*[311]. La narratrice exprime d'ailleurs son espoir fugitif de parvenir à polir cette sauvagerie qui sommeille ou se déchaîne en elle selon les circonstances : « *Esos momentos de remanso me dejaron creer que, a pesar de su temperamento rebelde, era educable y que con un poco de empeño llegaría a domesticarla* » (*Huésped* 30). Non seulement le projet est vain, mais c'est dans cette instance souterraine que naît une violence incontrôlable qui se traduit par un double projet morbide qui doit aboutir, selon la narratrice, à la mort de Diego puis à sa propre disparition, son propre anéantissement :

> El episodio del baño me hizo comprender, con la lucidez vertiginosa que deben tener los enfermos terminales o los condenados a la silla eléctrica, que en algún lugar se habían inscrito nuestras fechas y que el proceso era irreversible. La diferencia radicaba en que –al menos en términos prácticos– Diego ya estaba muerto; mi supresión, en cambio,

[311] En arabe, *Ana* ou *Anna* signifie *je* ou *moi*. Hasard de l'étymologie ou élément connu de l'auteure, ce détail tombe à point nommé pour justifier notre lecture qui associe la part-Ana au *moi* freudien et « *La Cosa* », pour d'évidentes raisons sémantiques, au *ça*.

> formaba parte de un proyecto de venganza, y por ello más tortuoso, que vendría en dos partes, dos espasmos, dos muertes consecutivas. Primero la irrupción definitiva de La Cosa en mi cuerpo: una vez que me desterrara al sótano donde yo la había tenido hasta entonces, mi existencia quedaría reducida a la de una amiba. Cuando eso ocurriera yo iba a ser su lado oscuro, su vergüenza, su pariente pobre. Los papeles quedarían invertidos […] (*Huésped* 23).

Pour l'heure, c'est bien « *La Cosa* » qui constitue le côté obscur et honteux de la jeune fille ; c'est elle aussi qui est animée de pulsions de mort ravageuses. En s'attaquant à Diego et en s'interposant entre Ana et lui, elle parvient à briser l'amour pur, innocent et absolu de la fillette. Ensuite, elle s'attaquera à la part consciente – voyante et visible – de celle-ci pour l'enfermer dans les oubliettes et soumettre Ana à la toute puissance d'une chose aveugle, sans considération pour la bienséance et guidée par le désir impérieux de réaliser sans concession ses pulsions destructrices et autodestructrices. Cette inversion des rôles, des forces en présence, se dessine dans le récit sous la forme d'une mutation intime de la protagoniste en tension entre ces deux puissances opposées. Tantôt, comme lorsqu'elle est enfant, « *La Cosa* » parvient à imposer sa volonté et à se manifester de façon incontrôlable notamment en public, en attaquant violemment une camarade de jeu qui avait eu l'audace de manifester de l'intérêt pour Diego, le frère bien-aimé et intouchable :

> –Señora –comenzó la madre de Marcelita–, hace dos días nuestra hija le compartió a la suya el pastel de chocolate que ella misma preparó.
>
> –Lo sé–respondió mamá con tranquilidad fingida.
>
> –Entonces sabrá también que, para agradecerle, su hija casi le arranca el cuello a mordidas.
>
> Mamá palideció. Bajo la ventana, la mirada de mi vecina se alzó rencorosa y triunfal. El timbre del recreo sonó en ese momento. De aquella segunda mañana, lo último que recuerdo es el suéter gris con cuello alto que llevaba Marcelita y sus ojos muy abiertos. Pero dicen las malas lenguas que en esa ocasión, además de morderla nuevamente, le acomodé una paliza. (*Huésped* 20-21)

Dans ces moments de rage intense et irrépressible, la petite fille n'est plus maîtresse de ses actes et n'en garde même pas le souvenir. Est-elle alors dominée par une entité étrangère qui parasite son corps et son esprit, comme elle aime à le prétendre, ou est-elle simplement une enfant incapable de contrôler ses émotions ? Le déclencheur, ici, semble être son amour jaloux et possessif pour son frère, au point de ne permettre à personne de s'en approcher, même en paroles. Dès lors, le déchaînement de violence qui s'ensuit est bien le fait d'Ana, la sœur aimante, même s'il lui plaît de l'attribuer à « *La Cosa* », qui n'est autre que la face cachée de

sa personnalité. On peut d'ailleurs se demander si ce n'est par excès de possessivité qu'elle s'attaquera peu après à Diego : peut-être est-ce à partir d'un même amour débordant qu'une part d'elle-même vénère son frère à distance en le dévorant des yeux et qu'une autre, moins retenue et moins rationnelle, se jette sur lui comme pour le dévorer tout court ! C'est d'ailleurs bien à elle-même qu'elle fait référence quand la narratrice conclut l'épisode de l'attaque contre Marcelita :

> A partir de ese año y, creo que con cierta razón, comencé a tener miedo *de mí misma*. Miedo de La Cosa que sentía crecer en mí como una larva en su crisálida; miedo de los cambios que se producían en mi cuerpo; miedo, sobre todo, de los actos que podía cometer sin darme cuenta. (*Huésped* 21. Nous soulignons.)

Incontrôlable, « *La Cosa* » représentent la part d'animalité du personnage, tantôt assimilée à une larve, tantôt à une amybe, au contraire d'Ana qui est par contraste la part d'humanité et de sociabilité. Après la mort de Diego et durant l'adolescence, les pulsions attribuées à « *La Cosa* » se raréfient, Ana s'isole et semble garder un certain contrôle de la situation. Ce n'est que lorsqu'elle entame véritablement la phase active de sa mutation, à partir de l'entrée à l'institut pour aveugles puis lorsqu'elle commence à se rendre dans le métro, que les manifestations intempestives réapparaissent et semblent priver la jeune femme de son libre arbitre :

> A La Cosa le gustaba la calle, podía caminar horas con mis pies pequeños y sus pasos sin rumbo, descubriendo la ciudad, recorriéndola como por primera vez. Lo mismo podía dar diez vueltas en una manzana sin notarlo que caminar la avenida Insurgentes de sur a norte maravillada por sus ruidos, por lo ancho de las banquetas, por los árboles que a veces la rodean, pero sin verla, sin rescatar una sola imagen. Los periodos así eran muy desgastantes. (*Huésped* 124)

C'est en dépit de toute logique et de la façon la plus imprévisible que « *La Cosa* » assouvit ses pulsions et reprend momentanément le contrôle total, au détriment d'Ana, qui subit ces nouveaux caprices : « *Hubo una tarde, después de mi primera cita con Madero, en que La Cosa me arrojó a la calle y de repente me descubrí recargada en la pared de la estación General Anaya, tan sola en medio de la multitud, tan cerca de las vías y sin sentir siquiera la tentación de arrojarme* » (*Huésped* 125). Démesurément attirée par les sensations fortes et à la recherche de tout ce qui peut altérer le contrôle d'Ana sur elle-même, « *La Cosa* » recherche

l'ivresse dans toutes les expériences auxquelles elle peut avoir accès : l'ivresse de la rue, celle de la foule dans le métro ou celle de l'alcool :

> –Es pulque –me explicó Madero–, ¿quieres?
> La Cosa quería más y más, pero el pulque era un privilegio al que había accedido gracias a la prestigiosa compañía de Madero y la cantidad que me ofrecieron no alcanzó para saciarla. Para mostrar su inconformidad el parásito me sacudía con una risa aspirada, ridícula, que no podía detener. (*Huésped* 134)

Face aux effets euphorisants de l'alcool, Ana ne peut rien faire, si ce n'est observer sa progressive perte de contrôle et se juger elle-même avec sévérité. Finalement, et après avoir avalé une assiette entière de petits pois en silence, « *La Cosa* » trouvera une autre forme d'ivresse dans la sexualité découverte auprès d'El Cacho. Là encore, si Ana dit cesser de contrôler ses mouvements (*Huésped* 186), c'est sans doute parce que le consentement vient de cette chose tapie au plus profond d'elle-même et dont les actions provoquent en elle soit un sentiment d'insécurité (boire de l'alcool, marcher « à perte de vue »), soit de franche répulsion (les petits pois détestés, le dégoût que lui inspire l'odeur d'El Cacho). C'est pourtant avec cette chose répugnante qu'elle se résigne à se confondre, abandonnant tout à coup le confort fade d'une vie bourgeoise à laquelle elle ne portait d'ailleurs pas grand intérêt.

1.2.3. La métamorphose politico-sociale : une cécité lucide ou une clairvoyance sociale

El huésped, c'est aussi l'histoire d'une prise de conscience socio-politique, qui a ceci de particulier qu'elle se fait presque par inadvertance… Ana grandit dans un milieu bourgeois au cœur de la « *colonia Roma* », quartier privilégié de la ville de Mexico. Avec ses parents et son frère, sa vie tourne essentiellement autour du foyer familial et ne laisse que peu de d'espace aux relations affectives extérieures au cercle familial et aux obligations scolaires des enfants : « *No tenía amigos, ni en la escuela ni en el barrio* » (*Huésped* 19). Outre l'adoration contemplative dont elle entoure son frère, elle semble d'ailleurs être assez individualiste ou en tout cas très possessive, comme le prouve sa violente réaction contre la petite camarade qui a à peine le temps de manifester une hypothétique attirance pour Diego et qui finit avec des traces de morsure et une minerve. Plus tard, la mort de Diego et l'absence du père confineront la jeune

fille à une adolescence solitaire et anxieuse qui paraît bien morne mais dont elle ne se plaint pas. Obsédée par l'être monstrueux et étranger qu'elle sent croître en elle, Ana se retrouve dans une position de repli sur elle-même, accentuée sans doute par la dynamique introspective du récit. Peu sociable, la narratrice est aussi peu sujette à la compassion ou à l'empathie, plus encline à ressentir du dégoût ou du rejet vis-à-vis de l'autre et de l'inconnu, comme elle le démontre à de multiples reprises. Ainsi, de son premier contact avec le groupe d'aveugles auquel elle fera la lecture à l'institut, la narratrice souligne notamment :

> Comprendí que iba a ser necesario ganar su simpatía, pero no tuve deseos de hacer ningún esfuerzo para lograrlo. Las personas que estaban frente a mí –ciegos de diferentes edades, la mayoría adolescentes como Lorenzo o la muchacha que había visto en el jardín, pero también personas mayores– me parecían extrañas, amenazadoras. (*Huésped* 68)

Dans ce passage, l'altérité est au mieux jugée dépourvue d'intérêt et au pire, menaçante. Peu après, alors qu'Ana est alitée et malade, enfermée dans sa chambre de la maison familiale qu'elle partage désormais exclusivement avec sa mère, un groupe d'aveugles vient lui rendre visite en compagnie d'El Cacho. La réaction de la jeune femme est très violente et crée un mouvement de panique parmi l'assistance :

> Caminaban hacia todas partes, tocándolo todo con sus dedos-antena. Algunos sólo sonreían. La escena me exasperó. Mamá estaba junto a mí y me miraba orgullosa, como si esperara que yo se lo agradeciera.
>
> –¿Por qué los dejaste entrar? –le pregunté perdiendo la paciencia.
>
> –Pensé que te gustaría –gimió–. Se ve que les haces falta, me lo dijeron hace un momento.
>
> No sé qué resultaba más absurdo, si el hecho de despertar y encontrarme con una multitud de ciegos o el supuesto cariño del que hablaba mi madre.
>
> –Váyanse por favor –dije exasperada–, no puedo recibirlos.
>
> El cuarto quedó súbitamente en silencio. La incomodidad de todos era palpable.
>
> –No pasa nada –dijo el Cacho–, relájense.
>
> Fue el colmo.
>
> –¡Que se larguen, he dicho!, ¡fuera de aquí!
>
> No debí hacerlo. Espantadas por el grito, las visitas dejaron de sonreír y empezaron a moverse hacia todos lados, tropezándose con los objetos del cuarto. Tiraron el espejo de la puerta y el perchero. Uno de ellos se lastimó con la esquina del buró. El estruendo los asustaba, acelerando aún más sus movimientos. […]
>
> De tan absurda, la escena empezó a divertirme, pero ya nadie tenía humor para oírme reír. (*Huésped* 87-88)

Dérangée par surprise à domicile, Ana rejette ses visiteurs sans aucune pitié ni aucune gratitude pour leurs bonnes intentions. Face à ce qu'elle considère comme une invasion, elle explose dans une colère disproportionnée pour protéger son territoire. Qu'importe leur vulnérabilité émotionnelle pourtant évidente, elle ne fera preuve d'aucune compassion une fois confrontée au mouvement de panique qu'elle provoque ; au contraire, elle ricane de les voir se cogner les uns aux autres au risque de se faire mal et déplore – comble de l'égocentrisme ! – que personne ne soit d'humeur à l'accompagner dans sa subite allégresse. Ce n'est qu'un moment après qu'elle se remet en question et porte un regard critique sur son attitude ; elle s'adoucit quelque peu, sans pour autant changer de ligne de conduite :

> Además de la culpa por haber maltratado a los internos, comencé a sentir vergüenza.
>
> –Es mejor que se vayan –le dije–, necesito descansar.
>
> Pero el Cacho siguió inspeccionando mi cuarto, en silencio, como si nada.
>
> –Si no te hubiera conocido antes –comentó–, pensaría que es por la enfermedad, pero desde el principio me gustaste por mamona. (*Huésped* 89)

Au Mexique, une personne est qualifiée de « *mamona* » lorsqu'elle est particulièrement arrogante. Ici, l'insulte détournée en compliment (faussement ?) galant vise l'attitude égoïste de la jeune femme, mais peut également faire allusion à la classe sociale bourgeoise dans laquelle elle évolue, et dont elle s'emploie ce jour-là à consolider l'un des stéréotypes les plus tenaces : l'individualisme. Est-ce à ce désintérêt excessif pour l'altérité qu'est due son absence chronique de désir sexuel ? Est-ce parce que les relations sexuelles sont justement avant tout des *relations*, un mouvement vers l'autre, qu'Ana n'en sera capable qu'à la fin du roman, à quelques heures ou quelques jours de la mutation définitive ?

C'est en tout cas à partir de cet état des choses, de cet ancrage égocentrique du personnage que commence une évolution qui va toucher divers domaines, de l'affectif au politico-idéologique. Ainsi, peu de temps après sa maladie et le regrettable incident qui se déroule chez elle à cette occasion, la secrétaire du directeur de l'institut pour aveugles supplie Ana de remplacer une infirmière absente le temps d'une garde de nuit, pour surveiller le dortoir des femmes. La jeune femme, après s'être fait un peu prier pour le principe, accède à la demande : « *Decidí aceptar. Iba a ser la primera noche en años que pasaría fuera de casa y, lejos de considerarla un fastidio, la idea llegó a entusiasmarme* » (*Huésped* 94). Remarquons tout de même que l'argumentaire qui justifie son choix n'est pas plus altruiste que lorsqu'Ana

s'égosille pour mettre ses visiteurs à la porte lorsque ceux-ci viennent troubler sa quiétude et pénétrer sur son territoire. Désormais, en revanche, elle ressent l'envie de quitter sa bulle d'exclusivité et de s'aventurer hors de chez elle, ce qui est déjà significatif et préfigure la suite du récit. Cet élan vers l'extérieur se traduit aussi par un élan vers l'autre et même quelques démonstrations d'empathie :

> 10.45. Como siempre durante las horas de insomnio, el reloj parecía detenido. Decidí cerrar los ojos para conjurar al sueño. Entonces, desde una cama vecina, me llegó un llanto soterrado. Alguien se desahogaba en voz baja para no despertar a las vecinas y, de no haber estado tan cerca, ni siquiera yo lo habría notado. Me senté discretamente sobre la cama y hurgué en la penumbra del cuarto hasta encontrarla. Era Nelly, presencia asidua en mi hora de lectura. Me levanté y fui a sentarme en cuclillas junto a ella.
>
> –¡Maestra! –exclamó, sorprendida–, ¿Qué está haciendo aquí?
>
> Esa manía de los internos de tratarme como a una profesora.
>
> Fuera cual fuera el motivo, seguramente su tristeza era justificada. Lo normal, pensé en ese momento, sería que cada noche todas las internas se durmieran llorando. Tal vez lo habían hecho hacía tiempo, antes de que la enfermera encontrara la manera de tranquilizarlas.
>
> –Por qué estás llorando? –le pregunté a Nelly mientras ponía la mano sobre su cabeza. Pero ella ni siquiera se movió–. ¿Te puedo ayudar en algo? –insistí por cortesía, convencida de mi impotencia. […]
>
> Nelly giró el rostro hacia la almohada y volvió a sumergirse en el llanto.
>
> La acompañé un momento para que se calmara, pero fue inútil. Entonces me dirigí hacia el mueble para ver si aparecía en la lista, pero su nombre no estaba. Me sentí incapaz de administrarle cualquier medicamento. Finalmente regresé a su lado. Debajo del cobertor color carne, idéntico en todas las camas, el cuerpo delgado era casi imperceptible. Pasé mi brazo sobre sus hombros escuálidos, aún más delgados de lo que parecían a simple vista, y la abracé. (*Huésped* 97-98)

C'est naturellement et avec une réelle compassion qu'Ana s'approche de Nelly et tente de la consoler. Lorsqu'elle ne propose son aide que « *por cortesía* », ce n'est pas par désintérêt ou mépris, mais par impuissance, et sa description touchante de la jeune aveugle est empreinte de pitié et de tendresse pour la vulnérabilité de celle-ci : « *cuerpo delgado […] casi imperceptible* », « *hombros escuálidos* », etc. Le désir de la narratrice de soulager Nelly de sa peine et de l'entourer de réconfort semble donc tout à fait sincère. Cela restera l'une des seules démonstrations de véritable empathie de la part de la narratrice, qui parvient cependant, au même moment, à se réjouir de la nouvelle que lui apprend la jeune fille entre ses larmes : son ami, Lorenzo, s'est échappé de l'institut : « *Era real. Alguien se había atrevido a hacerlo. En vez de sentir más lástima por ella, me embargó una inesperada alegría, esa mezcla de impaciencia y confort que produce la esperanza* » (*Huésped* 98). L'espoir et le soulagement

que représente la fuite de Lorenzo pour Ana sont, en revanche, probablement plus guidés par l'angoisse de la narratrice pour son propre futur, qu'elle aimerait imaginer hors de l'institut pour aveugles. Indépendamment de Lorenzo dont elle se souvient à peine, c'est donc pour elle-même que cette fugue réussie signifie une alternative à l'enfermement infantilisant une fois que la cécité la frappera à son tour.

À bien y regarder, la toute première décision de franchir le seuil de l'institut dans le but d'apprendre à connaître le monde des aveugles pour mieux s'en prémunir ne laisse pas d'être un premier geste d'ouverture de la part d'Ana, un premier « aller vers » l'autre, le différent, l'étrange(r). Malgré son caractère fuyant ou distant, elle entretient alors des relations humaines régulières, les premières – à l'exception de sa mère – dont elle fasse état depuis l'éclatement de la famille à la mort de Diego. Cependant, c'est en passant les portes du métro en compagnie d'El Cacho (« *mi Virgilio* »), que sa vie prend réellement une autre tournure et que la mutation peut s'amorcer. Ana découvre alors un monde souterrain qui se situe aux antipodes de son univers, comme s'il en était l'envers. Le lendemain de la disparition de Lorenzo, El Cacho est agité et se montre pressant :

> –¿Tienes tiempo? –preguntó–. Quisiera hablar contigo.
> –¡Qué sorpresa! –dije–, ya casi no vienes por aquí.
> Se le veía cansado y sin ganas de escuchar ironías. Adiviné en su rostro que se trataba de algo serio.
> –Vamos al jardín –sugerí. Empezaba a extrañar nuestra ceremonia.
> –Prefiero que salgamos de este sitio. Tantos ciegos juntos me dan vértigo. ¿Qué vas a hacer ahora mismo?
> –No tengo nada planeado –respondí.
> –¿Te molestaría acompañarme al metro?
> –Si necesitas ir a algún lado te puedo llevar en el coche.
> –No se trata de eso. Tengo una cita y quiero que vengas conmigo. (*Huésped* 101)

C'est le début du véritable parcours initiatique, le préambule à la première rencontre de Madero : une fois dans le métro, Ana voit son guide se métamorphoser en un instant et adopter un rôle de composition qui lui semble parfaitement rôdé :

> Lo vi avanzar hacia el final del vagón, donde comenzó su discurso. *Señores pasajeros, disculpen la molestia*… Su voz era mucho más nasal que de costumbre. *Si pido limosna no es por gusto, sólo por necesidad*… Ésa fue la primera vez que lo vi en plena representación de su drama: pobre entre los pobres del vagón, más deteriorado que nadie, solicitando con la mano hacia adelante que la gente le diera dinero, sin vender u ofrecer nada, excepto su mutilación y su fingida inocencia. *Después de mi accidente nadie me da trabajo, pero soy un hombre honesto, señores pasajeros, y no*

> *quiero robar*. No creo que sea provocación, pensé, para él, esto de la limosna debe ser un oficio. (*Huésped* 102)

Non seulement la mendicité revêt pour El Cacho l'importance d'un véritable travail, mais c'est aussi presque une mission qu'il se donne, une mission dont le fruit est destiné à la communauté. En effet, arrivé devant Madero, il lui reverse fièrement l'intégralité de ce qu'il a rassemblé pendant la semaine, et qui sera vraisemblablement administré par le chef incontesté du groupe d'indigents qui vivent entre la rue et les méandres du métro. L'inversion des valeurs par rapport au monde « de la surface » et à l'univers bourgeois d'Ana est ici flagrante : mendier est un noble métier, surtout il s'agit d'une action individuelle mais réalisée pour le bénéfice de la collectivité et non pour un confort personnel. Le retournement des valeurs traditionnelles se poursuit lors de la rencontre avec Marisol, la compagne d'El Cacho :

> Un adolescente vestido de azul, con el uniforme de los conserjes, avanzó hasta nosotros, saludó al Cacho con voz tenue y me miró con curiosidad esperando a que nos presentaran. Al ver esa cara más de cerca, descubrí que no se trataba de un chico, como pensé en un principio, sino de una mujer con el pelo cortado casi a rape. Era bonita, aunque muy delgada, sus hombros prominentes le daban un aspecto retraído.
>
> –Mira –me dijo el Cacho–, ella es Marisol. La mujer más hermosa de todo el subterráneo. (*Huésped* 104)

Celle qui sera plus tard appelée « *la sultana* » (*Huésped* 168) est ici proclamée reine de beauté du monde souterrain, et se distingue par ses attributs physiques… assez peu féminins : le crâne presque rasé, le corps mince et sec effacé par l'uniforme masculin, elle ressemble plus à un adolescent qu'aux canons de beauté féminine. Ana s'y méprend d'ailleurs. Dans ce *mundus inversus*, la sultane ou « *la matrona del grupo* » (*Huésped* 148) est une femme d'apparence androgyne et qui couche « *casi siempre […] en un hogar católico para mujeres* » (*Huésped* 182). De son palais des profondeurs, elle se présente pourtant comme la concierge, la maîtresse des clefs qui permet l'accès au roi, Madero, souverain vagabond et aveugle, rejeté par la société et abandonné encore jeune par une famille défavorisée, elle-même marginale, comme il le racontera à la narratrice (*Huésped* 122). Ce sont donc des indigents – les invisibles, les intouchables – qui composent la haute noblesse de ce royaume souterrain aux accents hugoliens[312], et s'il en est un qui voue un culte presque patriotique au métro, c'est encore

[312] Dans la littérature du XIXe au XXIe siècle, mais aussi dans le cinéma de science-fiction et d'anticipation, on trouve de nombreux exemples de ces inframondes dotés de leur propre hiérarchie, de leur noblesse et de leurs gueux. Dans le film de Fritz Lang *Metropolis* (1927), la ville souterraine est un monde totalitaire où vit une société

Madero, lorsqu'il répond au mépris d'Ana pour le style de vie qu'il lui propose comme un privilège :

> –La tendrá si le entras a esto –advirtió él.
>
> –¿Entrarle a qué? –pregunté–. ¿A su grupo de limosneros? No gracias, detesto las reglas. Además, no podría vivir en el metro.
>
> –Qué prejuiciosa eres, muchacha, el metro es el mejor lugar para vivir en México. ¿No has oído que cada gran ciudad tiene una cloaca proporcional a su esplendor? El nuestro por consecuencia tenía que ser a toda madre, limpio y tranquilo. Yo prefiero dormir y comer aquí que junto al Periférico.
>
> –¿Y el encierro?
>
> –Todo depende si prefieres estar atrapada adentro o afuera, pagar impuestos, mantener con mordidas a los oficiales de tránsito o acá pidiendo limosna y eligiendo tu vida. (*Huésped* 121-122)

C'est en quelque sorte un hymne à la cour des miracles, où il révèle la nature subversive voire révolutionnaire de ce mode de vie dans lequel il voit une action de résistance contre la corruption galopante du monde extérieur. Il n'est d'ailleurs peut-être pas innocent que ce soit un dénommé Madero qui tienne ces propos révolutionnaires depuis le sous-sol de la ville de Mexico : cela pourrait être un clin d'œil à l'histoire de la Révolution Mexicaine de 1910, dont le déclenchement a pour principal instigateur un certain Francisco I. Madero, qui gouvernera le pays de 1911 à 1913 après la chute de Porfirio Díaz. Depuis les entrailles de la ville – depuis ses intestins, pourrait-on dire – Madero et ses acolytes constituent une organisation secrète, à laquelle Ana finira par s'intégrer presque à son insu. Ce groupuscule clandestin, c'est le mystérieux « *esto* » de Madero, qui ouvre le passage reproduit ci-dessus. La motivation idéologique qui l'anime est réaffirmée régulièrement par El Cacho, presque comme s'il

---

exploitée et opprimée par les classes dominantes qui vivent en surface. Dans son étude « Autour de Victor Hugo : figures de l'homme d'en bas », Pierre Macherey identifie l'origine de ce qu'il considère comme « *le développement des théories visionnaires de l'homme d'en bas* » (*À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires De France, 1990, p. 88), très présentes dans la littérature française du XIXe siècle d'Eugène Sue à George Sand et qui culminent (!) dans *Les misérables* (1862) : « *La naissance d'une littérature des profondeurs, dont on trouverait les éléments annonciateurs à la fin du XVIIIe siècle, dans les romans gothiques et chez Sade, a été un événement situé et daté, dont la portée était simultanément esthétique et politique : il impliquait un nouveau rapport au monde, une nouvelle façon de voir les choses et de les dire* » (*Ibidem*, p. 77). Le monde des profondeurs, les entrailles de la ville, les égouts ou les catacombes deviennent le motif et le décor d'une immersion dans les profondeurs sociales (« *la masse sombre de l'homme d'en bas* », *Ibidem*, p. 85) desquelles doit surgir le mouvement révolutionnaire qui renouvellera la société. Nous retrouvons dans la descente de la narratrice de *El huésped* dans les entrailles de Mexico le constat de Pierre Macherey au sujet des romans de Sand, Sue ou Hugo, où « *se retrouvaient les visions souterraines d'un monde des profondeurs, et c'était comme si le même escalier avait plongé dans le cloaque des bas-fonds parisiens et dans les vertigineux abîmes où l'humanité accomplissait son destin unanime. Au terme de cette descente, lorsqu'elle avait atteint son degré le plus bas, pullulait la même foule* » (*Ibidem*, p. 90-91).

s'évertuait à distiller une amorce de conscience politique chez sa protégée. Il ne cache pas ses intentions d'en faire une nouvelle recrue, une alliée à leur cause :

> Muchas veces, mientras tomábamos café en el jardín del instituto, el Cacho me habló de la decadencia de la ciudad y de sus habitantes, hechos indiscutibles que a su parecer exigían la existencia del grupo como la única respuesta digna posible. Cuando estaba de humor para dialogar, le decía que esa decadencia no tenía nada que ver conmigo y que por mí les podía explotar el metro a todos. Él entonces me miraba desconcertado –para mi gran satisfacción– sin saber si mi actitud era solamente deseo de provocarlo o si venía de lo más profundo de mi condición burguesa. Nunca se lo dije, pero entre todo lo que sentía por ellos, también los admiraba. (*Huésped* 125)

Là encore, la décadence a changé de camp : elle ne se trouve pas dans les bas-fonds des plus déshérités, mais dans le système corrompu et vicié qui règne en surface et qui est celui des élites et des bien-pensants. C'est, pour El Cacho, parmi l'indigence économique que naît un possible salut moral, la relève idéologique qui dénoncera la puanteur de l'ordre établi. Leur action d'éclat consistera d'ailleurs à souiller d'excréments les urnes d'un vote populaire, un acte dangereux auquel Ana participera et qui causera la perte de Marisol, arrêtée à cette occasion puis torturée et assassinée par une milice anonyme qui en fait une martyre de la cause, l'exacerbation du sacrifice individuel pour le bien commun. Pour l'heure, et malgré les protestations véhémentes de la protagoniste, qui soigne son image de bourgeoise conformiste et apolitique, celle-ci commence déjà à se laisser gagner par cet appel du groupe et de l'œuvre collective. Curieusement, Madero porte un regard moins exalté, presque cynique, sur le mouvement qu'il soutient pourtant, et sans dévoiler les détails ni la raison d'être de ce qui apparaît de plus en plus comme un maquis urbain. Il en décrit les membres :

> –Los ciegos que te digo no están de acuerdo ni en desacuerdo, sólo obedecen. No los mueve ni la justicia ni la idea de una mejoría, sino la voluntad de sus jefes, a los que rara vez comprenden. Se sienten embriagados con la revuelta, con el hecho de estar juntos, creyendo que finalmente son libres, y siguen con la esperanza de una tierra prometida. Lo único que nosotros les aseguramos, y quién sabe por cuánto tiempo, es el espacio reducido del metro, cada vez más lleno de policías. Cuando tanta gente se congrega para correr detrás de una fantasía acaba por olvidar que su inconformidad es antes que nada un asunto personal; dejan todo en manos de los jefes en vez de vigilarlos.
>
> –¿Y por qué deberían hacerlo?
>
> –Los líderes son los más peligrosos, y al grupo siempre se le olvida que cada dirigente lleva en potencia al peor enemigo posible: el traidor, el personalista. (*Huésped* 131)

Dans cette charge amère, Madero contemple ses semblables avec désenchantement, voyant en eux une cécité qui n'est pas – ou pas uniquement – physique, mais qui tient surtout de l'absence de lucidité. Si le métro est le meilleur endroit pour vivre, ce n'est pas un lieu utopique pour autant, et l'aveugle déplore que, là ou ailleurs, les hommes soient des suiveurs, embrassant des causes qui ne sont pas les leurs dans le seul but de venger leurs frustrations personnelles. Mais plus que des suiveurs, Madero condamne les meneurs et à travers eux l'individualisme qui équivaut pour lui à une trahison. Malgré cette vision cynique, il rend un tribut enflammé aux catacombes, aux ténèbres qui ne laissent pas émerger cet individualisme tant redouté en condamnant tout le monde à l'invisibilité. C'est ce qui rend propice l'action de masse des oubliés et des opprimés, ceux qui agissent dans l'ombre et mettent leur colère personnelle au service de mouvements collectifs qui acquièrent de l'ampleur mais dont la portée les dépasse :

> –El subterráneo ha existido siempre. Dicen que en Europa todavía hay catacumbas de la época de los romanos, donde se escondieron toda clase de prófugos, y que allí también vivió gente durante las guerras. Piensa en los colonizados de cualquier imperio, los esclavos, los campesinos, los leprosos, los prisioneros de guerra. En este país el subterráneo tiene una historia larga. A los ciegos de estos movimientos los ha guiado siempre la fuerza de la ira, la venganza colectiva, no un proyecto. Junto a ellos hay otros que ni siquiera se mueven y también hay hombres con buenas intenciones que, sin la menor necesidad, se incorporan a los marginales y se apropian de su odio; se encargan de organizarlos y su generosidad dura algunos años hasta que la soberbia les carcome las córneas. Muy pocos siguen viviendo entre los ciegos sin serlo, con simpleza, sin aspirar a un reconocimiento ni por su dedicación ni por su humildad. (*Huésped* 131-132)

Hommage à l'anonymat et à l'invisibilité, c'est aussi le constat désabusé de l'impossible dépassement de soi : l'individu finit toujours par primer, par vouloir étinceler. Les catacombes, avec leurs ténèbres qui ne permettent pas de distinguer un individu perdu au cœur d'une foule informelle, jouent alors les garants du non-avènement de nouveaux despotes. Est-ce que la cécité et l'obscurité constitueraient un remède ou un rempart contre le narcissisme ? Alors qu'Ana reçoit ces discours à la fois révoltés et pleins de désillusion, elle se rapproche de plus en plus du mystérieux groupe en question, qui s'avérera en effet être mû plus par une rancœur irrépressible que par un véritable projet de changement social. Il faudra un rite initiatique violent et scatologique pour qu'elle soit enfin mise au courant de la teneur du projet et qu'elle se débarrasse définitivement de la répugnance que lui inspiraient encore certains membres du groupe et pour qu'elle abandonne tout amour-propre. Un jour où El Cacho vient la chercher

avec un empressement inhabituel, ils se rendent au point de rendez-vous où s'affairent déjà quelques dizaines de personnes, armés de sacs remplis… d'excréments humains ! Le rite de passage peut commencer :

> –Empieza por llenar estos sobres –me dijo un hombre arrastrando uno de los sacos–, pero no les pongas mucha para que no se desparrame.
> –¿Así nada más? –pregunté muerta de asco.
> Los ojos de todos los mendigos voltearon hacia mí con expresión reprobatoria.
> Marisol intervino despreciativa:
> –Nadie va a obligarte o, si prefieres, podemos pedirle a Felipe que vaya a buscarte unos guantes.
> Miré sus manos. Todos habían aceptado embarrarse hasta los codos sin miramientos. El miedo al ridículo me hizo rechazar la propuesta. Cerré los ojos y hundí los dedos. Alcancé a escuchar algunas risas contenidas. Cuando volví a abrir los ojos, el Cacho estaba frente a mí y me miraba con expresión aprobatoria, casi orgullosa, pero sin decir nada. (*Huésped* 143)

Tout y est : la communauté est réunie pour assister à l'adoubement du nouveau chevalier du souterrain, qui doit s'acquitter d'une tâche pour laquelle il lui faut mettre ses émotions et ses sentiments au second plan, le tout sous l'œil fier de son mentor, satisfait du labeur accompli avec sa nouvelle recrue. Après ce rite d'entrée réalisé dans l'abnégation la plus totale et en ignorant ce à quoi elle participe, Ana pressent qu'elle a gagné le droit d'être enfin mise dans la confidence :

> –¿Para qué son? –le pregunté bajando un poco la voz con el fin de no desconcentrar a los demás (prácticamente nadie hablaba). En cuanto terminé la frase una carcajada dinamitó el silencio de la sala.
> –¿No le dijiste? –preguntó un jorobado que hasta ese momento no había levantado la cara. Todos miraban al Cacho sin dar crédito.
> –No –dijo él seriamente–, no sabe nada.
> La gente dejó de reír y comenzó a trabajar más aprisa. (*Huésped* 143-144)

Malgré sa requête et l'étonnement réprobateur de l'assemblée, El Cacho ne daigne pas lui expliquer la manœuvre à laquelle elle prend part. Ana continue son « travail » et n'apprend que de longues heures plus tard, alors qu'il est trop tard pour faire marche arrière, la teneur du projet dans lequel elle est désormais impliquée. Marisol, indignée par le silence imposé par El Cacho et consciente des dangers encourus, se laisse peu à peu aller à dévoiler les risques puis l'objectif de leur mission :

–[…] si nos detienen estamos fritas, las dos. ¿Has oído hablar del turismo subterráneo?

Negué con la cabeza.

–Si nos agarran vamos a conocer los sótanos de Topacio. Cortesía de la PGR, claro. Te lo digo porque me parece absurdo que el Cacho te esté involucrando en esto sin advertirte las consecuencias y tú como si nada, actúas sin hacer preguntas. (*Huésped* 147)

Même l'évocation des représailles probables de la Procuraduría General de la República, l'instance en charge de l'exécutif au Mexique, n'effraie pas Ana, qui ne saisit pas non plus cette ultime occasion de partir se mettre en sécurité. En effet, au cours de cette journée pourtant éprouvante, la jeune femme se sent de plus en plus attirée par l'univers dans lequel elle pénètre, qui lui semblerait presque utopique. Ainsi, alors qu'elle vient juste de passer avec succès son rite d'entrée dans cette étrange confrérie de gueux, Ana se sent happée par l'esprit communautaire qu'elle perçoit autour d'elle et auquel elle participe désormais :

En ese ambiente contenido, una mezcla de ceremonia sectaria y carnaval, encontré algo que no había experimentado en años: fraternidad en el sentido más cotidiano; tropezarse con los demás; sentir sus cuerpos cerca. Distinguir sus olores –por más fuertes que fueran– era de alguna forma grato, pues distraía del tufo de los costales. Además estaba el Cacho, trabajando muy cerca, con la expresión tranquila de quien durante mucho tiempo ha conformado una obra y sabe que terminará esa tarde. Sus brazos, los mismos que había puesto en la mañana sobre la mesa de la cocina, esos brazos fuertes de tanto llevar el peso de una pierna inexistente, estaban ahora manchados hasta el codo y entre la pasta café, que ya se estaba secando, sobresalía una capa de vello oscuro. Pensé que ahí, en medio de toda esa mierda, algo germinaría. (*Huésped* 144)

Attirée à la fois par la solidarité et la cohésion – presque organique ! – du groupe et par la présence physique et sensuelle d'El Cacho, Ana se retrouve prise dans un mouvement d'ascension et non plus de déchéance. C'est bien entendu tout à fait paradoxal étant donné le contexte souterrain et scatologique, mais ce n'est pas dénué de sens : dans l'inversion carnavalesque que la narratrice souligne, le monde des profondeurs et les excréments magnifient la scène et les acteurs qui y tiennent un rôle, au point que la protagoniste développe une once d'attirance pour son mentor. Ce désir naissant réapparaît peu après : « *En alguna estación, mientras se bajaba un policía a mitad uniformado y un cadete de la escuela militar, [el Cacho] tomó mi mano con fuerza, sin darme la posibilidad de retirarla, y entreveró, con los míos, sus enormes dedos sucios. Fue un hermoso sobresalto* » (*Huésped* 145). Ainsi donc, cet « *algo* » qui germe là est peut-être, pour la première fois depuis très longtemps, une forme

de désir de l'autre, un élan de soi vers l'extérieur, tendu vers l'altérité, vers l'inconnu, une fraternité retrouvée. Tout à coup, Marisol devient l'incarnation de ce monde nouveau et idéalisé, fait de sensations inédites et de risques inconsidérés : « *Súbitamente, la vida de esa mujer, con su indigencia y sus incertidumbres, me pareció envidiable* » (*Huésped* 148). Ana ressent une admiration croissante pour cette figure rebelle et touchante : « *Estaba guapa esa noche. Había cruzado los brazos para cubrirse del frío y el gesto le daba un aire de seriedad* » (*Huésped* 155). Une complicité naît enfin entre les deux femmes, et c'est peut-être aussi par transfert et pour goûter à ce qu'aura pu connaître Marisol au cours de sa vie qu'Ana fera l'amour avec El Cacho après la disparition tragique de « *la sultana* ».

Cet « *algo* » qui germe, sensuel, scatologique et désirant, est-ce autre chose que « *La Cosa* » qui trouve enfin le milieu idéal pour se développer ? Marisol en a la curieuse intuition :

> Marisol se detuvo en una puerta de metal pintada de verde, me miró de nuevo como si buscara alguna basura debajo de mis pestañas.
>
> –Es curioso –dijo antes de tocar la puerta–, a veces siento que eres dos personas en vez de una.
>
> Hacía frío. Los golpes resonaron en la noche, en el olor a grasa, pero nadie salió a abrir.
>
> –Y de esas dos personas –continuó– prefiero a la que casi nunca eres. (*Huésped* 148)

Si *La Cosa* se reconnaît et s'épanouit dans ce milieu sombre et sordide au point qu'Ana puisse y voir, malgré ses réticences initiales, une grandeur admirable et une société accueillante, c'est aussi parce qu'à travers ces paroles de Marisol, c'est le groupe tout entier qui reconnaît en elle l'une des leurs. À ce titre, sa camarade finit par lui révéler le but de leur action :

> –[…] ¿Qué vamos a hacer con el camión?
>
> –Ya te expliqué, una broma o una contribución modesta a la democracia. Mañana hay elecciones, ¿sabías?
>
> –Sí, de diputados. No vivo tan apartada del mundo.
>
> –Bueno, pues vamos a transportar los regalitos que empacamos en la mañana. En Observatorio y en Ciudad Universitaria hay gente haciendo lo mismo. Nosotras nos encargamos de esta zona. Los dejamos enfrente de las casillas y mañana al amanecer ya estarán en las urnas para que los funcionarios cuenten bien los once mil doscientos sobres.
>
> –¿Quién los va a meter?
>
> –La mano de Dios hija mía, la mano de Dios. ¿Te gusta el fútbol? (*Huésped* 151-152)

Souiller littéralement les urnes pour dénoncer la corruption du processus électoral, la fraude systématique, le bourrage d'urnes, l'achat de votes, voilà donc le projet révolutionnaire organisé par El Cacho et pour lequel Marisol perd la vie aux mains des policiers qui la capturent à l'aube, alors qu'Ana parvient à prendre la fuite sans se retourner. Mauvaise plaisanterie ou contribution modeste à la démocratie pour ses instigateurs, l'outrage n'en est pas moins grave et lourd de sanctions. Lourd de sens, aussi, puisqu'il s'agit d'une dénonciation en bloc de tous les étages de la vie politique mexicaine. Ana découvre le militantisme clandestin avec ferveur… et indifférence à la fois !

> Me sentía exaltada por la prisa, la sensación de clandestinidad nos envolvía como un olor narcótico, embriagante. Entendía muy poco lo que estábamos haciendo. Siempre fui un ser apolítico y el hecho de estar repartiendo excremento en las casillas de una colonia popular era para mí algo tan vago como participar en una travesura ajena, cuyos riesgos y consecuencias no sospechaba. (*Huésped* 156)

C'est donc toujours, comme l'exposait Madero, depuis une perspective narcissique qu'Ana envisage ce défi, qui tient plus à ses yeux du divertissement que de l'engagement. Si métamorphose et prise de conscience il y a dans son cheminement, il n'est pas idéologique ni social, bien qu'elle puisse admirer la conviction et la pugnacité de sa camarade et des membres du groupe. En revanche, elle fait le choix d'un mode de vie communautaire plutôt que de l'isolement individualiste qu'elle avait connu et pratiqué jusque là, et c'est peut-être en soi une forme de résistance, de déterritorialisation idéologique. Choisir le monde souterrain des indigents parce qu'elle y voit une solidarité méconnue, plutôt que le confort bourgeois de la maison familiale et d'une situation précaire mais moralement respectable (« *maestra* » à l'institut), c'est déjà une forme de résistance sociale, une révolution à l'échelle personnelle. Au départ Ana faisait preuve d'un aveuglement égocentrique indéniable, qui se manifestait notamment par une ignorance et un désintérêt politiques et par l'absence de désir sexuel (de tout désir ?). À partir de son inclusion dans les actions du groupe d'indigents activistes, elle entame enfin un mouvement vers l'extérieur et vers l'autre, parfois hésitant, qui culmine avec son entrée dans le territoire privé d'El Cacho et leur relation sexuelle.

Cette recherche nouvelle de l'altérité, Ana en fait violemment l'expérience après avoir vu Marisol être emmenée par deux agents de police. Sa première réaction, salvatrice, est de prendre ses jambes à son cou : « *Entonces, como si despertara bruscamente de un estado de sonambulismo, le di la espalda y me puse a correr sobre la avenida* » (*Huésped* 159). Sur cette phrase s'achève la deuxième partie, avant l'épilogue. Le réveil brutal qu'elle évoque laisse

penser qu'elle se trouvait dans un état d'hébétement, comme dissociée d'elle-même : peut-être est-ce la violence de la scène à laquelle elle vient d'assister : « *Dentro de un Cavalier, con la frente pegada al vidrio de la puerta trasera, estaba Marisol. No puedo describir el estupor que sentí en ese momento, mi impotencia, la sensación de asistir, una vez más, a la muerte en cámara lenta de alguien cercano* » (*Huésped* 159). Peut-être aussi n'était-ce plus Ana qui contrôlait son corps et ses pensées au cours de cette journée risquée, mais « *La Cosa* » et ses désirs impérieux. Là, en situation d'urgence et pour assurer la sécurité du corps qu'elles partagent, Ana reprend les rênes et s'enfuit. Au bout d'un moment, ses jambes flanchent alors que « *La Cosa* » avait déjà démontré sa capacité à leur faire endurer douleur et fatigue :

> Mis piernas, sin embargo, no resistieron lo mismo que mi negación, el cuerpo es una frontera chata. En vez de salir volando o caer dentro de una alcantarilla –ésas eran mis intenciones más sinceras– terminé en el suelo, temblando del miedo y del esfuerzo y con una mano lastimada. (*Huésped* 164)

Alors même que la jeune femme est prête à se vouer à son parasite, alors que pour la première fois elle en éprouve le besoin, celui-ci semble absent, sans doute sous le coup de la terreur de l'arrestation de Marisol. La quête de l'autre d'Ana prend une nouvelle tournure alors qu'elle se trouve désemparée : « *Por primera vez en mi vida necesitaba su presencia abismal para perderme en ella, pero, por más esfuerzos que hice para invocarla, La Cosa no acudió a mi llamado* » (*Huésped* 164). Quelques jours après, une fois le calme et la routine retrouvés, la narratrice insiste sur son sentiment de solitude intérieure, au cours d'une séance de lecture à l'institut pour aveugles : « *se puede decir que en realidad disfrutaba de la calma que antecede a las catástrofes. Sin embargo me hubiera gustado sentir a alguien cerca y La Cosa tampoco estaba ahí* » (*Huésped* 166). Il faudra attendre de retrouver le métro et le fugueur de l'institut qui a rejoint les rangs du groupe d'El Cacho, Lorenzo, pour que « *La Cosa* » se manifeste à nouveau en entendant le discours du jeune homme :

> –[…] el Cacho me reconoció enseguida entre todo su grupo; supo escuchar a mi *yo verdadero*, ese *yo* que desde hacía años gritaba pidiendo auxilio, sin recibir nada más que indiferencia. Él, en cambio, respondió al llamado y me ayudó a liberarme. Como te está ayudando a ti.
>
> Más que esa afirmación estremecedora, me sorprendió su tono de voz. Lorenzo no sólo me estaba tuteando, sino que parecía dirigirse a otra persona. Mi temor acerca de que reconocieran al huésped volvió a presentarse. […] Dentro de mí, algo como un ronroneo muy leve resultaba perceptible. La Cosa estaba contenta. (*Huésped* 177-178)

Alors que la conclusion de l'expérience antérieure avait échaudé les deux côtés de la personnalité de la narratrice, cet échange avec Lorenzo signe l'intégration de celle-ci dans leur communauté malgré la récente tragédie :

> –No se preocupe, maestra, entre nosotros siempre será bienvenida. […] En el subsuelo, más que en ninguna otra parte, la tierra se traga todo, también las traiciones, los crímenes y los rumores que éstos desencadenan. Todo es visto en su verdadera dimensión. Desde la llegada de un nuevo miembro hasta la muerte de los nuestros es un accidente sucinto. Por más que nos duela ahora, el secuestro de Marisol terminará por olvidarse. Aunque nunca reaparezca…
>
> Lo pude seguir escuchando. Di media vuelta y me fui, dejando al ciego a la mitad del pasillo. Subí corriendo las escaleras. Quería salir a la calle, sentir la luz del sol iluminando mi rostro.
>
> Sin embargo, el aire libre no bastó para tranquilizarme. Se burlaron de mí desde el principio, pensé. Todos la reconocen y actúan como si nada. Miré a mi alrededor: la realidad me pareció derruida, como un telón a punto de venirse abajo. No tengo adónde ir, pensé. Frente a la boca del metro había un jardín con bancas recién pintadas. Me senté y miré hacia arriba en busca de luz, pero no encontré ahí más que un cielo sombrío. (*Huésped* 179-180)

Bien qu'Ana ait déploré son absence, le retour de « *La Cosa* » ne signifie pas une nouvelle entente, plus cordiale, entre la protagoniste et sa « part obscure », mais l'approche de la victoire définitive de celle-ci. Se sentant percée à jour, reconnue dans sa duplicité et sa cécité par le jeune Lorenzo, Ana ne peut contenir la rage qui naît de l'humiliation de se voir ainsi découverte, ou de comprendre – non sans une pointe de paranoïa – que personne n'était dupe dans ce monde souterrain. Non seulement « *La Cosa* » s'y épanouit, mais elle y est perçue et accueillie, comme Marisol et Lorenzo le manifestent, chacun à sa manière. Dans une ultime tentative d'échapper à ce qu'elle pense être son destin, Ana se précipite vers la surface et la lumière, renforçant ainsi l'opposition duale entre le monde des ténèbres qu'est le métro et celui de la face publique de la ville, au grand jour. Cette division est d'ailleurs paradoxale : c'est dans la pénombre du métro que s'étalent au grand jour laideurs, handicaps et indigences, alors qu'à la surface, tout cela est recouvert du voile trompeur des apparences honorables. En remontant à l'extérieur, Ana espère ainsi sauver les apparences, parvenir une fois de plus à cacher son « *yo verdadero* », mais il semblerait qu'il soit trop tard, comme si une fois « *La Cosa* » accoutumée au confort du souterrain, il devenait impossible de se réhabituer à la lumière. Éblouie, Ana se rend compte qu'elle n'est plus adaptée à ce qui était son univers jusqu'alors, qu'elle ne lui appartient plus. Elle glisse vers un *vivre ensemble* qu'elle avait toujours fui, et qu'elle étrenne charnellement un court moment après en compagnie d'El Cacho.

La mutation d'Ana est ainsi avant tout, et dans ses différentes déclinaisons, un mouvement vers l'autre : la cécité est le résultat de son *devenir autre*, et ici, plus qu'épouser une cause idéologique ou politique à proprement parler, elle devient elle-même l'objet d'une transformation sociale. De sa situation initiale de jeune fille bourgeoise privilégiée, solitaire et si profondément hermétique à l'autre qu'elle en serait presque misanthrope, Ana se prépare à intégrer une communauté d'indigents dans un souterrain qui constitue le revers de la ville de Mexico. A la fin du récit, elle s'apprête à se fondre et à se confondre dans cette masse populaire, à abandonner sa singularité pour s'articuler à la collectivité du métro. Elle ne s'est toujours pas totalement départie de certains de ses préjugés conservateurs alors qu'elle entre chez El Cacho : « *Al entrar, escuché música revolucionaria de Cuba y el estómago se me hizo un nudo de desprecio* » (*Huésped* 180), mais elle a pourtant déjà participé activement à une action de sabotage du pouvoir en place, et bien qu'il n'y ait à cela aucune motivation idéologique elle s'apprête à rejoindre une cité presque clandestine dont l'existence même est un acte de subversion.

Dans ce *devenir autre* d'Ana, qui est aussi une déterritorialisation sensorielle, sociale et géographique, l'aboutissement – s'il en est un – reste hors-champ, laissant le personnage au seuil d'une nouvelle vie ou d'un nouvel état de sa personnalité. Le récit abandonne ainsi Ana alors qu'elle est en pleine acceptation du changement qui s'opère en elle et de la tournure que prend son existence :

> Desde ahora, el metro sería mi hogar. Mientras yo permanecía sentada en esa escalera sin rumbo, mi mente se fue despejando. Poco a poco, el miedo desapareció a favor de un estado muy distinto. Ya no veía las formas, pero la luz comenzó a volverse más intensa. Había una transparencia inusitada en el aire. Esa claridad me envolvió por completo, como una lucidez insospechada, la sensación armoniosa de un orden inapelable o quizá la convicción de que conmigo se haría justicia. […] Poco importaba entonces dónde elegía vivir, no había fuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva. (*Huésped* 188-189)

Alors que sa vue se trouble de plus en plus, c'est une lucidité inédite qui s'empare d'Ana et la conduit à envisager son probable futur avec une grande sérénité. Une fois encore, comme à l'échelle des deux univers – extérieur et souterrain – qui s'opposent, la cécité ou l'obscurité d'une part, la lucidité, d'autre part, vont de pair. C'est le corrélat de ce que Luzelena Gutiérrez de Velasco remarque lorsqu'elle évoque : « *una novela descarnada, dura frente al mundo que vivimos, frente a la ceguera que nos invade, porque aprendemos con Ana que somos más ciegos*

que los ciegos »[313]. La dernière étape visible de la métamorphose consiste en cette résignation, mais la mutation finale n'est envisagée que comme une hypothèse sur le point de se réaliser, mais pas encore réalisée, exprimée par le conditionnel : « *el metro sería mi hogar* ». Seul importe le processus de mutation, le *devenir*, pas l'aboutissement qui y mettrait un terme.

Bien que les modalités et les moyens narratifs mis en œuvre soient fort différents, on retrouve le même refus de clôture chez Mario Bellatin, qui propulse ses narrateurs de métamorphose en mutation, de mutation en transformation, de transformation en volte-face, dans le déséquilibre constant qu'impose le *devenir autre*. Dès que cet *autre* menace de cesser d'être, justement, *autre*, pour s'assimiler au *je*, le récit s'en détourne, désintéressé. Pour reprendre la terminologie deleuzienne, ce n'est pas tant la conquête de nouveaux territoires qui se trouvent au cœur de ces romans, mais l'abandon des territoires connus, la déterritorialisation constante. À l'échelle du *je* narrateur, c'est donc la déconstruction de l'identité qui prime sur la construction ou la reconstruction subjective, dont seul compte l'aspect « *work in progress* » de cette aliénation, surtout pas le produit fini qui pourrait en résulter.

[313] Luzelena Gutiérrez de Velasco, « La narrativa escrita por mujeres. Treinta años (1980-2010) », *in* Ana María Tepichin, Karine Tinat, Luzelena Gutiérrez (coord.), *Los grandes problemas de México*, *vol. VIII. Relaciones de género*, Mexico, Colegio de México, 2010, 251-272, p. 268.

2. L'ANGOISSE DU DÉDOUBLEMENT : UNE ÉCRITURE DE LA SCHIZOPHRÉNIE CHEZ PATRICIA LAURENT KULLICK ET GUADALUPE NETTEL ?

Dans ce roman de Guadalupe Nettel, une véritable lutte s'instaure entre Ana et son « hôte », son parasite. Le combat acharné qu'elles se livrent se révèle éminemment territorial et touche différentes dimensions : psychique, physique, mais aussi sociale et spatiale[314].

2.1. L'*alien* dans *El huésped* : de la dualité à la duplicité

C'est en somme l'histoire d'une invasion qui se produit depuis l'intériorité du personnage et le pluralise en le dédoublant. Cette thématique du dédoublement s'inscrit dans une longue tradition littéraire, à laquelle Luzelena Gutiérrez estime que Guadalupe Nettel apporte une touche non négligeable de contemporanéité :

[314] Cf. Véronique Pitois Pallares et Julio Zárate, « Espacio y desdoblamiento en *El huésped* de Guadalupe Nettel », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 67, University of Texas at El Paso / Ediciones Eón, 2016, *à paraître*.

> Si bien el tema del doble tiene una larga histoira en la literatura, Nettel le otorga una dimensión novedosa al imbricarlo con los miedos de nuestra época: la soledad entre la multitud, los gajes del desempleo, el desinterés por los valores que la sociedad propone como enobles, el desapego de la familia, la exploración de los bajos fondos sociales (la mafia de los ciegos, los espacios del metro de la ciudad de México), la ceguera real y la inventada, la violencia todopoderosa y los miedos soberanos, que son el miedo a la muerte y el miedo a sí misma […]. Es el miedo terrible de ese personaje por ser el huésped de sí misma.[315]

2.1.1. Convocation du motif du double

Le thème du double est très présent dès le paratexte de l'œuvre : la quatrième de couverture fait mention d'une « *hermana siamesa* » et l'illustration de couverture reprend le motif de la gémellité dans une inquiétante photographie en noir et blanc[316]. On y voit deux petites filles qui pourraient avoir entre six et huit ans et qui se ressemblent trait pour trait. Elles sont toutes les deux habillées d'une robe noire en velours côtelé avec un col et des extrémités de manches blancs et sont coiffées d'un bandeau blanc qui, à l'exception de la frange qu'elles arborent, rejette en arrière leurs cheveux sans doute châtain foncé et coupés au carré. La seule différence vestimentaire tient aux motifs de leurs collants blancs : des losanges pour la fillette de gauche, et de petits cercles pour celle de droite. Sur fond de mur clair, debout sur un sol pavé, les petites fixent l'objectif et se tiennent les bras pendants, côte à côte et si proches l'une de l'autre qu'il est difficile de distinguer leurs bras. Leur similitude pourrait être parfaite et même attendrissante, si ce n'était l'expression de leurs visages. Ce qui provoque le malaise chez le spectateur et futur lecteur, c'est, plus que les ressemblances, l'impression d'antagonisme qui émane de ce cliché. Alors que l'enfant qui se trouve sur la droite de l'image a un visage avenant, de doux yeux clairs et un sourire tendre aux lèvres, sa voisine a au contraire le regard fermé, glacial et éteint malgré la clarté de ses iris, le menton contracté et les lèvres serrées, la commissure tirant légèrement vers le bas, manifestant dès lors une forme d'hostilité. Cette

---

[315] Luzelena Gutiérrez de Velasco, *op. cit.*, p. 268. Il nous semble cependant que chacune des peurs contemporaines très justement énoncées par l'auteure de ce chapitre se trouve au cœur de la thématique du double du récit fantastique depuis le XIXe siècle, notamment – si l'on exclut la question du chômage – dans *Le Horla* de Maupassant, mais aussi dans le vertige qui saisit le Docteur Jekyll lorsqu'il constate la destruction des valeurs morales à laquelle se livre Mister Hyde, chez Robert-Louis Stevenson. Il se pourrait donc que ces peurs existentielles soient celles, non seulement du sujet postmoderne, mais aussi du sujet moderne bien avant l'avènement du troisième millénaire.

[316] L'annexe I présente une reproduction de chacune des premières de couverture des romans du corpus. Pour celle de *El huésped*, voir Annexe I, p. IV.

représentation de la gémellité déploie alors tout le paradoxe inquiétant de la figure, biologiquement bien réelle, des jumeaux, préfiguration ou incarnation du motif du double. À ce sujet, Wladimir Troubetzkoy s'aligne sur les constats antérieurs de Jean Perrot et Clément Rosset : « *dès leur naissance, et même sans doute avant, les jumeaux, pour semblables qu'ils apparaissent à un regard artificiel, ne sont pas égaux, il y a un jumeau faible, une polarité s'instaure et se charge, s'aggrave entre un dominant "masculin" et un dominé "féminin"* »[317]. On retiendra l'idée de polarité antagoniste pour caractériser les deux fillettes de la première de couverture, une polarité qui s'instaure malgré leur grande similitude, à moins que cela ne se produise justement à travers elle. Cette photographie troublante oriente le titre *El huésped* en y imprimant comme une légère menace sous-jacente, l'imminence de la malveillance peut-être… La dédicace « *A mis padres, a quienes parasité tanto tiempo* » achève d'assimiler cet hôte à un intrus, malgré l'humour complice qui s'en dégage.

C'est donc bien avant le début du récit *stricto sensu* que se préfigure une histoire de double et de cohabitation – forcée ? – et peut-être même de double maléfique (*Doppelgänger*). L'*incipit* va également dans ce sens : « *Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, estas en donde a una persona le surge un* alien *del estómago o le crece un hermano siamés a sus espaldas* » (*Huésped* 13). Dans cette évocation, on remarque la forme grammaticale *a una persona… le surge / le crece*, qui souligne la passivité avec laquelle la personne en question subit ces invasions physiques. La notion d'occupation physique du corps de l'individu par un parasite, un intrus, un *alien*, est réaffirmée sans tarder :

> Sabía que dentro de mí también vivía una cosa sin forma imaginable que jugaba cuando yo jugaba, comía cuando yo comía, era niña mientras yo lo era. Estaba segura de que algún día La Cosa iba a manifestarse, a dar signos de vida y, aunque la idea me parecía espeluznante, no dejaba de buscar esos signos en todos los pasillos de mi vida cotidiana como otras personas rastrean las espinillas que hay sobre su cara o las costras de grasa debajo del cabello. Cualquier cambio inexplicable en mi estado de ánimo, cualquier exabrupto, significaba una posible señal. Era muy poco lo que sabía en aquel tiempo de ese huésped interno. Sabía que su respiración era semejante a un pulpo, cuyos tentáculos pegajosos desplegaba por la noche a lo largo de mi cuarto; (*Huésped* 13)

Dans ce passage, la relation qu'Ana entretiendra avec son double est déjà largement configurée : il s'agit avant tout d'une occupation territoriale, qui part de « *dentro de mí* » et

[317] Wladimir Troubetzkoy, « Présentation de la question. La figure du double », *in* Wladimir Troubetzkoy (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995, 7-24, p. 8.

s'étend jusqu'à « *a lo largo de mi cuarto* » et dans les moindres recoins des « *pasillos de mi vida cotidiana* ». Si au sens littéral la chambre et les couloirs du quotidien relèvent de l'espace extérieur au sujet, Alain Montandon explique cependant, dans son étude sur la figure du double dans le romantisme allemand, l'importance de la dimension métaphorique de la chambre, dans laquelle il voit la représentation indéniable de l'intériorité[318], de l'espace privé et intime. Lorsque la protagoniste tombe malade et sombre dans un repli extrême sur elle-même, elle se décrit d'ailleurs comme « *sepultada en el silencio de mi cuarto* » (*Huésped* 81). Ici, prise dans l'étau des tentacules collants de cette chose informe qu'elle se représente comme une pieuvre, la narratrice se sent cernée, prisonnière terrifiée d'une présence qui la répugne. En effet, la comparaison des manifestations de « *La Cosa* » au quotidien à des « *espinillas* » et des « *costras de grasa* » révèle tout l'écœurement qui s'empare d'Ana quand elle envisage la possibilité de se voir parasitée par une « chose » qui la rebute. Comme d'autres le font avec des points noirs et des croûtes, déchets du corps, la jeune fille voudrait pouvoir traquer puis expulser les résidus peu attrayants de cet hôte indésirable. À partir de cette présentation initiale, l'opposition hostile entre la narratrice et « *La Cosa* » se déploie et envahit le récit : ce qui ressemble de plus en plus à un dédoublement de la personnalité se structure autour d'une implacable logique des contraires, qui débouche sur une lutte acharnée pour le contrôle des différents espaces de vie du personnage.

Le motif du double, apparent dès la première de couverture, repose plus sur les antagonismes entre Ana et « *La Cosa* » que sur leurs ressemblances, et il est particulièrement bien illustré par le choix du prénom de la protagoniste : c'est en effet un prénom palindrome, réversible, que « *La Cosa* » utilisera pour signer les crimes qu'Ana lui attribue, comme si elle n'était que le revers sombre de leur personnalité commune. On a vu l'attirance de l'une pour l'obscurité et l'attachement de l'autre à la lumière et aux choses visibles, il en va de même pour de nombreux autres éléments de la vie quotidienne bien plus insignifiants, tels que les petits pois, péché mignon de « *La Cosa* » alors qu'Ana n'éprouve à leur dégustation qu'un dégoût intense, ce qui fera naturellement de ce légume pourtant inoffensif une arme au sein du combat sans merci qu'elles se livrent :

> Por si fuera poco, adoro los garbanzos, tan árabes, tan amarillos como deben ser los camellos, y detesto los chícharos, tan ordinarios y verdes como cuentas de plástico. Por alguna razón me parecen artificiales, quizás porque los anuncian en televisión y todo lo que aparece ahí tiene un aspecto

[318] Alain Montandon, « Hamlet ou le fantôme du moi : le double dans le romantisme allemand », *in* Wladimir Troubetzkoy (coord.), *op. cit.*, p. 55-78.

> inverosímil. Nunca he visto garbanzos en los comerciales y eso basta para mantener su prestigio. A La Cosa en cambio se le pueden antojar los chícharos. No ocurre con frecuencia pero hay días, sobre todo si está enojada por algo, en que me obliga a abrir una lata de chícharos y a engullirlos vorazmente, así sin calentarlos siquiera, aun sabiendo que después, si soy yo quien controla la digestión ese día, terminaré vomitándolos contra el inodoro. (*Huésped* 15)

Au cours de ce qui s'apparente fort à une crise de boulimie, « *La Cosa* » agit comme l'instance irrationnelle et impulsive qui s'oblige à avaler rageusement et sans rien en savourer une grande quantité de cet aliment qui ne lui procure aucun plaisir gustatif. Symbole de la reprise de contrôle de son corps et de son esprit, mais aussi et surtout de sa volonté, Ana se force à régurgiter les petits pois comme si elle tentait d'évincer les signes de l'avancée de l'ennemi sur son territoire, comme pour effacer toute trace de cette intrusion étrangère et de son échec à la contrer. On retrouve ici en filigrane de cette anecdote le goût de « *La Cosa* » pour les choses populaires voire, selon Ana, presque vulgaires : ici les petits pois, qui bénéficient d'une place de choix parmi les publicités sur petit écran, mais plus tard cela pourra être son attrait pour le métro et ses occupants. Au contraire, Ana recherche le raffinement et l'exotisme, confort bourgeois ou pois chiches aux saveurs d'Orient selon les circonstances.

À l'image du prénom réversible qui désigne à la fois Ana et « *La Cosa* », celles-ci développent une ressemblance qui est à la fois totale et impossible, comme si l'une était le négatif de l'autre. Si Ana est la face visible et rationnelle, « *La Cosa* » est la partie cachée et impulsive ; si Ana construit une relation amicale ou fraternelle, « *La Cosa* » la détruit, comme si elles étaient l'antipode l'une de l'autre. Lorsque la narratrice adulte tombe malade, elle entend une voix qui surgit de nulle part ou des profondeurs et qui illustre cette relation d'antagonisme si profond qu'il en devient complémentarité :

> De un lugar desconocido, pero que de algún modo sabía tan lejano como puede estar el antípoda, llegaba ese canto con tal lentitud que se deformaba por completo impidiendo la comprensión de la música, no digamos del significado; y sin embargo había en él algo inteligible: el mensaje era un quejido prehistórico de soledad y estaba dirigido a mi persona. Era el eco, mejor dicho el espejo que invertía cada una de mis emociones. Cuando yo estaba triste, de ese lado el canto me parecía más alegre. En cambio, cuando éste se escuchaba inconsolable mi ánimo subía, aligerado de pronto por la tragedia ajena. Como las ballenas, en cierto modo habitábamos dos polos opuestos y desde ahí era posible comunicarnos. Sólo que, en vez de advertirnos las catástrofes, éramos presas de una misma tormenta, unidas por una ley extraña que me hacía hundirme cuando ella salía a flote y respirar cuando ella zozobraba. (*Huésped* 85)

C'est un véritable contre-chant qui s'élève ici, comme si la stabilité du sujet dépendait de sa capacité à compenser lui-même ses propres démesures, par des démesures opposées. La cohabitation de ces contraires n'aboutit cependant pas souvent à l'équilibre harmonieux qui transparaît ici ; c'est bien plus le motif de violents affrontements que celui d'une (ré)conciliation. Le jour de la mort de Diego, Ana entend également une voix mystérieuse qui surgit du plus profond d'elle-même, et cette fois son chant est loin de la berceuse rassurante :

> En mi cabeza, el ruido era intolerable como cuando uno escucha el murmullo de una conversación sin distinguir las palabras. En medio de esa conversación escuché una voz que reconocí de inmediato, muy semejante a la mía pero también claramente ajena. No era la de una niña y tampoco la de una persona adulta, podría decir que era una voz atemporal, la de un muerto quizás o la de alguien eternamente vivo, no lo sé. Con ella La Cosa se dirigió a mí y, a pesar de la confusión, sus palabras resonaron en mi oído con nitidez.
>
> « Es tu culpa », decía. « Yo no tengo nada que ver. » (*Huésped* 44)

Ce sentiment d'étrangeté familière est récurrent dans l'œuvre, résultat de la scission interne qui provoque le dédoublement de la narratrice et l'émergence de cet *autre* au sein même du *je*. Il s'agit d'ailleurs d'une thématique assez récurrente dans la littérature merveilleuse ou fantastique. Pensons par exemple au bon docteur Jekyll, possédé la nuit tombée par le monstrueux et sanguinaire Mr. Hyde, qu'il parvient à cacher le jour – comme le suggère l'homophonie de *Hyde* avec le verbe anglais *to hide* – sous le masque parfait des apparences respectables. Dans la nouvelle de Robert Louis Stevenson (1885), le docteur a recours à une potion chimique pour dissocier ses deux personnalités, ce qui a pour effet une métamorphose qui est tout autant physique que morale, révélant ainsi, même visuellement, les vices et les bas instincts du personnage, jusqu'à ce que celui-ci soit incapable d'inverser le processus et se retrouve définitivement enfermé dans le corps de Hyde. Il s'agit peut-être du cas le plus fameux de double maléfique dans la littérature occidentale moderne[319], mais il faut bien entendu signaler l'engouement qu'a connu le thème du double dans la seconde moitié du XIXe siècle, notamment dans la nouvelle fantastique. Les contes d'Hoffmann (1816-1821), *Aurélia* (1855) de Nerval, *Le horla* (1886-1887) de Maupassant constituent autant d'exemples de cette fascination grandissante et de sa relation étroite avec la question de la folie, de la métamorphose

[319] Wladimir Troubetzkoy l'exprime d'ailleurs en ces termes : « *le chef-d'œuvre du genre du double alternatif à fins moralisantes est le très victorien ouvrage de R. L. Stevenson,* The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde *(1885)* » (*art. cit.*, p. 16).

et par conséquent de l'identité. Le narrateur d'*Aurélia* s'emploie à décrire ses épisodes délirants :

> Si je ne pensais que la mission d'un écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but que je crois utile, je m'arrêterais ici, et je n'essaierais pas de décrire ce que j'éprouvai ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement maladives… […]
> Par un singulier effet de vibration, il me semblait que cette voix résonnait dans ma poitrine et que mon âme se dédoublait pour ainsi dire, partagée entre la vision et la réalité. […] puis je frémis en me rappelant une tradition bien connue en Allemagne, qui dit que chaque homme a un *double*, et que lorsqu'il le voit, la mort est proche. – Je fermai les yeux et j'entrai dans un état d'esprit confus où les figures fantasques ou réelles qui m'entouraient se brisaient en mille apparences fugitives. […]
> On me mit sur un lit, et pendant longtemps je perdis le sens et la liaison des images qui s'offrirent à moi.[320]

Si le motif du double est présent depuis toujours dans le folklore et la mythologie, et s'incarne dans l'ombre, le reflet, le miroir ou la gémellité des individus ou des divinités[321], Wladimir Troubetzkoy date l'essor du thème du double dans la littérature à la fin du XVIIIe siècle, et il y voit l'un des symptômes de l'épuisement du tout rationnel de la pensée des Lumières et le signe d'un tournant vers les territoires intérieurs prisés des romantiques :

> La fin du XVIIIe siècle marque une intériorisation psychologisante de ce thème immémorial, mythologique et théâtral, et un passage à la prose à lire de ce qui apparaît comme l'accompagnateur, le « compagnon de route », le vrai « *Doppelgänger* », persécuteur grimaçant, d'une littérature qui a abandonné le classicisme et ses anciens parapets, qui est née des Lumières philosophiques, et qui entre dans la voie de la mutation réaliste.[322]

Qu'on l'appelle *alter ego*, double ou encore « *Doppelgänger* », selon le néologisme de l'écrivain allemand Jean Paul Richter dans son roman *Siebenkäs* (1796), ce « *compagnon de route* » peut être ressenti comme une entité qui occupe l'intériorité de l'individu – c'est le cas dans le roman de Guadalupe Nettel – ou comme un reflet, une hallucination extérieure que le sujet voit ou entend autour de lui – on pensera au *Horla* de Maupassant, mais aussi, on le verra

---

[320] Gérard De Nerval, *Aurélia ou le rêve et la vie* [1855], Paris, Le livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999, p. 26-28.
[321] À ce sujet, voir Wladimir Troubetzkoy, *art. cit.*, p. 9, 12.
[322] Wladimir Troubetzkoy, *art. cit.*, p. 9.

plus tard, à la « *Increíblemente Pequeña* » de *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza. Ce double cristallise les strates les plus profondes et les plus sombres de la personnalité de l'individu, ce qui en lui ne voit jamais le jour, parce que peu reluisant, irreprésentable ou inavouable. Pour Wladimir Troubetskoy, c'est sa principale fonction dans la littérature de la fin du XVIIIe siècle, et c'est à partir de cette caractéristique qu'il évolue dans les décennies suivantes :

> Le Double, au XVIIIe siècle, est fait des miettes échappant à notre contrôle de notre personnalité, cela peut être une partie du corps, le nez par exemple, cela peut être tout un aspect de notre personne que nous avons ignoré, oublié ou refusé, le Double est un évadé en cavale, il est ce qui de nous erre aux alentours de nous, le Double est ce qui de nous habite et parcourt les terrains vagues dont nous nous sentons désormais, dans le monde, entourés.[323]

Justement parce qu'elle représente un retour inopportun des pulsions et des désirs refoulés sur le devant de la scène psychique de l'individu, cette figure entretient un rapport paradoxal de similitude et d'opposition avec celui-ci et devient une sorte de frère ennemi ou de jumeau maléfique, parfois menaçant et souvent hostile. C'est bien ce qui émane de la photographie de la couverture de *El huésped*. Que le double soit confiné à l'intériorité psychique ou corporelle du personnage comme c'est ici le cas ou dans *L'étrange cas du docteur Jekyll et de M. Hyde* de Stevenson, ou rejeté sous forme de reflet ou d'hallucination dans l'extériorité de celui-ci, comme dans *Le portrait de Dorian Gray* (1890) d'Oscar Wilde, et bien qu'il mette en péril l'équilibre et la permanence du sujet et « *qu'il existe entre l'original et son double une ressemblance ou un contraste violent, règne entre eux une indissoluble relation de dépendance* »[324], affirme Wladimir Troubetzkoy. La perte de l'un entraîne inexorablement la perte de l'autre : Dorian Gray perd la vie en poignardant le portrait qui accusait les marques du temps et des vices auxquels il s'adonnait ; le narrateur du *Horla* résout de se suicider, comme une ultime possibilité de se défaire de cette ombre qui le torture. Yves Pélicier résume cette dépendance presque charnelle en ces termes :

> Rarement la relation entre le double et l'original est amicale ou réconfortante. […] Plus souvent, le double est indifférent, voire dédaigneux et un peu moqueur (*Bel ami*). Enfin, ce double est encore plus

[323] *Ibidem*, p. 11.
[324] *Ibidem*, p. 13.

> souvent hostile, gênant, persécuteur, au point que l'original souhaite le tuer mais en courant lui-même le risque de sa propre mort.[325]

Pour Yves Pélicier, cette complémentarité extrême, vitale, du *moi* avec son double révèle à quel point cet *alter ego* est intrinsèque à l'individu, comme s'il en était l'un des organes principaux :

> Il est dans la nature du psychisme humain de faire l'expérience de la déchirure, de la division, de la béance. On paye ainsi, nous répètent les psychologies modernes, pour la tension entre l'instinct, la pulsion et le moi, entre le principe de plaisir et le principe de réalité. Halluciner le double, c'est projeter hors du soi ce qui ne peut être assumé et toléré.[326]

Le motif du double dans la littérature depuis la fin du XVIIIe siècle répondrait donc à un besoin de figurer les profondeurs de la condition humaine et psychique, une réalité ontologique en quelque sorte, comme pour représenter au mieux l'épaisseur du sujet en mettant en évidence de façon presque allégorique une dimension souvent laissée de côté par des portraits désormais jugés trop plans, trop lisses. « *La Cosa* », ce double intérieur de la narratrice de *El huésped*, correspond en tous points à cette fonction, puisqu'elle renferme les désirs inavoués et les pulsions les plus irrépressibles d'Ana, de même que son attirance pour les choses vulgaires voire scatologiques. « *La Cosa* » est, on l'a vu, la part invisible – car soigneusement cachée – et aveugle de la jeune femme, celle des abysses de sa personnalité qui ne se trouve à son aise que dans l'obscurité du monde souterrain qui s'agite sous la ville ; c'est son côté le plus sombre et partant le plus « authentique », qui fait écho à cette tradition littéraire de deux siècles que Wladimir Troubetzkoy rattache aux représentations du destin individuel :

> Lié à la tradition théologique chrétienne, surtout protestante, qui associe le mal à la sauvagerie dans l'homme, le Double est l'une des figures que revêt la notion, de plus en plus mise à mal avec le déclin du tragique, de destin : mon destin n'est plus commandé par des forces extérieures mythologiques, à l'existence desquelles ma raison m'interdit désormais de croire, il est commandé par le côté nocturne de mon esprit, par ce moi de l'ombre dont je fais […] la découverte sous la surface éblouissante de ma raison lumineuse qui n'éclaire que la superficie. Le destin n'est plus que mes

---

[325] Yves Pélicier, « La problématique du double », *in* Wladimir Troubetzkoy (coord.), *op. cit.*, 125-139, p. 133.
[326] *Ibidem*, p. 136.

> *actes manqués* : il s'origine non plus en dehors et au-dessus de moi, mais en moi, il est autopossession par ma face cachée, par mon double.[327]

Plus qu'une allégorie du destin conçu comme une force extérieure presque divine, le double serait alors le moteur individuel et méconnu de la vie des personnages dédoublés, à travers la marque qu'il imprime à leur destin sous la forme d'actes manqués ou de toute autre manifestation de ses désirs profonds. Ainsi « *La Cosa* » oriente-t-elle la trajectoire d'Ana lorsqu'elle la guide vers le métro ou plus tôt lorsque son agressivité coupe court à toute tentative de socialisation de la jeune fille. Révélateur de la « *face cachée* », le double n'est plus seulement un reflet ou une excroissance de la personnalité, il en est au contraire l'essence, et tendra par là même à s'imposer en définitive, comme l'explique Clément Rosset dans *Le réel et son double* :

> Le double est toujours intuitivement compris comme ayant une « meilleure » réalité que le sujet lui-même […] Dans le couple maléfique qui unit le moi à un autre fantomatique, le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme : ce n'est pas l'autre qui me double, *c'est moi qui suis le double de l'autre*. À lui le réel, à moi l'ombre.[328]

On n'aurait pas pu trouver meilleure expression pour caractériser le sort de la narratrice de *El huésped*, qui sent dès le début du récit qu'une victoire de ce qu'elle appelle son parasite la condamnerait à l'obscurité, littéralement, et que l'émergence de « *La Cosa* » renverrait Ana dans les ténèbres de leur personnage commun, celles-là mêmes où elle tenait son double enfermé et muselé. On le sait dès les premières lignes du roman : « *La Cosa* » vaincra ; on le sait car il en va toujours ainsi, chez Maupassant, Stevenson ou Wilde, pour n'évoquer que les exemples déjà cités. Au fur et à mesure du récit, le rapport de force s'inverse, et ce qui n'était au départ qu'une timide apparition, un reflet instable, prend tant d'ampleur qu'il finit par occulter le *moi* visible. C'est le schéma classique des histoires de doubles, selon Wladimir Troubetzkoy, et *El huésped* n'y déroge pas :

> […] non seulement nous assistons à une forte polarisation différentielle, le « Doppelgänger » persécute jusqu'à parfois assassiner l'original qui se débat en vain, mais les positions s'échangent, l'original démissionne de son statut ontologique prioritaire et légitime, il se met à jouer les doubles

[327] Wladimir Troubetzkoy, *art. cit.*, p. 12-13.
[328] Clément Rosset, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, p. 91.

> de son double, lequel s'enfle sans vergogne de toute la substance que l'original lui dispense par une déperdition continue […].[329]

Si la figure du double n'est pas étrangère, en effet, à la condition humaine en général, elle revêt aussi d'autres aspects, plus particuliers. Ainsi, pour Wladimir Troubetzkoy, elle est à la fois « *un symptôme clinique* »[330], « *une pathologie de l'ego, enfant monstrueux du délire et de la folie […], non plus conséquence de la persécution par le double, mais cause et statut originel de celui-ci* »[331], et le symbole parfait de la dialectique inhérente à l'écriture de soi, lorsqu'il évoque :

> […] l'inéluctable dédoublement entraîné par la dualité instantielle du *je* de l'énonciation et du *je* de l'énoncé : *je* me/se dédouble dès que *je* me prend pour sujet de l'énoncé que j'énonce ; plus exactement, le *je* de l'énoncé tend à devenir un *il* pour le *je* de l'énonciation, *l'absent* de toutes les grammaires, selon Émile Benveniste. Ce n'est plus lui qui parle, car *il* est muet, on le parle, on parle de lui, c'est *un autre je* qui (le) parle, qui en parle, le premier *je*, celui de l'énoncé, devient *personnage* du récit fait par un *je* qui est *un autre*, qui en est le Double. Jacques Lacan l'a bien dit : « Je pense où je ne suis pas, je suis où je ne pense pas »[332]

Tantôt pathologique, tantôt paradigmatique de la condition de l'autobiographe, le double ne cesse pas de se dédoubler à nouveau en de multiples significations. La dualité peut ainsi être d'ordre psychiatrique – *Le Horla* –, moral – *Le portrait de Dorian Gray* –, instantiel ou ontologique, ou encore métalittéraire, comme le proposent Jacques Goimard et Roland Stragliati :

> Sans doute aussi faut-il admettre avec Borges que le thème du double (il parle des miroirs, mais cela revient au même) est l'un de ceux qui renversent le principe de l'identité et, faisant planer un doute sur le réel perçu, permettent de cerner le phénomène littéraire dans toute sa spécificité, sans recourir à un référent plus ou moins imaginaire. En parlant des doubles, la littérature au fond ne parle que d'elle-même […].[333]

Pourtant, si cette dimension nous semble digne d'un grand intérêt, notamment pour l'analyse des romans de Cristina Rivera Garza, Mario Bellatin et Jorge Volpi qui figurent dans

---

[329] Wladimir Troubetzkoy, *art. cit.*, p. 8-9.
[330] *Ibidem*, p. 10.
[331] *Ibidem*, p. 18.
[332] *Ibidem*, p. 22-23.
[333] Jacques Goimard et Roland Stragliati, « Le thème du double », *in* Wladimir Troubetzkoy (coord.), *op. cit.*, 25-35, p. 35.

notre corpus d'étude, c'est surtout la dualité dans son versant psycho-ontologique qui occupera notre attention dans *El huésped* de Guadalupe Nettel, puis dans *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick. On a évoqué la capacité du double à influer sur le « destin » du personnage auquel il se rattache, et on verra que le Santiago éponyme consacre une énergie considérable à mettre la narratrice à l'abri des dangers auxquels Mina, son *alter ego*, l'expose. Dans le roman de Guadalupe Nettel, on retiendra en outre la forte opposition entre Ana et son double, qui se traduit par une situation d'hostilité permanente entre les deux instances de leur personnalité commune.

2.1.2. La lutte territoriale ou le corps morcelé

À de multiples reprises, « *La Cosa* » altère littéralement le comportement de la protagoniste, s'inscrivant en cela dans la lignée de ces entités inquiétantes qui l'ont précédée dans le champ littéraire. On ne saura jamais avec certitude si elle s'en est prise physiquement à Diego au point de lui laisser une cicatrice, ou si c'est l'œuvre de l'imagination d'une narratrice hantée par la mort de son frère au point de se sentir coupable sans raison, mais il semblerait pourtant que les déchaînements de violence se soient répétés, à l'école ou à la maison, au détour d'un verre de lait renversé le matin :

> Consciente de la situación, La Cosa no podía dejar de contribuir al desorden. Casi todos los días, durante el desayuno, derramaba mi vaso de leche sobre el mantel de la mesa, inundando el pan con mermelada que acababa flotando en el plato de Diego. Incapaz de moverme, yo veía el líquido blanco gotear hacia el suelo en cámara lenta. Era un clásico y mi madre lo tenía más que calculado. Sin embargo, aunque se trataba de un *accidente* repetido y cotidiano, nunca dejé de sentirme avergonzada. Esas pequeñas humillaciones se apilaban día con día en mi conciencia, como muescas en la bitácora triunfal de La Cosa. (*Huésped* 18)

De la dualité d'Ana, naît une lutte pour le contrôle et la conquête de la personne qu'elles se partagent. Ici, en poussant Ana à la maladresse dans le double but de céder à son penchant naturel pour le désordre (notamment social !) et d'amoindrir par l'humiliation la force morale de la jeune fille, « *La Cosa* » s'emploie à un véritable travail de sape, que la narratrice a du mal à concevoir comme un accident, ainsi que le suggère l'emploi des italiques. À d'autres moments, cela passe par les petits pois, ou par la recherche de l'obscurité, l'effacement des souvenirs visuels, les marches à n'en plus finir ou toute autre stratégie, mais il s'agit toujours

d'une tentative de colonisation de l'espace vital du personnage, que cet espace soit corporel, psychique, social ou géographique. C'est dans un registre presque martial que le récit fait état de la progressive invasion de « *La Cosa* » dans le corps et l'esprit d'Ana, qui reste jusqu'à la fin de l'œuvre en charge de l'écriture de leur histoire commune, de son seul point de vue.

Le corps est le premier espace d'affrontement et à la fois le premier objet du conflit qui oppose Ana à son double. Tous les changements qui s'y produisent sont alors suspectés d'être le fait de l'obstination du parasite à y imprimer sa marque : son goût pour le désordre, ses désirs et sa sensualité :

> Así pasé varios años, sin levantar sospechas, hasta que la pubertad se me vino encima. De manera mucho más temprana que el resto de mis compañeras, mi cuerpo empezó a cambiar. No puedo decir si sólo fue una mala jugada del destino o si también ahí tuvo que ver La Cosa (*Huésped* 19)

Ce qui n'était qu'une vague intuition se confirme plus loin dans le récit : alors qu'Ana fréquente de plus en plus assidûment le métro, la transformation physique se fait plus évidente à ses yeux et signifie l'évolution de la métamorphose et la conquête progressive du territoire corporel par « *La Cosa* » :

> « Cada día se nota más », pensé. En el espejo, mi cara se veía casi esquelética: dos pómulos salientes, irreconocibles, ocupaban el lugar de los cachetes que nunca volvería a tener. No era mi rostro ya, sino el del huésped. Mis manos crispadas, la forma de caminar, reflejaban ahora una torpeza pastosa, la lentitud de quien ha dormido muchas horas e intenta despabilarse de golpe. Al mismo tiempo, descubría con asombro una sensualidad nueva. Mis caderas y mis pechos, antes totalmente pueriles, eran cada vez más prominentes, como si los dominara una voluntad ajena. Poco a poco, el territorio pasaba bajo su control. (*Huésped* 124)

Le sentiment d'altération physique est si fort que la jeune femme elle-même ne se reconnaît plus dans le reflet de ce corps changeant, presque devenu autre. La description qu'elle en fait semble correspondre à l'aboutissement d'une longue période d'adolescence, à l'abandon des derniers traits enfantins, poupins, pour que ne reste que l'apparence d'une femme à l'aube de la maturité : l'affinement du visage, les hanches et la poitrine marquées, la sensualité inédite. Mais surtout, le corps est explicitement assimilé à un territoire, et sa domination est l'enjeu du conflit. Pour autant, il ne cesse pas d'en être aussi tour à tour le décor et l'instrument, soit que « *La Cosa* » s'en empare pour soumettre les mouvements d'Ana à son bon vouloir avec violence

ou par caprice, soit que les deux personnalités se partagent ce bien commun et se le répartissent après d'âpres négociations. Même le contrôle des pensées est traité comme une lutte territoriale qui exige le déploiement de stratégies astucieuses :

> Para pensar en La Cosa, para establecer análisis, estrategias, especulaciones, tenía que actuar a hurtadillas, perseguir los minutos en que no la sentía presente, pero en cuanto comenzaba a sincerarme conmigo, ella siempre volvía a aparecer. Caminaba por los rincones de mi mente como un gato en su territorio, sin hacer ruido. (*Huésped* 28)

Si dès qu'elle cesse de feindre et qu'elle abandonne masques et mensonges Ana voit le retour inexorable de « *La Cosa* », c'est justement parce que celle-ci est bien une partie d'elle-même, enfouie comme les bas instincts du docteur Jekyll mais qui ne peut s'empêcher de se manifester, là sous les traits de Hyde, ici comme ce parasite qui impose son désordre, sa sensualité et ses pulsions non réprimées. Lorsque « *La Cosa* » s'empare du corps et de l'esprit d'Ana pour laisser libre cours à sa violence et à sa rage contre une camarade de classe ou contre son propre frère, il n'en reste aucun souvenir à la narratrice. C'est comme s'il s'agissait d'un court-circuit de sa conscience qui établirait un lien direct, une communication immédiate entre le *vouloir* brut et sa réalisation, le *faire*, sans aucune médiation critique pondérée, c'est-à-dire sans qu'intervienne le *devoir* comme critère censeur des actions de la jeune fille. Dans son sentiment d'être en proie à la volonté irrésistible et incontrôlable de cette force étrangère qui naît pourtant au cœur d'elle-même, c'est une rupture de l'homogénéité et de la cohérence individuelles qui se précisent. Chaque prise de contrôle de « *La Cosa* » met en évidence les brèches et les failles de la subjectivité d'Ana, à travers lesquelles l'altérité s'infiltre à l'intérieur même des territoires intimes, à moins que cela ne soit l'inverse : une altérité intime impossible à confiner au tréfonds du *moi* dont elle s'extirpe à la moindre inattention pour gagner le premier plan, à la fois centre des opérations et devant de la scène. Son objectif ? Le contrôle des différentes dimensions de la vie d'Ana : « *La Cosa quería ocupar mi vida, apropiarse de mis costumbres, quería tener en su poder el contacto con el mundo exterior* » (*Huésped* 127). La lutte entre ces deux instances du même personnage se déroulera en effet sur divers plans, de l'espace corporel aux perceptions sensorielles, en passant par les interactions sociales et l'équilibre émotionnel.

Dans l'histoire de son combat avec son *alter ego*, la narratrice fait état d'un âge d'or, une sorte d'état originel relativement harmonieux, avant le réel déclenchement des hostilités :

> La Cosa siempre estuvo conmigo, a veces ajena y respetuosa, a veces entrometida, voraz. Pero mi tranquilidad también la alimentaba y de cuando en cuando a ella le convenía fomentarla. Mi niñez fue casi placentera. A diferencia de muchos niños, no necesitaba de amigos imaginarios: La Cosa conocía tan bien como yo el temperamento de mis muñecas. Frente a ellas, como frente a todo el personal administrativo de la escuela, establecimos una complicidad que se disolvía de inmediato en cuanto estábamos solas. (*Huésped* 16)

La dualité d'Ana est donc présente en elle depuis son plus jeune âge, sans doute depuis toujours, mais il semblerait qu'avant l'adolescence le caractère conflictuel et pathologique de cette scission intérieure ne soit guère accentué, ou demeure en tout cas supportable, voire parfois bénéfique. La complicité initiale consistant à faire bonne figure, c'est-à-dire à feindre l'unicité en présence de l'altérité extérieure, se craquelle dès la fin de l'enfance, qui marque le début des stratégies de conquête et d'occupation territoriale multiple déployées par « *La Cosa* » pour s'imposer sur Ana, et vice-versa : « *Sin embargo, apenas entrada la adolescencia, bastante precoz en mí, se apropió de los mejores aspectos de mi carácter, despojándome incluso de mi cualidad más escueta. Por eso ahora soy una persona sin virtudes y la gente opina que es difícil tolerarme* » (*Huésped* 14). La jeune fille se sent alors dépossédée de la meilleure partie de sa personnalité, ce qui affecte non seulement sa construction identitaire mais aussi sa socialisation. Face à ce sentiment de perte de sa substance subjective, elle ressent un vif danger et met en place un certain nombre de tactiques de défense pour éviter la dissolution totale de son *moi* dans cet *alter ego* vorace qui s'attaque à tout ce qui lui est propre. Pourtant, il est une chose que « *La Cosa* » ne parvient pas encore à atteindre, signe qu'elle est pour l'heure en position d'infériorité :

> Pero había algo intocable, algo a lo que La Cosa no le era posible acceder, ni siquiera aproximarse: un mecanismo de fuerza, sorprendente incluso para mí, se lo impedía, tal vez porque era lo único que me interesaba cuidar y quizás apropiarme en algún momento de mi vida. Estoy hablando de Diego, mi único hermano, un ser de un mundo tranquilo y extraño, mucho más insondable que el universo de donde provenía La Cosa. Diego era mío y ella me dejó ese territorio libre durante años. (*Huésped* 16)

Ce passage reflète la conception de l'autre, le frère en l'occurrence, comme un territoire à conquérir ou à contrôler, voire comme un objet à posséder. Étant le bien le plus cher d'Ana, Diego devient naturellement le butin de guerre le plus précieux pour « *La Cosa* » et la perte la plus douloureuse à infliger à son adversaire. Faut-il en outre voir dans cette possessivité excessive l'ombre du désir incestueux d'une petite fille tellement éprise de son frère qu'elle

rêve de le faire sien plus tard ? Est-ce pour combler ce même désir ou au contraire pour le contrer que « *La Cosa* » finira par détruire l'être aimé ?

La première étape du conflit au cours duquel Ana tente de ne pas succomber à l'appétit colonisateur de son double consiste à privilégier la négociation, dans ce qui ressemble à un juste partage du vaste territoire de leur personnalité et de leur vie communes :

> Buena parte de mi infancia creí que las irrupciones de La Cosa eran negociables, que se podían establecer tratos con ella, intercambios que la satisficieran o la obligaran a hacer concesiones. Durante años viví sumergida en una dinámica comercial; le ofrecía dormir muchas horas para que tuviera el placer de robarse mis sueños […]. Sus gustos eran arbitrarios y estridentes. A cambio le pedía una mañana de paz en la escuela, sin el peligro de que apareciera repentinamente. Pero mi parásito no siempre aceptaba el pacto, y cuando cerrábamos un acuerdo, no había nada que permitiera saber si cumpliría su palabra; a pesar de mis intentos de negociación, la amenaza era una constante, un factor inmutable de la atmósfera como el *smog* o la lluvia ácida del verano en la ciudad de México. Pero, en ciertas ocasiones esporádicas e imprevisibles, La Cosa mostraba una elegancia británica[334] y llevaba el trato con rigor hasta sus últimas cláusulas. (*Huésped* 29-30)

Le champ lexical de la négociation (*tratos*, *concesiones*, *pacto*, *acuerdo*, *palabra*) révèle la dialectique intense qui se met en place entre les deux pôles antagoniques de la personnalité de la narratrice : tant qu'il y a tractations, il y a dialogue. S'établit alors un chantage quotidien fait de paris futiles et enfantins, de promesses de récompenses et de menaces de punitions diverses. Ainsi Ana s'emploie-t-elle avec besogne à obtenir par des actions insignifiantes la docilité passagère de son *alter ego* : « *Yo luchando contra algún columpio y apostando en silencio torcerlo en el aire, a cambio de verme liberada de La Cosa el día siguiente en la escuela* » (*Huésped* 37). Comme s'il s'agissait d'un jeu entre plusieurs enfants, dont la victoire permet de donner un gage au vaincu et par conséquent de commander ses actions de façon ponctuelle, la protagoniste voit l'occasion de marchander dans les moindres « épreuves » de ses journées, au point que cela en devient risible : « *yo ya había metido la mano en la cazuela de barro y trataba de pescar un camarón, el de menor coraza (de conseguirlo obtendría la desaparición de La Cosa por lo menos durante el recreo* » (*Huésped* 38). Si la négociation, souvent infructueuse, semble représenter quelque espoir ou quelque illusion de contrôle de la situation pendant les années d'enfance, elle disparaît à l'instant même où la jeune fille, puberte,

[334] On peut voir ici, dans la mention de l'élégance britanique et dans l'utilisation de l'anglicisme « *smog* », une double allusion au roman victorien.

entre dans l'adolescence, qui correspond aussi à la mort de Diego : « *Me quedé sola en la casa y con todo el asco del mundo empecé a comerme los chícharos de mi plato, los que había en la cazuela y los que habían sobrado crudos en el refrigerador, para establecer una última y suplicante negociación con La Cosa* » (*Huésped* 39). En vain, Diego ne reviendra pas : « *Como la mayoría de mis propuestas, ésa tampoco dio resultado* » (*Huésped* 39). C'est la fin des négociations, et le début de la « martialisation » du conflit désormais ouvert entre Ana et son *alter ego*.

Pour l'invasion programmée par « *La Cosa* », tous les moyens sont bons ; l'espace corporel est l'un de ses premiers champs d'action, d'abord parce qu'elle y voit un instrument plein de potentialités : « *Se sirve de mis manos, de mi voz, de mi oído para alcanzar lo que quiere* » (*Huésped* 15). C'est aussi un champ de bataille où elle peut se mouvoir, se territorialiser et parvenir à prendre physiquement Ana en otage : « *Tensa como una boa a la defensiva, La Cosa se enroscaba en mis vértebras cervicales* » (*Huésped* 22), jusqu'à l'exiler à la *cave* de leur corps commun en cas de victoire significative (*Huésped* 23). Comme pour maîtriser l'articulation entre le monde intérieur psychique et physique de la protagoniste et le monde extérieur, avec toutes les interactions sensorielles mais aussi sociales qui la constituent, « *La Cosa* » s'efforce de contrôler la perception sensorielle de la jeune fille. Celle-ci tente alors de se prémunir contre les opérations qui visent à la déposséder de ses sensations ; elle demande par exemple à son double, au cours d'une de leurs innombrables tractations, de ne pas altérer son plaisir gustatif. Le but ? « *que su amargura no interfiriera en el sabor de mis helados* » (*Huésped* 32). C'est cependant la vue qui constitue le trésor le plus précieux que se disputent Ana et son *alter ego*. Les yeux, cette porte battante ouverte sur le monde et qui est l'interface entre l'intériorité et l'extériorité, entre soi-même et autrui, représentent logiquement un point stratégique, enjeu ultime du conflit. En outre, cet organe symbolise traditionnellement la clairvoyance, l'accès à la connaissance et à la compréhension (du monde, de soi, de l'autre) et l'ensemble des perceptions extérieures[335]. Ainsi Ana tient-elle à garder les yeux ouverts coûte que coûte : « *Pero descubrí la forma de obstruirle el paso y esa estrategia me sirvió durante varios años. Se trataba de poner la atención sobre los párpados para mantener los ojos abiertos a cualquier precio* » (*Huésped* 15). Au contraire, elle affirme que lorsque son double prend l'avantage sur elle, on peut le voir « *pasar sobre mis córneas como se desliza una sombra* » (*Huésped* 22). Dès lors que « *La Cosa* » prend possession de ses yeux, Ana se sent totalement

[335] Voir à ce sujet l'article « Œil » dans : Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982, p. 686-689.

coupée du monde, incapable de le percevoir, de le comprendre et d'interagir avec lui. C'est de son *être dans le monde* qu'elle se retrouve privée, confinée à cette cave sombre depuis laquelle on ne voit rien : « *Creía que el mundo era un mapa cifrado donde era posible leer siempre y cuando se mantuvieran los ojos abiertos* » (*Huésped* 47).

À partir de l'abandon des négociations et de l'entrée dans la lutte acharnée que se livrent les deux pôles de sa personnalité, la narratrice emploie un vocabulaire particulièrement martial pour référer « *mi batalla con La Cosa* » (*Huésped* 47). Le champ lexical de la guerre et de la stratégie est massivement mobilisé : Ana suppose que « *La Cosa también tendría a sus legionarios* » (*Huésped* 48), évoque régulièrement la « *frontera* » (*Huésped* 22) qui les sépare l'une de l'autre ou qu'elles érigent progressivement et même les moments de trêve ne sont jamais vus que comme le calme qui précède la tempête : « *Sin embargo yo estaba segura de que su* retirada *iba a ser pasajera, una simple* táctica *para tomarme por sorpresa. Volvería al* ataque *en cualquier momento, con toda la fuerza acumulada en esos años de silencio.* » (*Huésped* 61. Nous soulignons). L'angoisse d'Ana se traduit par son obsession à se considérer elle-même comme un territoire, sujet à une invasion et à une occupation étrangères, celles de cette présence qui la parasite. Elle s'imagine l'attitude qu'adopterait quiconque serait comme elle confrontée à ce type de dualité conflictuelle, et ne peut envisager une autre réaction que la sienne, un silence honteux et une occultation solitaire du problème : « *se dejaría invadir en silencio por su propio parásito, abandonándose a la ocupación como un pueblo resignado* » (*Huésped* 28). Ce village occupé c'est son propre corps et son propre psychisme. Cela ancre à nouveau, s'il en était besoin, la bataille entre « *La Cosa* » et Ana dans une forte dimension territoriale. Invasif, cet hôte indésirable « *fulminó* » (*Huésped* 22) son frère Diego et « *destila[…]* » (*Huésped* 37) un mal « *corrosivo* » (*Huésped* 37) dans les veines de la narratrice, comme s'il s'agissait du venin d'un insecte ou d'un reptile nuisible, foncièrement colonisateur, qui la condamne à vivre sous la menace et l'oppression : « *Era un estado de alarma constante, como vivir siempre en la trinchera. Me espiaba todo el tiempo, conocía cada uno de mis pensamientos. Vivir con ella era vivir vigilada* » (*Huésped* 127). Plus « *La Cosa* » gagne de terrain et s'approche de l'inversion des rôles traditionnelle dans les récits de doubles, qui lui confiera les rênes de leur sujet commun, plus elle apparaît comme un nouveau censeur : ce n'est plus Ana qui tente d'endiguer les réactions disproportionnées et impulsives de son *alter ego* des profondeurs, mais celui-ci qui soumet Ana à une surveillance constante, étouffante. L'analogie avec l'espionnage creuse d'ailleurs le caractère d'agent double et de réversibilité du personnage.

Ana finit par se résigner à la victoire imminente de « *La Cosa* » : « *la oscuridad vendría, de todas formas, lo quisiera o no. A veces esa certeza era lo único que tenía para asirme. La resignación no se escoge, se sufre pasivamente, como una fatalidad* » (*Huésped* 126). Ce n'est donc pas par choix ni même par commodité que la protagoniste se résout à passer sous le contrôle de cette chose qui n'est autre que sa part obscure ; Ana se prépare à la défaite, à la capitulation sans conditions :

> Así pasaron mis últimos días con La Cosa, en un pleito continuo con estrategias y treguas como cualquier guerra que se respete. Ella ganando siempre más terreno y yo dando patadas de ahogado. Ella dominando el suspenso con sus gritos, yo protegiendo mis oídos, soportando, resistiendo, esperando el final. Excepto nosotras, nadie conocía el conflicto, nadie sabía de las batallas sangrientas a las que me entregaba parada junto al ventanal de la sala. (*Huésped* 127)

Au-delà de la réitération explicite de la comparaison de la lutte Ana *vs* « *La Cosa* » avec une véritable guerre conventionnelle, frontalière et territoriale, ainsi que des stratégies d'invasion sensorielle déjà évoquées, la capitulation prend un tour significatif avec l'usage inédit du pronom personnel « *nosotras* » qui met fin à l'opposition grammaticale et syntaxique qui régnait jusqu'alors et excluait de rassembler les deux instances polarisées de la personnalité de la narratrice sous une appellation commune. Faut-il n'y voir que le poids écrasant du renoncement d'Ana à poursuivre le combat pour sa survie et son indépendance ? Est-ce déjà l'effet de la dissolution de son identité au profit de celle de « *La Cosa* » ? Ou est-ce le début de la réconciliation de ses deux polarités antagoniques en une personnalité inclusive plus équilibrée, les retrouvailles de celles qui étaient parvenues à cohabiter en relativement bonne harmonie durant l'enfance ? La « guerre à mort » avait éclaté à l'instant même du début de la puberté de la jeune fille ; or, Ana semble ici annoncer la fin d'un état de transition qui pourrait être celui d'une longue adolescence, qui cède désormais le pas à l'entrée dans une maturité moins tourmentée et moins mouvementée, sous le contrôle (exclusif ?) de « *La Cosa* » :

> Los años más arduos en que uno debe luchar contra la indefinición con la que todos llegamos al mundo me habían tocado a mí. Qué fácil era para ella cambiar de piel ahora, sin tener que lidiar con las enfermedades de la niñez, con los cambios abruptos de una adolescente. (*Huésped* 127)

La métamorphose, le processus de *devenir autre* entamé de longues années plus tôt, est sur le point de se résoudre. Il est indéniable que toute trajectoire humaine est l'histoire de ce

devenir autre constant, *a fortiori* dans le passage de l'enfance à l'âge adulte. La transformation touche alors tous les aspects physiques, sensoriels, psychiques et sociaux de l'individu pour « accoucher » d'une autre personne, modelée par celle qu'elle était mais qu'elle a rejetée dans le passé, consignée dans les cases (les caves !) de la mémoire. Cependant, l'hypothèse d'une dualité pathologique, voire d'une duplicité morale n'est pas exclue dans le cas de la narratrice de *El huésped* qui affirme à l'occasion « *llevaba una vida fingiendo* » (*Huésped* 45) : à feindre d'être seulement Ana alors qu'elle est double ? alors qu'elles sont deux ? alors qu'elle est autre ?

Les dernières phrases du roman rétablissent une forte dialectique, non plus celle de la négociation mais celle de la réconciliation : « *"Por fin llegas", dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar* » (*Huésped* 189). Le tutoiement au style direct renforce l'impression de retrouvailles qui ressort de ces quelques lignes, à travers lesquelles la narratrice semble embrasser sa pluralité interne. Les luttes acharnées appartiennent désormais au passé, c'est le temps du dialogue intime, à voix basse, pour Ana qui recevra une réponse sensorielle plus que verbale : un frisson qui est comme une prise de possession ou un réinvestissement de l'espace corporel par « *La Cosa* ». La première personne du pluriel clôt le récit sur la fusion des deux pôles antagoniques de la personnalité du personnage-narrateur dans une auto-acceptation tranquille de ce *je* qui est (aussi) un autre.

La relation conflictuelle et tourmentée qu'entretiennent Ana et « *La Cosa* » n'en est pas moins un rapport de dépendance émotionnelle et affective. Il est d'ailleurs significatif de voir la narratrice rechercher dans sa mémoire quel peut être le nom de son *alter ego* intérieur, avant de découvrir qu'il s'agit de l'envers de son propre prénom palindrome : « *Recuerdo que era uno de esos nombres tradicionales, con personalidad fuerte, como Consuelo, Soledad, Victoria, Constanza* » (*Huésped* 15). Chacun des noms envisagés est aussi un substantif, un nom commun qui désigne un état émotionnel, un trait de caractère ou qui caractérise d'une façon ou d'une autre le parcours de « *La Cosa* » par rapport à Ana : sa *constance* préfigure la *victoire* qui est la sienne à l'issue de la bataille intérieure, mais elle est aussi l'entité qui à la fois condamne la jeune fille à la *solitude* sociale en lui faisant prendre conscience de sa différence, tout autant que celle qui lui apporte réconfort et *consolation* face à cette trop grande solitude. Si la personnalité de la narratrice est double, les rapports qui unissent les deux parts de son être sont aussi largement à double tranchant, oscillant entre le rejet haineux et l'interdépendance totale, témoignant ainsi de l'incapacité de la protagoniste à vivre à la fois *avec* et *sans* cette part d'elle-même.

Si l'on voulait à tout prix – et nous ne sommes pas convaincue du bien-fondé d'une telle démarche dans ce cas précis – rapprocher les symptômes de la dualité du personnage narrateur de *El huésped* à une définition pathologique existante, il conviendrait sans doute de mentionner le trouble de la personnalité multiple, aussi connu comme trouble dissociatif de l'identité. Il s'agit d'un désordre mental observé massivement aux États-Unis dans les années 1970 et 1980, à partir de la médiatisation outrancière du témoignage d'une patiente ayant révélé de nombreuses personnalités au cours de sa psychanalyse et de séances d'hypnose[336]. Aujourd'hui, il semble avéré qu'il s'agissait d'un coup monté qui a propulsé sous les projecteurs de la notoriété la patiente, son analyste, et sans doute aussi la journaliste auteure du récit[337]. On peut d'ailleurs faire remonter les prémices de cette fascination populaire pour ce trouble à l'un des plus grands succès d'Alfred Hitchcock, de quelques années antérieur à cet engouement exacerbé : *Psycho* (1960). Si tant est que le trouble dissociatif de l'identité existe réellement, ce qui est de plus en plus contesté par les spécialistes[338], il s'agirait de plusieurs (au moins deux) identités ou personnalités totalement distinctes les unes des autres, qui se partagent un seul individu et se manifestent successivement à travers lui. Ces « personnages » peuvent être de sexe, de nationalité et d'âge différents et ne font pas état du même vécu, de la même mémoire ni des mêmes modalités de langage ; ils pourraient même ignorer leur coexistence. Le contrôle de l'individu par l'une de ses personnalités est temporaire mais exclusif, n'admettant aucune interaction ou partage de pensée. Enfin, il y aurait une personnalité dominante qui s'imposerait sur les autres et ferait la jonction entre celles-ci, mais dont la prévalence ne serait pas forcément définitive. La notion de contrôle alterné de l'individu nous évoque la situation d'Ana et « *La Cosa* » qui, lorsqu'elles prennent la direction des actions et des pensées du personnage, agissent non seulement sans aucune coordination ni concertation, mais font en général le contraire de ce que l'autre personnalité aurait fait. De même qu'Ana ignore tout des souvenirs de « *La Cosa* », elle ne garde rien en mémoire non plus des épisodes de violence extrême contre sa camarade de classe ou contre son propre frère, lorsqu'elle est sous l'emprise de son « parasite ».

Pour autant, nous manquons d'éléments textuels probants pour confirmer l'hypothèse d'une telle pathologie et ce, à plus forte raison si la pathologie elle-même est sujette aux réserves

---

[336] Il s'agit de la biographie romancée *Sybil: The True Story of a Woman Possessed by Sixteen Separate Personalities*, de Flora Retha Schreiber, parue en 1973 aux États-Unis, et en France aux éditions Albin Michel l'année suivante.

[337] Voir à ce sujet l'enquête documentée de Debbie Nathan, *Sybil Exposed: The Extraordinary Story Behind the Famous Multiple Personality Case*, New York, Free Press, 2012.

[338] Voir le bref article d'Élise de Villeroy, « Les personnalités multiples : histoire d'une illusion psychiatrique », dans la revue *Sciences Humaines*, 234, février 2012. Disponible en ligne : http://www.scienceshumaines.com/les-personnalites-multiples-histoire-d-une-illusion-psychiatrique_fr_28337.html (consulté le 23 juillet 2014).

du corps médical et psychiatrique, et a pu être influencée… par la littérature fantastique du dédoublement et par le cinéma ! Condamnée à la dualité ontologique, mais aussi à la duplicité par l'ambivalence de ses relations avec son *alter ego*, Ana incarne la pluralité inconstante de l'être humain, en proie au conflit existentiel entre ses pulsions irrationnelles et la censure morale que leur impose sa raison, le *surmoi*. S'il existe la possibilité d'une réconciliation, elle n'est envisagée dans *El huésped* qu'en tant que capitulation de l'une des deux instances, comme un abandon ou un effacement de l'une au profit de l'autre, ou plus exactement comme la domination de l'une au détriment d'une autre, qui se trouve réduite au silence, à l'obscurité, bref à l'impuissance. Si l'on veut reprendre la partition du sujet en différentes instances de pouvoir que propose Sigmund Freud, on peut imaginer que la narratrice de *El huésped* dépeint un exemple type, encore qu'exacerbé, de la rivalité constante entre d'une part le *moi* ou le *surmoi* qui « *représente toutes les contraintes morales et aussi l'aspiration vers le perfectionnement, bref tout ce que nous concevons maintenant psychologiquement comme faisant partie de ce qu'il y a de plus haut dans la vie humaine* »[339], très présent chez Ana, et d'autre part le *ça* qui « *ignore les jugements de valeur, le bien et le mal, la morale* »[340] et se manifeste violemment chez « *La Cosa* ». Du *ça*, Freud précise :

> Il s'emplit d'énergie, à partir des pulsions, mais sans témoigner d'aucune organisation, d'aucune volonté générale ; il tend seulement à satisfaire les besoins pulsionnels, en se conformant au principe de plaisir. Les processus qui se déroulent dans le ça n'obéissent pas aux lois logiques de la pensée […].[341]

Ce qu'illustre le cas de la jeune femme du roman de Guadalupe Nettel, plus qu'une véritable pathologie psychiatrique, c'est nous semble-t-il la tension extrême entre ces deux pôles fidèles à deux obédiences si différentes l'une de l'autre qu'elles entrent souvent en contradiction, parfois en conflit d'intérêt ouvert, le désir pulsionnel s'opposant au devoir de la morale rationnelle. *El huésped* est donc la mise en récit de l'articulation défaillante de ces extrêmes opposés, dont l'incompatibilité suscite de grands vertiges intérieurs, qui correspondent assez précisément au processus d'angoisse que décrit le père de la psychanalyse :

---

[339] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Anne Berman [1936], Paris, Gallimard, 1971, p. 90.
[340] *Ibidem*, p. 100.
[341] *Ibidem*, p. 99.

> Un adage nous déconseille de servir deux maîtres à la fois. Pour le pauvre moi la chose est bien pire, il a à servir trois maîtres sévères et s'efforce de mettre de l'harmonie dans leurs exigences. Celles-ci sont toujours contradictoires et il paraît souvent impossible de les concilier ; rien d'étonnant dès lors à ce que souvent le moi échoue dans sa mission. Les trois despotes sont le monde extérieur, le surmoi et le ça. Quand on observe les efforts que tente le moi pour se montrer équitable envers les trois à la fois, ou plutôt pour leur obéir, on ne regrette plus d'avoir personnifié le moi, de lui avoir donné une existence propre. Il se sent comprimé de trois côtés, menacé de trois périls différents auxquels il réagit, en cas de détresse, par la production d'angoisse.[342]

Incapable de concilier ce qui serait son *moi* et son *ça*, la narratrice de *El huésped* se sent être deux personnes à la fois, à la fois *je* et un *autre*. Alors que la victoire progressive de « *La Cosa* » signifie pour elle l'imposition de la cécité, il semblerait au contraire que cela marque la fin d'une méconnaissance, d'un aveuglement intime qui l'empêche de discerner ce qui lui est propre, à la fois chez Ana et chez « *La Cosa* », ce qui fait de l'union de ces différences et de ces contradictions la cohérence et l'équilibre de son *je* pluriel. La métamorphose est pourtant drastique, puisque la protagoniste finit par s'exiler du monde de la surface pour se laisser absorber par les profondeurs – les siennes et celles de la ville. La terreur et la répugnance d'Ana lorsqu'elle sent monter cette chose informe serait alors, en termes vaguement psychanalytiques, l'angoisse de la perte de contrôle face à l'essor de ses désirs et de ses pulsions, trop longtemps relégués au fond d'elle-même et qui ne cherchent (qu'elle ne cherche, au fond) qu'à (s')exprimer, à (s')incarner. C'est pourquoi nous voyons dans la configuration de cette narratrice un dédoublement qui illustre la difficulté de tout un chacun à accepter sa multiplicité et sa diversité personnelles, le défi que signifie dire *je suis* alors que les divorces de notre propre intimité débouchent sur un irrémédiable sentiment d'altérité, qui exigerait une formule moins exclusivement singulière, comme le propose Cortázar au début de « Las babas del diablo » :

> Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos.[343]

---

[342] *Ibidem*, p. 104.
[343] Julio Cortázar, *Las armas secretas*, *op. cit.*, p. 123.

La dualité Ana – « La Cosa » nous semble être d'ordre plus ontologique que pathologique, plus universel qu'exceptionnel. En effet, le roman fictionnalise sur un mode fantastique des situations (admiration démesurée et exclusive pour le frère aîné, apprentissage difficile de la sociabilité, ami imaginaire), des événements (morsures, bagarres) et des angoisses (peur du noir, peur de la mort) qui sont le propre de l'enfance. De même, la métamorphose physique, psychique et politico-sociale de la narratrice peut correspondre, avec son lot de vertiges et d'incertitudes existentiels, au passage chaotique de l'adolescence à l'âge adulte. Nous serons moins catégorique en ce qui concerne la jeune narratrice de *El camino de Santiago*, de Patricia Laurent Kullick, dont le récit couvre à peu de choses près la même période d'évolution, de l'enfance à la maturité.

2.2. Le *moi*, siège de dialogues et de conflits : Mina *vs* Santiago = Raison *vs* Sentiments ?

El camino de Santiago est le seul roman de Patricia Laurent Kullick, publié d'abord chez CONACULTA et le Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León en 2000, puis réédité par les Éditions Era en 2003. L'auteure compte cependant quelques recueils de nouvelles à son actif parmi lesquels figurent *Ésta y otras ciudades* (1991), *Están por todas partes* (1993) et *El topógrafo y la tarántula* (1996), où le thème de l'autre et le motif du dédoublement sont récurrents[344], celui-ci dans ses deux dimensions fantastique et psychologique. Dans *El camino de Santiago*, une narratrice anonyme raconte avec force humour noir et autodérision des épisodes de son enfance, de son adolescence et de l'âge adulte, comme si elle piochait des photographies au hasard d'un album. Sans systématiquement combler les espaces manquants entre deux clichés, elle les situe plus ou moins précisément sur l'axe chronologique de son existence et les uns par rapport aux autres. Si le lecteur n'apprendra jamais son nom, il connaîtra ceux de ses frères et sœurs, de ses camarades de classe, de ses compagnons ou de ses conquêtes éphémères et même du chien brièvement hébergé par sa famille, mais aussi et surtout, lui seront présentés Mina et Santiago, les deux figures avec lesquelles la jeune fille partage sa vie, son corps et sa conscience. Mina, compagne de l'enfance et de l'innocence, est évoquée avec

[344] Voir à ce sujet le chapitre que lui consacre Mónica Díaz Avilez, « Patricia Laurent Kullick: la fantástica cotidianeidad », *in* Mónica Díaz Avilez, *Paisaje de Nuevo León en la literatura. Visión de tres mujeres*, Monterrey, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 1998, p. 75-99.

nostalgie et recherchée dans tous les recoins de la mémoire au cours de vaines tentatives pour la retrouver ou la ressusciter. Santiago apparaît à l'adolescence et constitue un personnage central dans le récit, au point même d'être éponyme. Moins conciliant que son prédécesseur, il représente une force interne d'opposition à la narratrice, qui verrait presque en lui un ennemi selon les circonstances. Le titre *El camino de Santiago*, qui fait référence à l'un des principaux pèlerinages chrétiens, serait donc à la fois le cheminement de Santiago dans les méandres de la conscience de la narratrice et le parcours que celui-ci imprime à sa vie, à sa trajectoire.

Le récit se compose de vingt-neuf fragments numérotés en chiffres romains, sans plus d'information ni de titre, et qui correspondent chacun à un souvenir-photo, enchâssés pour la plupart selon l'ordre chronologique mais avec de grandes ruptures dans la linéarité du récit, et introduisant parfois également d'autres souvenirs-photos plus anciens par associations de pensées – *flash-back* ou mise en abyme de la mémoire. Ces brefs chapitres sont précédés d'un fragment initial non numéroté, qui pose la situation de la narratrice, présente ses *alter ego* et préfigure la dynamique du reste de l'ouvrage. S'agit-il d'une sorte de pièce liminaire, d'un préambule ou d'un avis au lecteur ? Il introduit en tout cas de façon concise et assez complète les principales constantes de l'univers psychologique de la protagoniste. Dès l'*incipit*, la narratrice fait ainsi état de ses vertiges intérieurs, savant alliage d'angoisses profondes et de phobies : « *Debo reconocer mis precipicios: el abandono, la cuna que deja de moverse, la oscuridad. Si escucho agua abundante me lleno de terror. No recuerdo peor vivencia que un baño de mar. Mi pesadilla recurrente es una enorme ola que se levanta varios metros pero nunca azota* » (*Camino* 7). La situation qui s'ébauche dans ces premières lignes annonce la dynamique analytique du récit qui s'ensuit : la formule verbale « *Debo reconocer* » est en soi assez représentative, puisqu'elle parvient à poser en deux mots le *je* qui constitue le pôle de l'énonciation et l'objectif introspectif assumé du discours qui fait du *je* ou du *moi* l'objet central de son attention. On remarquera la dimension programmatique marquée par l'emploi du verbe d'obligation *deber* qui ancre cet *incipit* dans une vaste résolution personnelle, une sorte d'engagement de la narratrice à se tourner vers elle-même pour s'exposer dans les pages qui suivent. D'autre part, l'emploi de *reconocer* est tout aussi symptomatique de la démarche engagée, à la fois dans son sens premier : « *Examinar con cuidado algo o a alguien para enterarse de su identidad, naturaleza y circunstancias* »[345], mais aussi dans ses diverses connotations ; *reconocer*, c'est aussi se rendre à l'évidence, admettre ou avouer certaines

[345] *Diccionario de la Real Academia Española*, disponible en ligne : http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae, *v.s. reconocer* (consulté le 24 juillet 2014).

choses. D'autre part, le préfixe *re-*, en espagnol aussi bien qu'en français, a des implications diverses : il marque tantôt le côté itératif d'une action, tantôt un retour en arrière ou encore une valeur intensive. La linguiste Isabelle Weill, dans son article « Re- dans tous ses états, un « préfixe » marquant l'aspect *implicatif* », y voit « *une valeur aspectuelle, que nous avons hésité à qualifier d'empathique, réactive, interactive, connective avant de choisir, faute de mieux, implicative, le sujet se montrant plus prisonnier du réseau des significations que son véritable organisateur* »[346]. Cette richesse sémantique rattache le début du récit à la confession intime, confirmée tout au long des paragraphes d'ouverture.

Les motifs récurrents du vide et de l'eau, profonde ou bleu sombre selon les circonstances, traversent le récit de part en part et dressent en quelque sorte dans cet *incipit* une ébauche du paysage mental de la narratrice. Dans ce décor, le deuxième paragraphe, encore plus bref que le premier, introduit la figure éponyme :

> Los otros miedos, indescifrables como relámpagos que ciernen la sangre, son de Santiago, el intruso que invadió mi cuerpo cuando abrí la primera vena.
>
> Ese año catorce de mi existencia quedé más triste que nunca. Muy poco por el escándalo familiar, algo por el fallido intento de suicidio y mucho a consecuencia del espejismo que asaltó mi razón. (*Camino* 7)

Le profil pathologique de la narratrice continue de s'esquisser, de plus en plus précisément, de plus en plus directement aussi lorsqu'elle mentionne une tentative de suicide à l'adolescence et le mirage ou le dédoublement qui s'est emparé d'elle à ce moment-là, la condamnant à la dualité. Les symptômes se multiplient dans la suite du récit et permettent, nous le verrons, d'évoquer l'ombre de la schizophrénie qui plane sur tout le roman. D'autre part, le champ lexical de l'invasion se manifeste dès cette présentation somme toute laconique : le corps est perçu comme un territoire dont les points d'entrée peuvent être, par exemple, des veines ouvertes, et qui est soumis à l'*invasion* d'un *intrus* : Santiago. Cette territorialisation qui ne distingue pas le corps de l'esprit est ensuite réaffirmée, de même que la nature d'agresseur étranger de Santiago, dont la stratégie d'occupation de l'espace corporel et mental de la protagoniste ressemble à celle d'un prédateur à l'affût qui guette et encercle sa proie :

> Antes de hallar asilo en el torrente sanguíneo, Santiago me rondaba. Invisible soplaba su aliento sobre mi hombro. Me acechaba como la

[346] Isabelle Weill, « Re- dans tous ses états, un "préfixe" marquant l'aspect *implicatif* », *Linx. Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, 60, « Nonne Scripta Manent ? », 2009, 119-140, p. 122.

> antítesis del ángel guardián, esperando el gran momento de flaqueza para integrar su perdida dimensión en la mía. Mientras trazaba la topografía de las rutas encefálicas que hoy lo albergan, su proximidad me dispersaba obligándome a traficar cual si robara cada memoria de los primeros años, cuando Mina y yo penetrábamos reglas y límites humanos con el entusiasmo de un colibrí. (*Camino* 7)

C'est finalement lorsque sa proie est agonisante que cet être *a priori* malveillant parvient à s'infiltrer en elle et à corroder certains éléments de son identité, telle sa mémoire, la contraignant ainsi à un effort supplémentaire pour sauvegarder les souvenirs de ce qui apparaît ici comme un âge d'or caractérisé par la compagnie légère et subversive de Mina, dont c'est la première évocation dans le récit. Au désespoir et à la tristesse de la période qui suit l'adolescence et voit s'installer Santiago, s'opposent les années de grâce et d'harmonie innocente pendant lesquelles le personnage vivait en bonne entente avec cette autre instance intérieure, la plaisante Mina, dans l'ignorance des interdits et des normes sociales. S'agit-il d'une manifestation du *ça* freudien, « *aspirant aveuglément aux satisfactions instinctuelles* »[347], ici caractérisées par une jouissance et une réjouissance constantes ? En termes deleuziens, Mina pourrait incarner la *machine désirante* qui s'oppose à la *machine sociale* que représente Santiago. C'est ainsi que Diana Palaversich résume le conflit qui habite la narratrice du roman du début à la fin de celui-ci :

> La protagonista se encuentra crucificada entre lo que Deleuze y Guattari llamarían la máquina social y la máquina deseante, tratándose de un conflicto sin resolución que se manifiesta en la novela como pugna entre la voz de la norma y (auto)censura de Santiago –producto de la internalización de reglas sociales que aseguran que cada mujer se convierta en mejor policía de sí misma– y la voz de la libertad y del deseo individual que se resiste a ser domada de Mina.[348]

En effet, la figure frêle et féminine de Mina devient bientôt l'antithèse de Santiago, celle qu'il tente de brimer par tous les moyens, et y parvient souvent :

> Intento, con este amasijo de hechos, rescatar a Mina. Se encuentra en el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías. Hace

---

[347] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 102.
[348] Diana Palaversich, « *El camino de Santiago* y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 11, 2004, disponible en ligne : http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/Palaversich.html (consulté le 7 août 2014).

años que Santiago la esconde bajo estas amenazas. Escamotea mi nervio óptico para no rozar, ni por asomo, el túnel que conduce a ella. (*Camino* 8)

Sauver Mina de l'effacement auquel la condamne Santiago sera l'une des obsessions de la narratrice, de même que se soustraire au contrôle tyrannique de cet *alter ego* auquel elle reproche : « *argumenta que somos lo mismo* » (*Camino* 8). En à peine plus d'une page, la dialectique qui structurera le récit est mise en place, entre un personnage féminin qui décide de se livrer à son introspection et la personnalité qui tente de prendre le contrôle d'elle-même et qui lui serait étrangère, alors que l'intrus affirme qu'il n'est qu'une part d'elle-même, un produit de sa conscience. Reste à déterminer quel sera le cheminement analytique choisi, quel est donc ce fameux « *camino de Santiago* » : « *Señor y dueño de sus aposentos, guarda en sus intrincadas cavernas fotografías llenas de rencor, películas que hace retroceder una y otra vez en la pantalla del hastío* » (*Camino* 7). C'est Santiago qui dirigera les opérations mémorielles et présentera les diapositives visuelles qui servent de canevas au parcours introspectif.

2.2.1. La photo-souvenir à la base de l'activité mémorielle

Ce sont différentes scènes et épisodes du passé qui sont présentés à l'écran, depuis l'enfance du personnage jusqu'à l'âge adulte, avec la seconde hospitalisation qui intervient à la suite d'une crise psychotique : « *Para demostrar que siempre habitó este cuerpo, Santiago sacude un paquete de fotografías tomadas desde mi nacimiento hasta el aturdido instante de la separación. Cual tahúr, abre en abanico las fotografías y escoge una al azar* » (*Camino* 9). Autour de chacun des souvenirs, Santiago et la narratrice discutent et se disputent, corrigeant même parfois la mémoire défaillante ou sélective de l'autre. Ils s'opposent radicalement dans leur interprétation des diapositives, jusqu'à provoquer le détournement des souvenirs, leur altération délibérée pour servir les propos moralisateurs de Santiago ou sauvegarder la vision optimiste que garde la narratrice de ses années partagées avec Mina. Diana Palaversich voit dans cette double lecture systématique et contradictoire de chaque cliché un signe de la défiance de l'époque postmoderne vis-à-vis de l'image, trop souvent manipulée pour pouvoir encore prétendre au statut de vérité indiscutable :

Santiago y la protagonista nunca están de acuerdo sobre la interpretación y el significado de las fotos. La voz masculina contradice constantemente las versiones ofrecidas por la mujer. Este desacuerdo sobre la

> interpretación de lo representado refuerza la conceptualización postmoderna de la fotografía según la cual la foto deja de ser una representación objetiva del ser u objeto captado para convertirse en el simulacro de la realidad que subraya la ausencia y no la presencia de lo retratado.[349]

Des souvenirs d'école et de sa découverte de la sensualité à son épisode psychotique après quelques années de mariage tranquille, en passant par une adolescence tourmentée et un long voyage initiatique en Europe pour fuir les séquelles de la maltraitance conjugale, Santiago et la protagoniste promènent le lecteur dans le labyrinthe de la mémoire à la recherche des symptômes de son mal-être, qui ne manquent pas de se manifester dans leur pluralité, mais aussi dans leur cohérence. Au fil de la narration, les éléments se précisent pour correspondre de plus en plus au diagnostic déjà suggéré par l'*incipit* : la narratrice présente de nombreux indices d'un trouble schizophrénique qui ne se limite pas à la seule présence de voix dans sa tête ou à un dédoublement de sa conscience.

Alors que la convocation des souvenirs semble désordonnée dans *La venganza de los pájaros* de Guillermo Arreola et tout aussi achronologique dans *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin, ce n'est pas tout à fait le cas dans le roman de Patricia Laurent Kullick : Santiago pioche, au hasard semble-t-il, parmi un stock de photos-souvenirs pour les brandir devant les yeux de la narratrice et légitimer sa propre présence. Pour autant, le choix n'est pas forcément aléatoire. Il s'agit toujours d'événements marquants, voire déterminants dans l'existence et le développement émotionnel du personnage et de ce qui se révèlera être sa pathologie. Qui plus est, Santiago étant comme nous le verrons le pôle le plus rationnel, logique et organisé de sa personnalité, il tire les cartes de la trajectoire de la jeune femme dans l'ordre chronologique. Il reste parfois – souvent – de longues tranches de vie dont le lecteur ne saura rien et qui seront comblées par une vague ellipse, comme celle qui sépare le retour d'Europe de la réapparition de Santiago alors que la narratrice file une existence sereine avec son mari Lucio : « *Una década de tregua* » (*Camino* 80). À d'autres moments, les souvenirs sont enchâssés, comme si l'activité mémorielle se retrouvait mise en abyme. C'est le cas lorsque la narratrice évoque la nuit où elle se réveille d'un cauchemar dans lequel elle assimile son inoffensif époux à un vampire qui lui sucerait toute sa force vitale : elle se débat sauvagement et s'enferme dans la salle de bain. À partir de ce premier niveau de souvenir, elle glisse vers le souvenir du souvenir et se remémore, depuis le carrelage de la salle de bain, le jour de sa tentative de suicide à ses quatorze ans : « *Me encerré en el baño. Acomodé la mejilla en los azulejos fríos. Fui resbalando hasta quedar*

[349] Diana Palaversich, *art. cit.*.

hincada en la memoria de cuando tenía catorce años y acepté la pérdida de Mina, amante maravillada ante un caracol vacío o ante el universo entero que cabe en una bombilla de luz » (*Camino* 85).

Bien que la structure générale du récit fasse cas de l'ordre chronologique, la convocation des souvenirs par associations de pensées intervient régulièrement comme un élément perturbateur de cette progression linéaire, mais opère également comme une garantie d'authenticité du processus mémoriel[350]. L'articulation entre les fragments VI, VII et VIII est tout à fait exemplaire sur ce point : la narratrice détaille la stratégie de séduction élaborée par Santiago qui a jeté son dévolu sur un jeune homme ambitieux et brillant, Vicente, qui se révèle plus tard être un compagnon violent. Après le récit de leurs premières rencontres, le fragment VI ouvre une parenthèse analeptique : « *La fotografía de Vicente tiene otra empalmada: el Caso Felícitas. Están juntas en el álbum porque las une la bronca, el deseo de poder y la derrota. Felícitas es una compañera de primaria. Cursamos el quinto año* » (*Camino* 22). Ce classement thématique justifie l'intrusion de ce souvenir plus ancien et obéit à une dynamique bien connue : l'association de pensées. Ici, c'est donc par association de pensée que la narratrice s'attarde sur le souvenir d'un épisode traumatisant dans lequel elle est sévèrement battue par une camarade de classe qui voulait laver son honneur et préserver son autorité après que la fillette a menti à son sujet :

> Me agarra de la larga cabellera. Me deposita en el suelo de tierra y grava. Me arrastra alrededor del mezquite (no era tonta, y llevarme a donde todos jugaban a la pelota implicaba vérselas con las maestras). Yo me aferro a las raíces de mis cabellos para amortiguar el dolor. Al ocupar las manos en los cabellos, dejo que el mentón se raspe. Después de varias vueltas alrededor del árbol, Felícitas me patea. En las costillas, entre quijada y oreja, en las piernas. Eso para demostrar que no estaba dispuesta a perder su lugar. Y hubiera ido más lejos de no ser por Floripez. (*Camino* 24)

Le chapitre suivant s'ouvre sur le retour de l'histoire avec Vicente, dont la dimension tragique ou tout du moins violente a été annoncée par le souvenir analeptique enchâssé : « *Veo en la oscuridad una fotografía de once años después. Me encuentro magullada. Encerrada bajo llave en el estudio del departamento de Vicente. Me ha pedido a golpes que recapacite* » (*Camino* 26). Le lien est évident : l'évocation de la correction physique infligée par Felícitas à

[350] Nous parlons ici d'authenticité en ce que le cheminement mémoriel de la narratrice est crédible, à défaut d'être réel. Il ne s'agit en aucun cas d'une quelconque prétention de référentialité extratextuelle du personnage ou de son vécu. Simplement, la modalité de convocation des souvenirs est plus « réaliste » lorsqu'elle contient des infractions à l'ordre chronologique, notamment avec l'intrusion des associations de pensées par analogie des souvenirs.

l'école primaire amène la narratrice à contempler d'autres souvenirs de scènes similaires, en l'occurrence lorsque son compagnon la frappe. La convocation des souvenirs ne tient plus tant de l'enchaînement linéaire que du jeu de *Memory*, dans lequel les joueurs doivent retrouver les paires de cartes qui présentent la même image. Au sein de ce nouveau souvenir traumatisant, une autre mise en abyme intervient, toujours par association de pensées. Alarmé, Santiago cherche du secours, et évoque la possibilité d'appeler les frères de la jeune femme en renfort, ce qui fait surgir un souvenir plus ancien, du temps ou le père était encore vivant et où la narratrice était adolescente :

> –Debemos salir de aquí. Necesitamos llegar a un teléfono. Hablarle a Luis, Javier, Alejandro, Enrique. A todos los hermanos. Es una emergencia familiar. Nos quieren asesinar.
>
> Sonrío ante la inevitable fotografía. Mi padre, derrotado ya por la vejez y el hastío, reproduce sobre un tablero las aperturas que llevaron a Capablanca a la fama. Son las seis de la tarde. Veo mi cuerpo alto pasar a un lado de él. […] Le confieso mi amor por mi compañero Guillermo. También le digo que no me quiere.
>
> –¿Cómo? –mi padre hace saltar su barriga para luego gritar–: ¡Escuadrón del Huevo!
>
> Tres de mis hermanos aparecen ante nosotros en la cocina.
>
> –Quiero que golpeen a ese muchacho que no quiere a mi hija.
>
> –¿Cómo la va a querer? –contesta Javier–. Mírale el pelo.
>
> –No se baña ni se arregla, apá –tercia Alejandro con su timbre nasal.
>
> –Camina como marimacho –remata Enrique.
>
> La fotografía se difumina en la carcajada de mi padre, seguida por las de mis hermanos.
>
> No puedo más y me recuesto sobre la alfombra del estudio de Vicente. (*Camino* 26-27)

Là encore, c'est la perspective de solliciter l'action groupée de ses frères, membres du très risible « *Escuadrón del Huevo* », qui ramène le souvenir de cet épisode tragicomique sur le devant de la scène mémorielle. Au-delà de l'aspect grotesque et comique de la réaction exagérément (et faussement) protectrice du père qui s'apprête à se moquer plus ou moins gentiment de sa cadette, il faut tout de même souligner le machisme ordinaire des frères de la narratrice : ils ne la jugent pas désirable parce qu'elle ne correspond pas aux canons de beauté féminine en vigueur. Quelques années plus tard, celle-ci ne prendra d'ailleurs pas la peine de chercher leur protection face à un fiancé violent, pensant peut-être ne pas être prise au sérieux ou mériter ce qui lui arrive. Le fragment IX permettra par une analepse de revenir en amont des violences domestiques que Vicente inflige à sa compagne : le lecteur assiste alors à la stratégie de conquête sentimentale du futur fiancé possessif selon le plan élaboré par un Santiago en quête de reconnaissance sociale.

En règle générale, le récit procède donc de façon chronologique, non sans quelques infractions liées soit à la spontanéité mémorielle de la narratrice soit aux besoins d'expliquer par une analepse ou une prolepse les causes ou les conséquences d'une photo-souvenir en particulier. Basée sur une collection d'images, de diapositives, l'activité mémorielle est ainsi essentiellement visuelle, à tel point que même l'espace corporel et mental est décrit comme un paysage. C'est notamment le cas lorsque la narratrice, hospitalisée après la forte crise psychotique finale, laisse Santiago répondre aux questions du médecin et profite de cette diversion de fortune pour pénétrer dans les profondeurs de son esprit :

> Sin levantar la menor sospecha, me adentro en la oscuridad del cerebro. Inmóvil espero acostumbrarme a la engañosa claridad rojiza. Santiago está de espaldas, sentado frente al motor ocular desde donde dirige la vista al doctor como si jugara con unos binoculares gigantes.
>
> Algo chaculea y Santiago voltea hacia el interior. Logro esconderme en una concavidad. El doctor repite una pregunta y esto hace que Santiago vuelva a acomodarse frente a los ojos. Encuentro aquel montículo de carnes latientes, hinchado cual réplica de mi vientre constreñido. Al subir, alcanzo a oír que Santiago tartamudea, como si al pisar sobre esta carne alterara el fluir del lenguaje. Bajo hacia el estanque de pus donde ya no hay ni una sola fotografía flotando en el ácido verde fuego.
>
> Al cruzar la ciénaga, noto que Santiago ha perdido la congruencia. Sonrío. Si fuera menos terco ahora estaría frente a mí, pero sé que no quiere perder el juego ante las preguntas capciosas del doctor. Reconozco el terreno desigual bajo la enramada de venas, venitas, venotas que me obligan a reptar. Al término de aquella maraña tubular, me encuentro al borde del precipicio. Huesos pequeños y carnes callosas dibujan la montaña del desfiladero. Al asomarme no logro ver nada, sólo el rojo que se vuelve negro. Escucho un hervor de voces que salen del fondo. Huestes de pesadillas se mezclan para volver a forjarse comandadas por el deseo de Santiago. Siento lástima por las criaturas desanimadas que no logran pasar de lo invisible. Intuyo sus siluetas amorfas y sus gestos adoloridos de tanto cambiar a capricho de una imaginación insensata. Miro hacia el frente donde recuerdo haber dejado la lejanía, pero sólo encuentro la bóveda craneana, perfectamente delineada por las paredes rojas. La carne está asquerosamente viva. (*Camino* 96-97)

Est-ce le « *camino de Santiago* » auquel la jeune femme a enfin accès après en avoir éloigné le gardien ? Il s'agit en tout cas d'une écriture originale du mouvement introspectif, représenté de façon plastique et pour ainsi dire cinématographique. En effet, la description détaille avec une précision très crue le parcours de la jeune femme comme s'il s'agissait d'une véritable progression physique dans un milieu plutôt hostile. Le champ lexical de la topographie, de l'architecture et des paysages naturels est largement sollicité pour créer un paysage immédiatement doté de profondeur ; on y trouve ainsi de façon variée : « *una*

concavidad », « *aquel montículo* », « *el estanque de pus* », « *la ciénaga* », « *el terreno desigual* », « *[e]l borde del precipicio* », « *la montaña del desfiladero* », « *la bóveda craneana* » et « *las paredes rojas* ». C'est une véritable aubaine pour un jeu de cache-cache, mais le paysage devient assez rapidement cauchemardesque en raison de l'accumulation de détails organiques, physiologiques, qui rappellent que la procession entamée par la protagoniste ne se déroule pas seulement dans un paysage onirique, fantasmagorique, mais surtout au plus profond de son corps, qui est en l'occurrence un corps plein d'organes et de chair vive.

L'emploi de nombreuses formes verbales et adjectivales de mouvement transforme le tableau en plan-séquence dynamique qui permet une exploration de ce décor charnel au rythme des avancées laborieuses de la narratrice, en proie à une hallucination extrêmement cohérente et construite mais digne d'un film d'épouvante. Ainsi se retrouve-t-elle successivement dans les situations suivantes : « *me adentro* », « *Inmóvil* », « *esconderme* », « *subir* », « *pisar* », « *Bajo* », « *cruzar* », « *reptar* », « *me encuentro* ». Du point de départ à son point d'arrivée, marqués respectivement par « *me adentro* » et « *me encuentro* », c'est un parcours du combattant qu'elle doit affronter, allant même jusqu'à ramper… entre ses propres veines ! Santiago, quant à lui, dans son rôle de gardien menaçant qui protège jalousement l'accès à l'univers corporel et mental intérieur où il a semble-t-il pris ses quartiers, n'est décrit que selon deux configurations spatiales : soit il est tourné vers l'intérieur et représente un danger pour la progression de la protagoniste (« *voltea hacia el interior* »), soit il est occupé par les questions du médecin et tourné vers l'extérieur. Du point de vue de la narratrice, il se retrouve alors « *de espaldas* », « *sentado frente* » à son interlocuteur, vers qui il « *dirige la vista* ». Il laisse dès lors le champ libre à l'exploratrice que le lecteur imagine parcourir telle une silhouette miniature les différents lobes du cerveau, interférant parfois avec la zone du langage ou tombant nez à nez avec l'usine mémorielle. L'originalité de la représentation très spatiale, pour ainsi dire géographique, de l'univers mental dans l'œuvre repose sur son imbrication dans l'espace corporel, notamment cérébral. De cette façon, cela donne lieu à une fusion du psychique et de l'organique en un seul espace pluridimensionnel.

Ainsi, même lorsqu'il ne s'agit pas de souvenirs, mais d'expériences hallucinatoires, les représentations mentales de la narratrice sont non seulement très visuelles, mais très élaborées et esthétisées. La construction des productions mentales (souvenirs, rêves, délires hallucinatoires) obéit à des procédés nettement cinématographiques. Cette mise en scène des souvenirs à grand renfort de photographies comme éléments déclencheurs de la mémoire, mais aussi de « *filmina* » (*Camino* 28) ou de « *la película de nuestra vida* » (*Camino* 38) lorsqu'il s'agit d'invoquer une vue d'ensemble articulée et cohérente du parcours de la narratrice, révèle

alors une organisation tellement soignée et esthétique qu'elle en devient inauthentique, artificielle, volontiers fictionnelle. C'est là aussi tout le paradoxe, comme le faisait remarquer Diana Palaversich, de l'engouement postmoderne immodéré mais soupçonneux pour l'image, surtout lorsqu'elle est visiblement (re)travaillée.

Dans cet examen méthodique du souvenir des événements les plus marquants du parcours de la narratrice, la mémoire présente aussi des failles, qu'il s'agisse d'une mise en doute de l'exactitude des faits remémorés ou d'un véritable oubli – partiel ou total. Par exemple, la narratrice et Santiago ne sont pas certains de ce qui a pu justifier la violente punition infligée par le père lorsque la protagoniste était enfant :

> Estoy en la oscuridad del patio trasero, castigada. La fotografía empieza justo en la oscuridad. No registro el motivo de tan severo castigo, sólo el enojo y el vuelo bajo la axila de mi padre llevándome al patio. Lo oigo que amenaza a los miembros de la familia y dirige su dedo acusador ante el asombro de mi madre. Pobre de aquel que me deje entrar o me lleve un vaso de leche en la cena.
>
> Santiago saca otra fotografía. No está seguro si pertenece a la misma fecha. Puede tratarse del motivo del enfado de mi padre. Saco todas las galletas de la alacena. Las muelo con los zapatos escolares. Las extiendo cual alfombra en la cocina. Se siente bien caminar por el piso crujiente. Hago dibujos como si fuera arena. Harina. También la saco y la mezclo con las galletas. Agrego agua para hacer figuras tridimensionales. (*Camino* 31)

On assiste là à l'incomplétude de la mémoire en tant que succession de souvenirs, mais aussi à l'incomplétude des souvenirs eux-mêmes, dont certains sont condamnés à demeurer partiels, érodés par le temps. Ce qui ressort assez clairement de la convocation des souvenirs par la narratrice et son acolyte intérieur, c'est peut-être la profondeur de la mémoire, comme s'il s'agissait d'une boîte à multiples fonds, ou d'un meuble avec de nombreux tiroirs, dont certains ne sont plus accessibles. Ce qui est mis en mots et revient à la surface dans le récit introspectif de *El camino de Santiago*, c'est une mémoire-iceberg de laquelle seule émerge une infime part, la plus significative sans doute : à cet égard, la punition traumatisante a plus de relief dans l'empreinte émotionnelle qu'elle imprime sur le tissu mémoriel et sur la personnalité de l'enfant, que l'acte innocent et ludique qui a pu déclencher l'ire paternelle. À moins que…

À moins justement que ne soit inversé le rapport entre le degré de « signifiance » du souvenir à l'échelle de la trajectoire personnelle, et son accessibilité dans le complexe mémoriel qui organise les souvenirs et les rend plus ou moins visibles. En d'autres termes, certains vécus ou certains pans de ces expériences semblent faire l'objet d'une forme d'oubli, d'une amnésie

sélective, voire d'un refoulement ou d'un déni. Ces failles de la mémoire, inhérentes comme on l'a vu précédemment à la fois à la démarche introspective et au projet autobiographique, sont parfois perçues comme des obstacles à la reconstruction du passé voire à l'édification subjective. Elles peuvent entraver les tentatives de récupération de soi-même et les orientations qui en découlent au niveau identitaire. Pourtant, l'amnésie a avant tout une fonction protectrice, lorsqu'elle découle d'un mécanisme de blocage psychique visant à écarter de la vie mentale du sujet les représentations d'expériences jugées trop dangereuses pour son équilibre vital. On parle alors d'amnésie traumatique ou post-traumatique ; il s'agit d'un phénomène qui peut être total, et le sujet n'a alors plus aucun accès mémoriel au souvenir traumatique, ou partiel quand l'individu ampute le souvenir de ce qui le dérange le plus ou le reconstruit pour le rendre supportable. Le roman de Patricia Laurent Kullick offre un exemple paradigmatique de ce mécanisme de défense lors du troisième fragment, qui fait le récit de la première découverte de la sexualité par la petite fille en compagnie de Mina. Un jour que sa mère lui demande de traverser la place pour aller acheter un paquet de *tortillas*, le chemin de la fillette croise celui d'un mendiant, qui l'appelle pour l'attirer à lui :

> Me dirigí hacia él con naturalidad, pues ningún ser humano se encuentra en la lista de mis miedos.
>
> El hombre me pidió una tortilla. Yo desenvolvía el paquete cuando él metió la mano bajo la falda de mi uniforme escolar. Despegué la primera tortilla y vi el vapor que emanaba de la siguiente. El mendigo la recibió con una mano y con la otra, bajo la sombra del almendro, hizo mi calzón a un lado y empezó a acariciarme. Antes de que su mano fuera más adentro, Mina y yo tuvimos una conversación. ¿Por qué nos tocaba la pipí? Eso lo íbamos a averiguar. Mina aseguró que todo estaba bien. El hombre tenía esa pequeña necesidad. Nos quedamos. El mendigo me tomó de la mano y me sentó sobre la banca, a un lado de él. Mencioné que no tenía a ningún Santiago porque no lo recuerdo preocupado de que alguien lo fuera a ver. Comiendo tortillas, Mina y yo descubrimos las delicias del tacto. Ella tomó control de la situación. Adentro todo se volvió una bola de luz. Con la ayuda del dedo del hombre y el clítoris dilatado, todo explotó en cientos de pequeños soles. (*Camino* 13)

C'est l'histoire presque sereine – pour un peu la narratrice serait émerveillée – d'une initiation sexuelle, sans doute inattendue, sans doute venue trop tôt pour être pleinement délibérée, sans doute assez peu idyllique, mais où rien ne semble représenter un motif de peur ou de violence, encore moins de douleur physique ou morale, pour la petite fille. Malgré l'étonnement né de l'intuition qu'il s'agit d'une situation inappropriée, sa Mina intérieure et elle jugent qu'il ne se passe rien de grave et se laissent faire, *avec* et *pour* leur plus grand plaisir, jusqu'à l'orgasme. Pourtant, très vite, Santiago émet des réserves quant à la véracité de cette

version des faits, qu'il accuse d'être fortement romancée et dépouillée de ses aspects les plus négatifs et destructeurs. Le sentiment d'anormalité provoqué par les gestes déplacés du mendiant démontre l'assimilation par la fillette du tabou qui entoure le sexe et la sexualité dans la société dans laquelle elle grandit. Pourtant, passé le premier sursaut de méfiance, la curiosité l'emporte. La description de l'orgasme est très synesthésique : le verbe « *explotó* » fait référence à une sensation tactile ou visuelle, voire gustative, mais surtout auditive, et les « *cientos de pequeños soles* » rendent une image visuelle lumineuse et presque hallucinatoire. Ainsi, c'est l'ensemble de la perception sensorielle qui est soudainement mobilisé : tous les canaux sensitifs de perception de soi et les récepteurs des informations extérieures se retrouvent saturés par cette explosion inédite et difficilement descriptible, qui renforce l'importance d'un moment qui se présente à maints égards comme une expérience initiatique. Les répercussions de cette initiation sexuelle prématurée se font sentir peu après, alors que la fillette doit avoir environ neuf ans, et qu'elle se prête à des jeux sensuels et sexuels inspirés du souvenir de ce moment :

> Amante fui en los primeros años, cuando [Santiago] aún no me dominaba y Mina y yo vivíamos el éxtasis del descubrimiento. Juntas amamos a otro cuerpo que tampoco tenía Santiago, como aquel mendigo. Le decían el Tortas, porque vendía pan con queso afuera de la escuela. Yo cursaba el tercero de primaria. Teníamos algo en común: babear. Lo abordé con una necesidad ardiente, conocida aquel mediodía en la plaza. (*Camino* 14-15)

Ce passage établit clairement la relation causale entre la sexualité précoce du personnage et l'« initiation » subie quelque temps auparavant. À nouveau, le lexique employé privilégie la jouissance recherchée dans les rencontres physiques, ici qualifiées d'amoureuses : on y parle même de « *el éxtasis del descubrimiento* », qui fait écho à la curiosité initiale de la fillette, mais accompagnée ici d'une touche d'enthousiasme et d'émerveillement supplémentaire. La surprise de la première fois fait place à l'excitation née de l'anticipation et donc de la connaissance de ces plaisirs charnels revêtus du sceau de l'interdit. À en croire la narratrice, ces instants extatiques relèveraient presque de l'expérience mystique. Pourtant, les dissonances sont nombreuses, qui poussent le lecteur à relativiser cette vision idyllique proposée par le récit.

En premier lieu, s'il semble à peu près établi par Freud et ses suiveurs que les petits enfants ont une sexualité qui leur est propre, il ne s'agit pas avant la puberté de relations sexuelles comme ils pourront les envisager à partir de l'adolescence. Lorsqu'un enfant pré-pubère fait preuve de comportements sexuels habituellement cantonnés à des stades plus matures du développement individuel, c'est en général qu'il a été exposé prématurément à cette sexualité plus avancée que celle qui devrait être la sienne. Il peut avoir été le témoin accidentel

de l'activité sexuelle d'adolescents ou d'adultes de son entourage – ou du petit écran ! –, mais il peut aussi avoir été lui-même directement impliqué dans une situation inappropriée à son jeune âge et qui le propulse dans cette sexualité qui ne lui correspond pas (encore). C'est le cas des enfants victimes d'abus sexuels de toutes sortes, de l'exhibitionnisme aux attouchements, viols et incestes : la communauté scientifique s'accorde à dire que si une partie d'entre eux développe un blocage vis-à-vis de toute proximité ou évocation de la sexualité qui s'explique par un mécanisme d'évitement et / ou de déni, une stratégie de protection psychique en quelque sorte, un certain nombre de jeunes victimes font preuve d'une sexualité très marquée, « trop adulte », en décalage avec ce qu'elle devrait être à leur âge. De ce point de vue, la narratrice montre une certaine lucidité lorsqu'elle reconnaît la responsabilité de l'attitude abusive du mendiant dans son appétit sexuel débridé avant même qu'elle ait dix ans.

Pour autant, le tableau semble toujours idéal et, pour tout dire, idéalisé, ce que Santiago ne manque pas de faire remarquer, proposant un contrepoint à ce souvenir qu'il juge édulcoré, dépouillé de ses traces traumatiques, biaisé. Il commence par faire la liste des manquements graves qui ont conduit à laisser une petite fille sans surveillance ni protection parentale dans un environnement qui fourmille de dangers :

> Santiago busca desesperado esta fotografía de la plaza Vicente Guerrero que según él grabó con lujo de detalles.
>
> –Para empezar –dice–, tu madre, bajo el efecto de la ausencia que ya conocemos, se olvida de lo pequeña que eres para cruzar la avenida y llegar a la plaza. Puedes ver este carro blanco que debió frenar para no matarte. Una vez que llegamos a la plaza, se nos olvida la encomienda. Nos ponemos a retratar a las hormigas que arrancan pedazos de cáscaras rojo sangre a las almendras caídas. (*Camino* 13)

Ce que Santiago se propose de faire ici, c'est un recadrage rationnel des événements, un rappel objectif du contexte qui les a rendus possibles, à partir du présent de l'écriture, c'est-à-dire depuis une perspective d'adulte, qui constate avec distance et sens critique l'irresponsabilité de la mère qui aurait pu avoir des conséquences (encore plus) dramatiques. À cela s'ajoute l'insouciance enfantine d'une petite qui paraît assez immature et profondément distraite, ce qui ne fait qu'augmenter sa vulnérabilité à l'heure de traverser une avenue passante ou lorsqu'il s'agit d'éviter les mauvaises rencontres qu'elle pourrait faire sur son chemin. Le déroulement méthodique des arguments, annoncé dès la prise de parole par « *Para empezar* », ne parvient pas à cacher l'agacement de Santiago, « *desesperado* » à la fois face à l'accumulation des preuves accablantes de l'incompétence parentale et de l'incapacité de la

fillette à garder les pieds sur terre. Les phrases courtes renforcent l'impression de cahier des charges qui se dégage de cette tentative de rectification mémorielle, non dénuée, semble-t-il, d'une certaine rancœur amère. Le décor est posé, propice à l'acte qui va s'y jouer et qui ressemble bien peu à la première « variation » qu'en avait proposée la narratrice :

> Sentados sobre la arena bajo el almendro, pierdes el dinero del mandado. Al estar buscando la moneda, el mendigo, quien no es tal sino un vendedor de paletas, se acerca y pregunta lo que haces. Con lágrimas en los ojos, pues conoces bien la paliza y la pobreza, contestas desesperada. Él ofrece regalarte una moneda. Saca de su bolsillo un peso brillante y cegador bajo el sol del mediodía. Aquí te acercas. Ayudado por la protección que le brinda su carro de paletas, te mete la mano bajo el calzón y con el dedo ensalivado te acaricia. Y esta otra fotografía interna sí tiene que ver con la explosión del sol, pero mira cómo oscurece después.
>
> –En esa oscuridad perdí a Mina.
>
> –El paletero acomoda tu mano en su pene endurecido. No sabes qué hacer. Al regresar con el kilo de tortillas te intercepta de nuevo. Te pide una y dice que te espera al día siguiente. Entonces perdimos algo más que una moneda. Aquí están las fotografías de los días cuando lloras y pataleas para no ir a la tortillería. (*Camino* 13)

Le récit est cru, la scène est violente, le traumatisme puissant : la réécriture du souvenir passe par une « désécriture » de ce qui l'avait embelli ou euphémisé. Ainsi, l'explosion presque enchanteresse de centaines de petits soleils fait place à « *la explosión del sol* », effondrement du soleil et du monde qui débouche sur l'obscurité dans laquelle Mina, l'insouciance et la jouissance, se perdra (à jamais ?), en même temps sans doute que la petite perd sa virginité. Le traumatisme est plus que suggéré, il est martelé par Santiago qui en assène les symptômes : derrière la courte phrase « *No sabes qué hacer* », c'est tout un état de sidération qui se dessine, de même que l'installation de la terreur dans le temps est représentée par un nombre indéfini mais largement pluriel de photos-souvenirs du refus catégorique de la fillette de retourner sur la place au risque d'y croiser le vendeur de glaces. Vulnérabilité, incompréhension, sidération, puis terreurs récurrentes : les indicateurs du traumatisme ne manquent pas dans le récit que livre Santiago de ce vécu, qui trouve d'ailleurs un écho complémentaire dans le fragment suivant, consacré à la « romance » avec El Tortas : « *Lo enseñé a acariciarme despacio, pues al principio me lastimaba. Mina seguía controlando la explosión de los soles pero, inexplicablemente, al terminar desaparecía dejando tras de sí un mareo seguido de un vuelo azul por el vacío* » (*Camino* 15).

Le plaisir suivi immédiatement après d'un profond écœurement honteux agit bien là comme une réminiscence, voire une reviviscence de l'événement traumatique originel. On

remarquera l'association de deux des « *precipicios* » annoncés dans l'*incipit* : le vide et les nombreux éléments qui évoquent l'eau, tel le « *mareo* » qui peut bien entendu se manifester ailleurs qu'en mer où il trouve cependant son origine, ou dans le « *vuelo azul* » rappelant une sombre immensité aquatique. Dans le fragment initial, cet « *azul* » est d'ailleurs explicitement associé à des étendues d'eau : « *En el azul índigo, tras pozos profundos, lagunas, construcciones vacías* » (*Camino* 8). Ces précipices existentiels qui peuplent les fantasmes et les cauchemars de la narratrice pourraient alors trouver leur explication dans l'effondrement et l'engloutissement ressentis par la fillette au moment de son agression. Si c'est le cas, il est probable que ce troisième fragment relate non seulement un souvenir, un vécu marquant au cours de l'enfance de la narratrice, mais ce que Philippe Lejeune appelle un « *tournant* », cette forme de récit qui s'attache à présenter un événement-clé tellement décisif qu'il a bouleversé et déterminé le cours de l'existence du sujet, voire son essence :

> Le tournant est une forme brève, et peut-être la forme brève de l'autobiographie. Je me souviens que Gérard Genette avait envisagé *A la recherche du temps perdu* comme l'expansion monstrueuse de la phrase : Marcel devient écrivain. Peut-être toute autobiographie est-elle l'expansion de la phrase : je suis devenu moi. Mais la plupart des récits de vie prolifèrent comme des romans. Le tournant, lui, est plutôt du côté de l'esthétique de la nouvelle.[351]

Le fragment, ici, est certes bref, il n'en reste pas moins qu'il s'insère dans un ensemble d'instantanés de ce format, bien que celui-ci jouisse à notre sens d'un statut particulier dans l'économie du roman. En effet, « *tournant* » ou pas, il est indéniable qu'il est question dans ces deux pages d'un souvenir de première importance pour l'instance narratrice ; de ce fait, son traitement est exemplaire. On y voit se déployer la dimension véritablement dialogique du sujet saisi dans son exercice de convocation mémorielle : alors que la narratrice s'évertue à préserver un souvenir agréable bien que partiellement fictif, celui de sensations nouvelles et plaisantes, Santiago, sa voix de la raison, l'oblige à accepter une version moins plaisante, et dont rien ne garantit d'ailleurs qu'elle soit moins fictive ou plus authentique que la première. À l'amnésie émotionnelle protectrice développée par la fillette pour conjurer les effets du traumatisme, Santiago oppose un souvenir reconstruit rationnellement et qui vise à corriger les failles de la mémoire, à l'aune d'une morale et d'une conscience adultes.

---

[351] Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, *op. cit.*, p. 105.

Le constat qu'on peut en tirer est finalement assez désabusé : il n'est pas de souvenir authentique, car la mémoire est soit corrompue par les détournements auxquels la soumet le sujet pour la rendre plus confortable ou plus avantageuse, comme un portrait dont on aurait gommé les rides disgracieuses, soit reconstruite *a posteriori* par une subjectivité qui n'est fatalement plus celle qui a vécu l'événement dont il est question, et qui éclaire le souvenir de ce dernier d'une foule de considérations qui en viennent à le modifier en profondeur. La nature de la mémoire est donc d'être évolutive, en reconstruction permanente, les souvenirs changeant au gré de la distance temporelle et de la perspective depuis lesquelles ils sont abordés. Dans *El camino de Santiago*, le processus mémoriel est visiblement dialogique, comme le montre la récupération de ce souvenir traumatique qui se construit à deux voix, parfois contradictoires, comme si à chaque formulation du souvenir correspondait un contre-chant, comme si à chaque photographie devait être apposé son négatif. La répartition des rôles dans la convocation de la mémoire préfigure la répartition de la conscience de la narratrice en différentes instances : Santiago recherche l'analyse objective, rationnelle, pragmatique et se montre souvent amer ou rancunier face aux décisions qui ont selon lui mené à des situations regrettables ou dangereuses. La narratrice, en revanche, s'appesantit souvent moins sur l'enchaînement causal ou sur le déroulement factuel précis des événements pour se concentrer sur le rendu des émotions… parfois remodelées et idéalisées au fil du temps.

Diana Palaversich observe :

> La historia de la vida de la protagonista se narra como si fuera una especie de fotomontaje, a partir de las imágenes fotográficas –memorias– que Santiago baraja y flota en la (sub)conciencia de la protagonista. Sin embargo, en ningún momento se sabe si estas fotos, mezcladas y ordenadas por Santiago, constituyen repositorio de la memoria vital de la protagonista, o funcionan de manera similar a la película *Blade Runner* donde en vez de albergar la memoria, la producen.[352]

Il nous semble important de souligner que ce que *El camino de Santiago* met justement en évidence est que tout exercice mémoriel ne consiste pas à piocher dans des souvenirs stockés, triés ou désordonnés mais déjà présents et déjà créés, c'est-à-dire fixes, mais qu'au contraire la convocation des souvenirs est en réalité une élaboration de la mémoire, une réinvention constante du souvenir. Se souvenir, ce n'est pas simplement ouvrir un livre déjà écrit ; c'est commencer un nouveau récit, une nouvelle fiction, et de même qu'il y autant d'œuvres

[352] Diana Palaversich, *art. cit.*.

distinctes que de lecteurs et de lectures potentiels, un souvenir raconté ou remémoré une centaine de fois sera toujours une (re)création, un acte de production de la mémoire.

2.2.2. Mina *vs* Santiago : les irréconciliables

Cette différence d'appréhension du souvenir tient sans doute en partie à la polarité qui oppose Santiago à Mina. La narratrice est nostalgique de son existence partagée avec Mina et elle cherche à la retrouver dans les recoins de sa mémoire et au détour de la routine de sa vie quotidienne. Ces deux êtres intérieurs qui structurent sa personnalité ont des caractères et des spécificités très marqués, comme s'ils avaient chacun une individualité propre, comme s'ils n'étaient pas des dépendances d'une même subjectivité. Ces forts contrastes contribuent à souligner la pluralité existentielle de la protagoniste, qui subit tour à tour l'influence de l'un, puis de l'autre, selon les époques de sa vie.

Au commencement était Mina, pourrait-on hasarder… Mina, la première compagne, celle de la tendre enfance, de la découverte émerveillée du monde extérieur et intérieur, des débauches complices, se constitue au fil du récit comme une figure féérique et bienveillante, l'amie fidèle, enjouée et rassurante. Mina est l'exploratrice fantasque d'une réalité qu'elle magnifie de sa curiosité et de son enthousiasme virevoltant : « *Mientras Santiago rondaba el sueño, Mina me habitó con su asombro. Juntas descubrimos la tierra y el pavoroso mar. Sonidos y sabores. La pirotecnia del espíritu estallado* » (*Camino* 12). Avec elle, la narratrice se lance dans une joie partagée à la conquête de ses sens et de son plaisir, dans un double mouvement vers le dehors et vers le dedans : en même temps qu'elle fait la découverte du monde et de l'autre, la fillette parcourt sa cartographie intérieure, et prend conscience des ressources infinies de la « pyrotechnie de l'esprit » et du dialogue intérieur. De cette connivence naissent des expériences créatives jouissives qui n'obtiennent pas toujours la bénédiction de l'entourage de la fillette : son père la punit sévèrement lorsqu'elle étale par terre des biscuits concassés, de la farine et de l'eau pour goûter aux délices sensoriels provoqués par les picotements sous la plante des pieds ou stimuler ses dons artistiques en traçant des formes au hasard dans cette pâte collante. C'est aussi cette curiosité et l'« *entusiasmo de un colibrí* » (*Camino* 7) qui éteignent le sentiment d'alarme qui avait pourtant saisi la fillette confrontée au pédophile sur la place située à proximité de chez elle.

À la fois ingénue et confiante, elle est la présence qui encourage la narratrice à s'ouvrir au monde et aux autres sans crainte, avec tous les risques qu'une crédulité infantile peut entraîner, mais aussi avec son lot de bénéfices. Ainsi, lorsque le père décide de jouer une mauvaise blague à ses enfants et de les terroriser en leur racontant l'histoire d'un fantôme qui habiterait les murs de leur maison, « *el Niño de la Vela* » (*Camino* 43), puis en se déguisant pour se faire passer pour cette âme en peine effrayante, la fillette cherche le réconfort auprès de Mina, qui le lui procure bien volontiers :

> ¿A quién recurrir en este instante de angustia? Mina en el aire, dibujada en la noche y el día, rayada justo en medio por la sonrisa del crepúsculo. Mina nada que ver con el mundo. Mina intuía mi cuerpo, mi adrenalina, mi sangre efervescente. Mina azul como el espacio interior. Mina riendo. Mina sin ojos, pero abiertos a su paso por el mundo. Mina azorada ante la mente humana. Mina abrazo cálido y espera, ya volverá Javier. Desconoce escaleras, bombillas de luz y velas, pero tienta la vibración de mis nervios y sopla un aliento de seguridad. Mina paz me ofrece. Mina queda en lo incomprensible y yo me repego a la espalda de mi hermana Lilia. Empiezo a rascarle.
>
> De pronto se oyen gritos. Mi corazón retiene latidos, luego suelta diez en un segundo. Estoy sentada sobre la cama. Quiero despertar a Lilia, pero soy incapaz de moverme. Vuelvo a escuchar los gritos. No son de Javier. Son del Niño de la Vela. No. Son de mi padre. Grita. Pide piedad. Se identifica. Se oyen golpes y más gritos en las escaleras. Lloro. Llamo a mi madre. Ausencia.
>
> Ya puedo moverme. Tengo puesto mi piyama de franela. Alcanzo el picaporte. Abro la puerta. Estoy muerta de miedo y Mina dice:
>
> –Usa tus ojos y verás.
>
> Y los abro. Encuentro a mi padre tirado en el sofá de la sala. Mi madre, con un bistec crudo en la mano lo reprime. Mi hermano Javier, todavía con un palo en la mano, está cabizbajo, sollozando. (*Camino* 44-45)

Alors que l'anecdote relève douloureusement du motif de l'arroseur arrosé, et que le père fait les frais de la terreur de son fils qui le prend pour un fantôme et l'accueille à coups de bâton, la narratrice, très jeune et crédule, est terrifiée par les cris qu'elle entend de l'autre côté de la porte. Tétanisée par la peur, elle ne parvient à rien d'autre qu'à appeler sa mère au secours, qui, une fois de plus, ne répondra pas présente, occupée qu'elle est à calmer le fils et à soigner le père. Mina lui vient alors en aide grâce à une lapalissade en guise de conseil simple, pragmatique, dépassionné et aux accents prophétiques : « *Usa tus ojos y verás* ». C'est là une invitation à prendre connaissance du monde et des choses, à en faire l'expérience, ce à quoi Mina se livre avec un optimisme et un empressement proches de la gourmandise : elle embrasse amoureusement la réalité qui l'entoure et les gens qui la composent, avec toute sa sensualité et

sa propension illimitée à l'émerveillement, qui ressort particulièrement du portrait nostalgique qu'en fait la narratrice :

> Mina, amante maravillada ante un caracol vacío o ante el universo entero que cabe en una bombilla de luz. Mina de procedencia lejana, fascinada con la música de mis orines calientes y probando el agua de mar. Enamorada del color de las cucarachas y de la piel dura de un cadáver de rata. Juntas entramos muchas tardes a la habitación de mi madre mientras dormía la siesta para extasiarnos con su cuerpo enorme y sentir con el dedo índice los caprichosos espirales de su pelo y besarle los pies fríos. No había terror en los pasos de padre, sino unos ojos enormes estudiando el vello de sus elevadas fosas nasales. Estupefacta ante el cuerpo flexible de los hermanos que trepaban por igual bardas y árboles y cruzaban temerarios el río enardecido. Mina empapada por la lluvia de octubre y sentada como lagartija bajo el sol del mediodía. Mina de las buenas noches colmada de nuevos sabores. Amadora de los sucesos múltiples: huracanes, olas, viento, basura, muertos, fierros, charcos, ranas, arena que quema los pies, mangos en el frutero, regaños, experimentos, olor de hule quemado, carros de colores que pasan a toda velocidad afuera de la ventana, el ropavejero que se lleva a los niños, la moneda domingo, el chino que vende caramelos, la rosa botón, abierta, seca, caída. (*Camino* 85)

Goulue, Mina entraîne la narratrice dans une quête réjouissante de sensations nouvelles, de plaisirs connus et inconnus, de découvertes plus surprenantes les unes que les autres. Tous les organes sensoriels sont mis à contribution pour s'enivrer de cette réalité fascinante, exotique jusque dans ses détails les plus infimes et les plus abjects. Mina, c'est la jouissance du présent, sans aucun souci de récupération du passé ou de projection dans l'avenir, au contraire de Santiago ; c'est aussi la réponse immédiate et instinctive à tous types de désirs et de sollicitations extérieures, sans entrave d'aucune sorte. Santiago lui reprochera d'ailleurs son manque de retenue : « *–No se puede ir por la calle abrazando gente. Tampoco debes besar a los muchachos del equipo de baloncesto. Tienes que reprimirte, de otra forma nadie te va a querer* » (*Camino* 17). Ignorant les tabous, les normes et les interdits, Mina incarne la liberté primaire ou primitive, l'absence de savoir-vivre ou de refoulement, le désir pur, libéré des contraintes castratrices de la censure morale ou sociale. En ce sens, elle représente l'innocence originelle, reléguée ensuite au tréfonds de l'individu, soigneusement cachée sous des couches d'interdits et d'apparences par Santiago, très soucieux du paraître et de l'adéquation aux normes sociales. C'est pour cela que la narratrice affirme : « *Mina no es más que el deseo de volver al origen* » (*Camino* 79) ; son nom en lui-même aurait dû nous mettre la puce à l'oreille, et l'analogie est d'ailleurs explicite au détour d'une expression significative qui évoque « *las profundidades de una mina* » (84).

El camino de Santiago, c'est aussi l'histoire de l'inaccessibilité de Mina, reléguée si profond, si loin dans leur personnalité partagée qu'il est impossible à la narratrice de l'atteindre et d'aller chercher réconfort et optimisme auprès d'elle. Après avoir été battue par Vicente, alors qu'elle reste étendue sans force par terre, épuisée moralement et physiquement, celle-ci tente d'accéder à Mina, de la rejoindre pour s'échapper vers des horizons intérieurs plus rieurs, plus cléments :

> Escucho la voz de Santiago muy lejos. En el sueño, color azul nocturno, estoy escalando un pico de piedra. Al llegar a la punta diviso un valle. Del otro lado de la cañada, sobre otro pico, descubro a Mina. Quiero bajar por la hondonada, cruzar y llegar a ella. El valle se llena de mar. Aguas enfurecidas golpean su roca y la mía. La espuma fosforescente dibuja símbolos, caras y rutas que Mina ilumina con ojos de luna. Hablo, pero la voz se pierde en el caracol del oído. (*Camino* 27)

La tentative est vaine ; même en rêve la jeune femme est freinée par les phobies qui la tétanisent : l'eau, les vagues. Les retrouvailles, tout comme le réconfort qui devait en découler, sont compromises par une série d'éléments qui rendent toute communication avec Mina impossible. Qu'importe, elle réessayera sans cesse, jusqu'au final incertain qui laisse entrevoir une réconciliation possible. De longues années après les sévices infligés par Vicente, Mina réapparaît et la narratrice s'efforce à nouveau de la rejoindre :

> Mis párpados son dos cortinas de hierro que no puedo levantar. Valiéndose de complicadas geometrías y transfiguraciones, Mina entra por el instinto para ayudarme a despertar.
>
> Sin embargo, Santiago descubrió la plomería que trae a Mina hasta el sueño. Por la coladera vació extraños algoritmos que repiten el vaivén del agua.
>
> A veces creo tener una silenciosa conversación con Mina como cuando iniciábamos la vida. Pero sólo llega hasta la coladera donde aparece la palabra imitando la música del océano, como si fuera Mina quien hubiera vuelto. Dormida le prometo que partiré, mas al despertar reconozco las trizas etéricas de los pegotes de Santiago. Y Mina sigue alta, inalcanzable en un trono sideral, esperando ganar la batalla para descender con su asombro ante la ilusión de la vida. (*Camino* 88)

Cette fois, plus de doute possible : selon la narratrice, c'est bien Santiago qui a condamné Mina à un lointain exil dans les profondeurs sidérales de son esprit, et c'est lui qui dispose les obstacles et les pièges sur le chemin qui pourrait les réunir, notamment en imitant le bruit des vagues pour effrayer la jeune femme. En effet, tout semble opposer Mina et Santiago, qui se livrent bataille pour régner en maître dans la conscience de la protagoniste.

Mina, l'authenticité originelle, l'ingénue émerveillée des premières années de vie, s'estompe et disparaît à l'adolescence. Elle est remplacée par Santiago, qui s'efforce dès lors de ne plus lui permettre de revenir, l'estimant néfaste voire nocive pour la jeune femme, contraire en tout cas à ses intérêts et à ses priorités à lui. Il se configure au fil du récit comme l'exact négatif de Mina, calculateur et manipulateur quand elle est spontanée et naturelle, collectionneur de souvenirs et organisateur de l'avenir quand elle est pure expérience du présent, maître de la raison quand elle n'est que sentiments et surtout amour. Cet *intrus* qui s'immisce dans le corps de la narratrice en y pénétrant par une veine ouverte et en qui elle voit paradoxalement « *la antítesis del ángel guardián* » (*Camino* 7) se présente dans un premier temps comme un formidable instinct de survie. C'est peut-être justement en cela qu'il est indésirable pour la jeune fille qui gît sur le carrelage de la salle de bain après avoir tenté de mettre fin à ses jours :

> Mi madre toca a la puerta. Tengo rato sentada, con las venas abiertas sin que la sangre logre perder su cauce. Los toquidos se vuelven más intensos. ¿Cuánto falta para acabar con todo? Mi padre se dispone a destrozar el picaporte. Yo juego con las heridas en las muñecas de mis manos. Son como bocas. Provoco gestos con los dedos. La sangre sale con una lentitud desesperante. Mi padre logra romper la puerta y yo siento una corriente de fuego doloroso que me exige la vida, se adentra en el torrente sanguíneo y se instala detrás mi frente. Desde su trono óptico, abre mis párpados y descubre que ha triunfado en la invasión. Todo se vuelve terriblemente lúcido. Me lleno de un falso entusiasmo que confundo con el regreso de Mina. Escucho por primera vez la voz de Santiago que entonces, y ahora, pide que me levante del suelo. (*Camino* 85-86)

Il est intéressant de remarquer les attributions territoriales, le *fief* de Santiago : « *detrás de mi frente* ». De là, il maîtrise la vision, à partir de laquelle il pourra prendre des instantanés de vie qu'il organisera en une suite de photos-souvenirs, ce qui lui vaut d'être parfois désigné comme « *Santiago fotógrafo* » (*Camino* 35). C'est donc là qu'il installe son siège, celui de la raison ; il prend possession d'une partie défaillante de l'esprit de l'adolescente affaiblie et démissionnaire, et dès cet instant, la lucidité s'empare de leur nouveau « *conjunto personal* » (*Camino* 43). Alors que Mina invitait à l'exploration et à la découverte malgré les risques que cela pouvait comporter, et face auxquels elle se montrait plutôt rassurante, Santiago agit en protecteur alarmiste et paranoïaque, suscitant la peur et l'angoisse de façon parfois démesurée. Lorsque la jeune femme, tout juste séparée de Vicente, se trouve en Espagne, elle reçoit une lettre partiellement effacée de la part de sa mère, qui mentionne l'ETA, le terrorisme et évoque sa crainte de voir sa fille s'enrôler par soif de vengeance dans des conflits dangereux

(*Camino* 54). Santiago imagine alors le pire des scénarios, redoutant même que la propriétaire de l'auberge ait lu la lettre et ait averti les forces de l'ordre ; sa panique est contagieuse :

> –¡Qué! What? ¡Cómo! ¿Pero qué demonios le pasa a tu madre?
> –¡Shhh! Déjame pensar.
> –¿Pensar? Lo que tenemos que hacer es empacar y salir huyendo. Nos van a meter a la cárcel y ahí vamos a morir de la enfermedad que nos pegó Cuco. […]
> Santiago seguía rogando que nos fuéramos. Nos aposentáramos en alguna estación de tren, habláramos por cobrar a México para pedir dinero y nos regresáramos. Suponía que la carta no había sido abierta en la pensión, sino en el mismo gobierno español. De seguro ya se contactaron con María de las Angustias y ella dio un recuento de nuestra sospechosa conducta.
> Santiago logró que me llenara de pánico. […]
> La pantalla rápida mostrando la sucesión de fotografías y Santiago alarmado me hicieron sentir una terrible angustia.
> –De seguro afuera está la Guardia Nacional.
> Me iba a recostar en la cama.
> –¡No! –gritó Santiago–. Empaca. Salgamos de aquí. (*Camino* 54-55)

Il manifeste une peur presque irrationnelle qui prend quelques jours plus tard les dimensions inquiétantes du délire paranoïaque, comme ne manque pas de le faire remarquer la narratrice. La nouvelle crise a lieu alors que la jeune femme se rend chez un psychiatre recommandé par sa logeuse, directeur d'un asile psychiatrique et qui accepte de la recevoir gracieusement. Est-ce la connotation menaçante de ce monde clos qui inquiète Santiago au point de redouter de ne plus pouvoir en sortir ?

> Mi pleito con Santiago fue verdaderamente escandaloso. Su paranoia llegó a límites insospechados. Con esa carta de mi madre, donde sugiere que pertenecemos a una organización terrorista, Santiago estaba seguro de que yo caía en un complot entre María, el psiquiatra y el gobierno español. (*Camino* 58)

Complotisme, délire de persécution ou imagination paranoïaque délirante, la réaction de Santiago est très extrême et il ira même jusqu'à imaginer, comme dans un mauvais film à suspense, que le médecin est un imposteur qui a usurpé l'identité du vrai docteur : « *Ese doctor está loco. Lo mejor es no volver. Tal vez ni es doctor. El verdadero ha de estar amarrado en el sótano del hospital* » (*Camino* 59). Cette panique traduit principalement deux choses : d'une part, elle révèle l'angoisse profonde de Santiago en présence d'un professionnel de la psychiatrie. Il craint peut-être que le docteur, loin d'être un faux médecin incompétent ou plus

fou que ses patients comme il l'avait suggéré, ne le repère, lui, dans les méandres mentaux de son hôte et ne parvienne à l'en déloger ou à lui ôter sa suprématie.

D'autre part, sa propension à la fuite dès qu'il perçoit ou invente un danger relève, sinon d'une attitude empreinte du rationalisme qui le caractérise, du souci de mettre la narratrice et lui-même en sécurité, de veiller à leur survie. C'est ce qui l'amène à implorer que l'on ait recours à l'aide de la fratrie dans les cas de violence conjugale démesurée, ou ici à contraindre la jeune femme par tous les stratagèmes possibles à quitter Madrid pour reprendre la route qui devait les mener tout autour du monde : « *¿Y Tokio? ¿Y el mapamundi que diseñamos? […] Santiago no dejaba de mostrar fotografías ficticias que él mismo había pintado sobre el resto del mundo que nos faltaba por recorrer* » (*Camino* 59). Ce qui nous semblait dans un premier temps être le fruit d'une angoisse irraisonnée tourne assez vite à la manipulation. Quoi qu'il en soit, les deux attributions de Santiago en envahissant le corps moribond de l'adolescente suicidaire sont de la maintenir en vie et de guider sa raison, son raisonnement. La paranoïa, si absurde puisse-t-elle sembler, permet de raviver ou de faire fonctionner à plein régime un instinct de survie qui sans cela s'est déjà montré défaillant. Et lorsque les délires complotistes se révèlent faire partie d'une vaste stratégie de manipulation des émotions de la narratrice pour la pousser à renouer avec le pèlerinage qu'elle avait résolu de mener en accord avec Santiago, ce n'est pas l'irrationalité de celui-ci qu'ils démontrent, mais au contraire son machiavélisme et, surtout, sa capacité à se projeter dans le temps, notamment dans le futur.

En effet, Mina l'émerveillée, sans peur ni méfiance, est le résultat logique et cohérent de son ancrage exclusif dans le présent : c'est dans l'anticipation de l'avenir que naissent l'appréhension et l'angoisse, et dans l'intégration mémorielle des expériences passées que se forgent les signaux d'alarme, par reconnaissance des situations dangereuses. Sans ces mécanismes qui viennent progressivement à l'enfant en grandissant, le risque de multiplier inconsciemment les comportements inadéquats ou périlleux est grand. Preuve de son investissement massif du futur, Santiago devient expert à la mise en place de plans soigneusement orchestrés, pensés, chronométrés, répétés, bref, des plans qui ne laissent rien au hasard pour atteindre son objectif principal, son ambition majeure : l'acceptation sociale. Là encore, il ne s'agit pas tant d'un vague idéal que de la crainte de voir se reproduire le contraire, c'est-à-dire le rejet social qu'a connu la narratrice alors qu'elle était sous l'emprise impulsive et encombrante de Mina, trop fougueuse et sensuelle pour récolter autre chose qu'un désaveu de son manque de retenue et de pudeur, ou lorsque, ne faisant pas attention à son apparence ni à son hygiène, elle échoue à séduire le garçon qui lui plaît et récolte les moqueries de ses frères et de son père. Au cri implicite du « plus jamais ça », Santiago élabore sa stratégie :

> Gracias a Santiago, dueño y emperador de mi mente cuyo cetro es el miedo al rechazo, entendí.
>
> Desde ese día los soplos cálidos de Mina quedaron excluidos de nuestro cuerpo. Santiago me explicó el Plan.
>
> –A cualquier hombre que te guste, sólo hay que darle dosis homeopáticas de amor.
>
> Así lo hice. A ese mismo adolescente de nombre Guillermo volví a verlo en la preparatoria. Yo ya tenía los ojos llenos de misterio y era una iniciada en la sabiduría de jamás mostrar las emociones. Funcionó el Plan y Guillermo se enamoró. No pude hacer nada para ayudarlo: mi pecho estaba herméticamente sellado. (*Camino* 17)

Exit Mina, ses émotions sensorielles, son désir sensuel et sa voracité d'amour. Tout ce qui faisait la réjouissance et la joie du quotidien, procurait plaisir et douceur, ainsi qu'un bon nombre de conduites socialement peu convenables, est banni de la vie psychique et émotionnelle de la narratrice, pour adopter une attitude plus convenable, guidée notamment par les préceptes de la morale chrétienne : « *Él asegura que observar los siete pecados capitales es la clave de la buena salud. Perderla sería devastador. Controlar gula, envidia, soberbia, lujuria, pereza, ira y avaricia es su mayor obsesión* » (*Camino* 16). Comble du paradoxe, Santiago s'inspire du modèle de Mina pour le reproduire tout en l'ayant vidé de sa substance, pour en brandir le masque comme un pêcheur agite l'appât au bout de l'hameçon, parce que sa sensualité et son pouvoir insolent de subversion des interdits et des normes établies constituent à l'évidence un fort potentiel de séduction :

> No voy a decir que todos han caído en el Plan Santiago, pero sí algunos. Conforme se complicaba la seducción, el misterio del hermetismo fue insuficiente. Nos hacía falta un plan urgente de madurez. A Santiago se le ocurrió crear una copia casi perfecta del aliento honesto, cálido y auténtico de Mina. (*Camino* 17)

La narratrice parle du « *Plan Santiago* » comme on parlerait du *Plan Cóndor*[353] ou du *Plan Mérida*[354], ce qui donne une connotation militaire aux efforts de Santiago pour séduire et conquérir les hommes sur lesquels il jette son dévolu : il met en place une série d'opérations coordonnées fondée sur une stratégie martiale élaborée et offensive. Il planifie soigneusement

---

[353] Le *Plan Cóndor* ou *Operación Cóndor* désigne l'ensemble coordonné des politiques de répression massive de toute tentative de subversion idéologique pouvant déstabiliser les dictatures de droite d'Amérique du Sud pendant la *década perdida* de 1970-1980. Les vagues de torture, disparitions, assassinats étaient orchestrées à l'échelle internationale par les différents pays autoritaires concernés et les États-Unis.

[354] Le *Plan Mérida* ou *Iniciativa Mérida* ou *Plan México* désigne une vaste opération de coopération militaire coordonnée à partir de 2008 entre les États-Unis, le Mexique et les pays d'Amérique Centrale afin de lutter contre le trafic de drogue et les violences qui lui sont inhérentes dans ces territoires.

son angle d'attaque, mesure ses forces, passe en revue l'arsenal dont il dispose (parmi lequel l'héritage ou le modèle de Mina) et crée ses propres armes pour les besoins spécifiques de la campagne envisagée (la copie presque parfaite du souffle de Mina). Les défis et les objectifs qu'il se fixe sont de plus en plus ambitieux et difficiles à atteindre, correspondant à l'évolution souhaitée vers l'idéal auquel il tend pour la narratrice et pour lui-même, fortement influencé par les règles de conduite et les critères de réussite et de beauté féminines en vigueur dans la société :

> El Plan era más difícil cada vez. Tuve que conseguir una independencia económica y social. Trazarme proyectos que no tuvieran nada que ver con el matrimonio. Desarrollar aptitudes deportivas (aeróbicas, por lo menos). Sin embargo, algo me resultó imposible entre las cualidades que según Santiago debo tener: el entusiasmo. Con esto incluyo el optimismo, ganas de vivir, fe, esperanza, sosiego.
>
> Tarde o temprano, cualquier amante capaz de jugar varias partidas de ajedrez al mismo tiempo se daría cuenta de mi farsa humana. Debo decir que si yo, inválida cerebral de la lógica y el método, imité la vida de mis hermanos, con especial énfasis la vida de mi hermana Lilia, después del año trece ya no se me dio. Uno puede copiar, pero plagiar es un arte. Pude hasta cierta edad fingir cualidades, talentos e inteligencia, pero luego mi hermana Lilia se disparó a posiciones incomprensibles. Yo, como Darwin, perdí un eslabón con el cual ella salió catapultada para convertirse en una gran mujer, profesionista, amante, esposa, madre. (*Camino* 20)

Devenir le stéréotype de la femme parfaite demande des efforts physiques et comportementaux, mais il s'agit toujours clairement pour la narratrice de rôles de composition dont elle ne revêt que l'apparence extérieure, acquise à force d'une imitation minutieuse mais laborieuse. La grande sœur Lilia, le modèle privilégié pendant l'enfance, devient inaccessible de perfection, de stabilité professionnelle et familiale, de sorte que la protagoniste et Santiago s'inventent un autre idéal à atteindre : celui de la femme sportive, moderne, active et indépendante. Il ne s'agit pas d'être intelligent ni même intellectuel, mais d'en avoir l'apparence. S'inventer étudiante ou universitaire leur semble être une bonne option :

> Abro el libro más enigmático que mis ojos hayan visto: *Ecuaciones integrales aplicadas*. Santiago, en su Plan, me hizo ingresar al colegio de ingeniería. Veo el libro. Lo acaricio. Las integrales tienen el símbolo de una víbora a punto de atacar. En la parte más lejana de mi cerebro surge la pregunta: ¿Algún día entenderé? Miro el reloj. Espero a un bonachón compañero de clases que me explicará el significado ofídico. Cuando más concentrada estoy en la incomprensión de un problema, Vicente me habla.
>
> –¿Integrales?
>
> Empieza la seducción. (*Camino* 20-21)

Dans ce jeu de faux-semblants, la narratrice est formatée à son insu pour incarner la tentation, comme le souligne le motif du serpent dont elle ne mesure pas les implications symboliques d'origine biblique. Santiago et elle trouvent en Vicente l'attribut, le faire-valoir adapté à la figure qu'ils veulent élaborer et exposer à leur entourage ; la cible n'est pas aisée, la conquête sera ardue et exigera de déployer tout leur potentiel commun de séduction méthodique :

> Santiago y yo nos encontrábamos hartos de las presas fáciles. Queríamos un reto y Vicente nos causó una atracción inmediata. De físico atlético, ojos redondos y amarillos, su Santiago particular era lo más seductor. Su coeficiente intelectual superaba el promedio y tenía una gran soberbia justificable solamente para aquellos que creen poseer la verdad.
>
> Bebía una sola copa de vino con la cena. No fumaba. No consumía grasas y era fisiculturista enfermizo. Debí desconfiar de sus ambiciones, pues alguien que busca permanecer vivo y poderoso los más años posibles es porque se cree Supermán, el anticristo en caricatura. (*Camino* 19)

Le parallélisme entre Vicente et Santiago ne s'arrête pas à la reconnaissance par la narratrice d'une forte présence chez le jeune homme des caractéristiques qu'elle rattache, chez elle, à Santiago. L'un comme l'autre obsédés par leur apparence, la tempérance et les attitudes sobres et mesurées, ils sont aussi associés négativement à des figures bibliques : Santiago est ainsi, dès la première page « *la antítesis del ángel guardián* » (*Camino* 7) et Vicente, « *el anticristo en caricatura* ». La narratrice perçoit en eux une sorte de contre-bienveillance et un égocentrisme à toute épreuve, l'amour propre qui exclut toute autre possibilité comme l'amour chrétien, l'amour du prochain, c'est-à-dire, en termes profanes, l'amour pour autrui. D'ailleurs, une fois mis en œuvre le dispositif du « *Plan Santiago* », la jeune fille précise qu'elle se sent désormais incapable d'aimer, et elle en attribue la responsabilité à Santiago, notamment lorsqu'elle évoque sa relation houleuse avec Vicente :

> Fui incapaz de amarlo. Cómo podría con este bagaje de miedos y terrores, cuando aún no sabía que Santiago y yo no éramos lo mismo y pensaba que el rencor era mi constitución espiritual.
>
> En ese entonces había comprendido que no podía amar con toda la Mina, dejando a Santiago fuera. (*Camino* 16-17)

Coupée de Mina, elle a perdu son enthousiasme, son amour et son optimisme, et les a troqués pour la rancœur, la colère et la peur qui animent Santiago. Le portrait de celui-ci qui s'ébauche n'est guère positif et il ne va pas en s'améliorant au fil du récit. Peu à peu, Santiago

se révèle prêt à tout pour satisfaire ses ambitions : manipulateur, il crée une personnalité de toutes pièces, à laquelle la narratrice est obligée de se plier ; chacun de ses gestes, même dans les moments les plus intimes et les plus sensuels, est calculé et dépourvu de spontanéité, comme lorsque son souffle « *premeditadamente alterado, repta por el cuello de Vicente* » (*Camino* 29), simulant un désir totalement artificiel, si ce n'est absent. Le mensonge devient quotidien, généralisé, et finit par entraîner la relation avec Vicente sur la pente dangereuse de la violence. C'est en tout cas l'analyse qu'en fait la narratrice *a posteriori* :

> Por sugerencia de Santiago, ésta, igual a otras respuestas ofrecidas a Vicente a lo largo de la relación, se convirtió en una avalancha imposible de controlar. Sí queríamos estar con él. Aprender de su intelecto seductor. Experimentar la vida en pareja. Dar, recibir, cocinar, discutir. Todo lo que la carcajada de mi padre y mis hermanos me había impuesto como reto. Si hubiera practicado la difícil honestidad nunca contemplada en el Plan Santiago, todavía estaría con él. Pero algo quedaba tras los diálogos. Barricadas puestas por Santiago cual si de una guerra se tratara, temiendo quizá la lluvia de horrores: abandono, pérdida, renuncia, desamparo, desabrigo, soledad. Atrás se abría un vacío. (*Camino* 30)

Soucieux de prouver que le père et les frères avaient tort en ne considérant pas la jeune fille comme potentiellement désirable, cette dernière et Santiago se lancent à corps perdu dans la séduction à tout prix, préfigurée par la figure du serpent lors de la première rencontre avec Vicente. Ils ne fuient qu'un seul écueil, dans ses diverses déclinaisons : le rejet. Qu'importe que la personnalité qu'ils parviennent à construire et qui accumule les succès dans la mission qu'ils se sont fixée ne soit pas réelle, qu'elle ne soit qu'une fiction passagère et superficielle dénuée de substance, que les émotions et aptitudes, tout comme son caractère, ne soient pas un édifice plus solide qu'un fétu de paille : le masque séduit et pour Santiago c'est amplement suffisant. La fracture entre le costume et celle qui le porte, en revanche, croît à chaque instant et augmente le malaise de la narratrice :

> Me sentía una impostora. Sobre todo cuando Vicente hacía comentarios como el que aparece en esta filmina:
>
> Estoy cocinando. Traigo puesto un delantal y corto los vegetales para la ensalada. Es invierno. La salsa de tomate hierve bocanadas de orégano. Vicente me abraza por la espalda.
>
> –Dice Pedro que tuve mucha suerte al encontrarte. Bondadosa, inteligente, espléndida, pero sobre todo auténtica.
>
> Muy bien. Así era la personalidad diseñada por Santiago, pero yo me estaba cansando. (*Camino* 30)

Le sentiment d'imposture, la lassitude de feindre en permanence d'être quelqu'un qu'elle n'est pas, l'épuisement de devoir contrôler ses moindres faits et gestes et aller à l'encontre de toute réaction spontanée débouchent sur une sensation proche de la dissociation, de l'étrangeté du *je*. Il s'agit plus d' « *aprender* » et « *experimentar* » que d'être, d'aimer, de sentir ou de vivre : ce n'est pas le développement personnel qui est visé, mais le développement *cognitivo-social* ! Pire : sur l'autel de son obsession de l'approbation sociale, Santiago sacrifie sa vocation première, la sécurité de leur personne commune, et cède à toutes les exigences despotiques du jeune homme jusqu'à ce que celui-ci devienne incontrôlable et laisse sa compagne affalée par terre après l'avoir rouée de coups. Alors seulement, Santiago pensera à fuir. Pour autant, il ne cessera pas de pratiquer le mensonge assidument, de façon éhontée et ce, malgré les réticences et les protestations de la jeune femme parfois prise de remords. Ils ont par exemple un fort désaccord à ce sujet en Espagne, lorsqu'après avoir consulté le médecin psychiatre qui déclenche une nouvelle crise de paranoïa chez Santiago, celui-ci convainc la jeune femme de reprendre la route. Sans le sou, ils conviennent alors de solliciter l'aide de Cuco, rencontré quelque temps auparavant et qui a été l'amant d'un soir malgré les signes de maladie alarmants qu'il présentait. Dans un luxueux restaurant, la narratrice se compose un visage contrit ; le spectacle peut commencer :

> Me sonríe. Finalmente llega la pregunta esperada:
> –¿Qué te pasa?
> Ayudada por el recuerdo de la sentencia del psiquiatra, lloro. Elegantemente recojo las lágrimas con una servilleta de tela.
> –Esto es un robo –me escucho discutiendo con Santiago en su escondite donde trata de evitar los vapores del vino.
> –Tengo un grave problema –Santiago habló–. Mi hermano Vicente está muy grave en un hospital y tengo que regresar a Colombia –imaginé la cara de mi examante chupada por el cáncer–, y no tengo un centavo.
> –¿Cuánto necesitas?
> –Setecientos dólares –hago un puchero con la boca y dejo que las lágrimas caigan despeinadas.
> –Esto es un vil y vergonzante robo –le digo a Santiago, y en venganza bebo toda la copa de un trago. (*Camino* 61)

La cupidité de Santiago est exacerbée par l'urgence du départ, et son ambition de poursuivre le projet de voyage autour du monde étouffe finalement les remords d'ordre éthique et moral de la narratrice face à tant de verve manipulatrice. A cette occasion, peut-être pour se sentir moins coupable de ce qu'elle ressent comme un vol, la protagoniste se désolidarise verbalement de son double, le laissant assumer l'entière responsabilité de l'acte de parole,

auquel elle n'assiste, semble-t-il, que comme témoin extérieur. Les mensonges se multiplient : Vicente n'est pas le frère de la jeune femme, il n'est pas plus malade qu'aucun de ses frères, d'ailleurs, et elle n'a aucune intention de rentrer en Colombie… puisqu'elle vient du Mexique et compte embarquer pour Londres ! Là encore, il faudra ruser pour obtenir l'argent convoité sans éveiller les soupçons sur la véracité des informations lâchées entre deux larmes de crocodile… : « *–Te compraré el pasaje a Bogotá –propone Cuco. –No. No –contesta Santiago–. Sería muy caro. Me pienso ir en autobús hasta Londres. Es mucho más barato –después ya no pudo esconder la codicia–: Necesito el efectivo* » (*Camino* 63). Malgré les doutes de la narratrice à l'issue du repas, le numéro larmoyant fait son effet et l'argent arrive le lendemain, en plus grande quantité que prévu, ce qui ne fait qu'amplifier les regrets honteux de la jeune femme. Elle finit par s'en accommoder et partir pour l'Angleterre.

Si dans cette situation les mensonges systématiques de Santiago créent un véritable cas de conscience chez la narratrice, elle n'est pas toujours spectatrice des habiles manipulations de ce personnage dont elle ne parvient pas à déterminer s'il s'agit d'un *alter ego*, d'une partie d'elle-même ou d'un intrus. La plupart du temps, elle constitue la cible de ces stratagèmes ; c'est sa volonté qu'il tente d'infléchir en jouant sur ses émotions, ses peurs et ses souvenirs, quitte à les altérer ou à en inventer de faux. Passé maître dans l'art des illusions, il est le metteur en scène des rêves et cauchemars de la protagoniste et, insatisfait du couple routinier formé avec Lucio, il s'emploie à semer le doute, la méfiance et la terreur en envahissant le terrain onirique :

> Santiago continuaba hablando dentro de mi sueño. Usó un recurso nunca antes visto. La fotografía que mostró tenía sonidos y efectos especiales.
>
> –Así es como te acaba:
>
> Sueño que abro los ojos. La vista corre vertiginosamente por una cueva oscura, como una cámara filmando desde un vagón en las profundidades de una mina. El vagón pierde velocidad conforme escucho una respiración con flemas y el bufido que sale de las entrañas de una bestia. No veo nada. Quiero salir de la cueva. Trato de correr en dirección contraria al aliento del animal que ahora me olfatea. La bestia me agarra al vuelo. Su pelo son espinas que rasguñan mi cuello. Quiero deshacerme de su abrazo. Grito. La bestia me sujeta los brazos para inmovilizarme.
>
> Así me tenía Lucio cuando desperté. Trataba de calmarme susurrándome al oído.
>
> –Fue un mal sueño –pero su cara seguía escondida en mi cuello lastimado. (*Camino* 84)

Prêt à tout pour transformer un mari doux et aimant en un parasite qui, tel un vampire, se nourrirait de l'énergie vitale de sa victime jusqu'à l'épuiser et la laisser pour morte, Santiago organise l'activité onirique de telle façon qu'elle intègre des éléments de la réalité « extra-psychique » pour leur donner un nouvel éclairage inquiétant. La perception sensorielle de l'environnement n'est pas éteinte pendant le sommeil, mais les informations reçues sont souvent interprétées à partir de l'actualité intérieure psychique du rêveur, soit du contenu du songe du dormeur. Ainsi la « *respiración con flemas* » de l'homme qui ronfle est-elle attribuée à une bête monstrueuse qui s'esquisse sous les yeux horrifiés de la jeune femme endormie, pour aboutir dans son inconscient à une association involontaire mais immanquable de Lucio à cette bête repoussante et effrayante. Mais l'illusion la plus magistrale de ce passage tient sans nul doute aux griffures dans le cou, probablement l'un des aspects les plus terrifiants du cauchemar dont le personnage sort à grand peine, avant de repousser un Lucio inquiet et encore engourdi de sommeil et de se réfugier dans la salle de bain :

> –¡No te acerques! –grité. Lucio se paró de la cama y encendió la luz. Nos miramos unos instantes. No puedo saber lo que él vio en mí. Yo encontré a un hombre somnoliento, metido en una piyama azul, con la expresión cansada y a la vez sorprendida, que buscaba a tientas sus gafas de aumento.
>
> Empezaba a arrepentirme de verlo desprotegido de mí misma cuando me llevé los dedos al cuello y descubrí unos ligeros rasguños. (*Camino* 85)

Étymologiquement, Lucio évoque Lucifer, surtout lorsqu'il est associé à la « *luz* » qui constitue leur racine commune. L'analogie avec la bête souterraine, la présence de Lucio à proximité du cou de son épouse et les griffures que celle-ci se découvre commencent à s'organiser logiquement pour former dans sa tête un puzzle doté d'une certaine cohérence : tout indique que Lucio lui veut du mal ou lui en a déjà fait et qu'il représente un danger duquel il convient de se soustraire pour renouer avec les ambitions de Santiago. La confusion opère jusqu'au moment où elle découvre le pot-aux-roses : « *Aferrada al abrazo de Lucio, descubro pedazos del pellejo de mi cuello entre mis propias uñas. Buen ardid, Santiago* » (*Camino* 87). C'est elle-même qui s'est griffée pendant son sommeil et peut-être même, ainsi qu'elle le suggère, sous l'emprise de Santiago, qui s'acharne à mettre en place des leurres afin de faire endosser la responsabilité de ces blessures à son ennemi du jour : Lucio.

Pris en flagrant délit de manipulation de la réalité pour parvenir à ses fins et semer la zizanie au sein du couple et surtout dans l'esprit de la jeune femme, il est pourtant loin de capituler. Au contraire, manifestant une ténacité à toute épreuve, il multiplie les assauts,

inlassablement : « *En menos de dos meses, Santiago armó un carnaval de pesadillas. Algunas me hacen despertar y otras me persiguen después del sueño; camino hacia la ventana para aliviar una pesadilla ligera y descubro a Lucio en el traspatio desollando a una presa humana* » (*Camino* 88). Ces obsessions délirantes, ces cauchemars – dignes des toiles de Füssli – imbriqués l'un dans l'autre comme des poupées russes, chacun donnant l'illusion de retrouver l'état de veille alors que la rêveuse ne fait que s'enfoncer un peu plus profond dans des rêves enchâssés au deuxième ou au troisième degré, la narratrice les regroupe sous l'expression suivante : « *los desfiguros cerebrales que Santiago maneja a su antojo* » (*Camino* 88). Par ces manipulations mentales, Santiago parvient ainsi à déformer ou à défigurer la réalité ou la perception qu'en a la protagoniste. Lorsque les tours de passe-passe du prestidigitateur qui dirige le théâtre des opérations oniriques ne suffisent plus à inquiéter leur unique spectatrice, il intensifie le harcèlement en prenant également la parole pendant la journée, sans lui laisser de répit pour ordonner ses pensées :

> Las pesadillas son infantiles comparadas a los cuentos que empezó a contar en la lucidez de mi mente como si estuviéramos en una perpetua noche de invierno y él, sentado cerca del fuego de mi esencia, hojeara el libro de cuentos más espeluznante. Libro jamás escrito en lenguaje humano porque, según Santiago, los íncubos matan a aquellos que intentan, aun en la fantasía, revelar la ecuación que los trae a la vida. Ecuación misma que implica una mujer como yo, un corazón agujereado por donde se amamantan, y un tropel de amarguras que harán el tejido de placenta en el abismo que los gesta.
>
> Santiago susurra a cualquier hora del día. Contesta todas mis dudas y preguntas con una coherencia envidiable. (*Camino* 90)

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Santiago emploie tout son pseudo-rationalisme et son machiavélisme à ne laisser aucune faille logique dans les obsessions délirantes et absurdes qu'il crée de toutes pièces et entretient savamment jusqu'à les rendre plus réelles que la réalité elle-même. Face à ce processus, la narratrice avoue son impuissance :

> Simplemente tengo que ver cómo la realidad recula de mis ojos. Conforme fueron siendo más coherentes las respuestas de Santiago, las dimensiones empezaron a formar parte de un coctel: la pared, el semáforo en rojo, el abismo, un feto, Lilia, un viaje, Reginald, Lucio, todos mezclan sus colores en una plasta furiosa y violenta, indescifrable. (*Camino* 91)

Signe de la survenue d'un épisode psychotique important, elle ne parvient plus à différencier la réalité des hallucinations et les deux plans finissent par se confondre

dangereusement en un magma absorbant et terrifiant qui la fera sombrer dans le délire, justifiant une hospitalisation et l'injection de médicaments destinés à faire enfin taire cette voix destructrice. Ce n'est pourtant pas faute d'avoir essayé de se raccrocher aux indices de réalité qui l'entourent ; la jeune femme essaie en effet, jusqu'au matin de la crise de psychose, de garder la tête froide et de se convaincre que les assauts hallucinatoires effrayants qu'elle subit ne sont pas réels :

> En alguna parte, quizá desde el delgado hilo que sostiene a Mina, sé que todo es una artimaña. Sin embargo, la hebra es demasiado frágil y pierdo el control de la razón, de la vista, de lo que escucho y de lo que mi boca escupe, cual espuma rabiosa, contra Lucio y los que me rodean. Con la voluntad vencida, al salir a la calle encuentro una lluvia que no moja, se evapora y me nubla la vista. […] Quiero contestarle [a Lucio], hablar de la existencia de Santiago, dar uso de la vergüenza que deja caer un poco de luz y solicitar ayuda. (*Camino* 94)

Là encore, Lucio et la « *luz* » symbolisent la menace des forces infernales qui persécutent la narratrice au bord de la perdition. Malgré ses efforts, le délire psychotique s'empare d'elle et mobilise les « *precipicios* » annoncés dès l'*incipit*. Poussée à fuir par Santiago qui utilise sa phobie de l'eau et des vagues pour la terroriser, elle quitte son travail en courant et se laisse gagner par les hallucinations qui la poursuivent :

> Camino tambaleante en el río crecido que entra desde la calle del edificio. Encuentro algunas piedras donde apoyarme para no hundirme en las aguas.
>
> –Mis botas –repito–, necesito mis botas.
>
> Encuentro la orilla de la acera que sobresale de las aguas. Camino haciendo equilibrio. Llego a la esquina. El sol me ciega, sin embargo alcanzo a divisar una enorme ola en la distancia. Cruzo la calle antes de que llegue. Braceo levantando mi bolsa para que no se moje.
>
> No pude evitar que todo se empapara. Hemos caminado mucho y, ahora que es de noche, encuentro refugio tras los arbustos en una plaza vacía. Ahí tiendo mi ropa para que seque. Saco mis tarjetas de banco y mis billetes, credenciales, coloretes y sombras de maquillaje. Santiago habla sin parar y yo tarareo hasta quedar dormida. (*Camino* 95)

À cette occasion, la palette des artifices déployés par Santiago se pluralise encore davantage : non content de provoquer des mirages à partir d'éléments réels et d'hallucinations, il a planifié minutieusement le scénario de chaque crise de délire à l'avance, il le met en œuvre et l'entretient en *noyant* la jeune femme sous un *flot* de paroles ininterrompues. Aucun contrepoint venant de Santiago ne viendra modifier ou rectifier le récit de cette expérience ; le

lecteur supposera qu'il n'y avait pas de vague géante dans la rue, mais ne sera pas en mesure de distinguer ce qui relève de l'hallucination de ce que la narratrice a réellement exécuté ce matin-là. Il ne saura pas non plus si elle a erré, comme elle le prétend, jusqu'au soir, ou s'il s'agit d'une distorsion mentale du temps et que la crise a été de plus courte durée.

Une fois à l'hôpital, lorsqu'elle explore son univers intérieur comme on entre dans une forêt mystérieuse, pleine de surprises étonnamment familières, la narratrice prend la mesure de tout le machiavélisme calculateur de Santiago : « *Es el cubil de Santiago. Catacumba de carnes finamente talladas. Obra maestra y límpida de un inquilino falaz, obsesivo, extranjero. Hay en su mesa de trabajo el diseño horrendo del próximo delirio* » (*Camino* 97). Il dispose également dans les strates mémorielles des souvenirs que la narratrice ne reconnaît pas, puisque ce ne serait pas les siens, mais ceux d'autres membres de la famille. En leur qualité de souvenirs d'autrui, ils n'apparaissent pas en couleurs, mais en noir et blanc, pour une plus grande distance temporelle ou affective :

> Abro cuidadosamente una de las celdas para apabullarme ante la fotografía en blanco y negro de mi madre adolescente. Es de noche y ella huye por la orilla de una acequia. El hombre que la persigue logra someterla y la tumba sobre la tierra húmeda. Mi grito y el de ella son el mismo. Su desesperación desordena mis palpitaciones. Cierro de un golpe la celda y abro otra. También hay una fotografía blanco y negro, ahora de mi hermano Luis derrotado por la impotencia, mirando la desnudez de su esposa dormida. En otra celda escucho el llanto de mi padre niño que toca el violín para las rosas que mueren sobre el cadáver de mi abuela. (*Camino* 98)

La narratrice évolue à la découverte de fragments de souvenirs dont elle ne soupçonnait pas l'existence, cachés dans les recoins ignorés d'une mémoire alvéolaire. Son parcours est éminemment spatial, chaque nouvelle alvéole-cellule faisant office d'image topographique de son cerveau. Si chacune des alvéoles est une cellule, peut-être est-ce parce que pour la jeune femme sous sédatifs son cerveau est une prison, une forteresse à explorer de l'intérieur à défaut de pouvoir en sortir. C'est une belle métaphore du fonctionnement du stockage mémoriel qui enferme une multitude de souvenirs déconnectés les uns des autres dans des malles à double fond ou derrière des portes parfois fermées à double tour, à tel point qu'on ne devine même pas leur présence. Il arrive que les portes cèdent toutes seules ou offrent une plus grande résistance, rouillées par l'oubli et les défenses de l'inconscient. Il arrive aussi qu'au creux de ces alvéoles, le parchemin jauni ou la photo en noir et blanc soient partiellement abîmés, effacés ou à peine lisibles. Parfois même, on n'en connaît pas la provenance, ni le contexte, tant le fragment est succinct, bref comme un éclair au milieu des ténèbres.

S'agit-il ici d'une mémoire récupérée à partir de véritables photographies, transmise vocalement sous forme de récit ou de l'œuvre de l'imagination délirante de Santiago ou de la jeune femme elle-même ? Situé à la fin de l'œuvre dont il constitue l'avant-dernier paragraphe, ce passage semble fournir un écho explicatif à certaines peurs ou à certains complexes de la narratrice : la tristesse endeuillée et mélancolique du père est-elle inscrite dans une sorte d'héritage psychique inconscient ? Par ailleurs, la scène de l'agression vraisemblablement sexuelle de la mère dans sa jeunesse est-elle pour la jeune femme l'objet mémoriel indirect qui lui permet de cristalliser ses propres émotions, d'exprimer enfin la peur qu'elle avait refoulée étant enfant, après avoir été elle-même une victime ? Enfin, l'impuissance et la défaite de Luis sont-elles le catalyseur détourné de l'angoisse de sa sœur de ne pas correspondre aux attentes de son conjoint, ni de sa famille, ni au moule normatif que la société lui propose ? Qu'il s'agisse d'authentiques souvenirs d'autrui ou de constructions mentales élaborées dans le but d'exorciser par l'empathie avec autrui les traumatismes propres, ce sont en tout cas des visions qu'il est aisé de rapprocher du vécu de la narratrice et de ses obsessions.

La question de l'origine de ces photos-souvenirs sera laissée en suspens, tout comme celle de la nature de Santiago : est-il une partie de la subjectivité scindée de la narratrice ou un intrus, une altérité invasive venue de l'extérieur ? À plusieurs reprises, la narratrice tente de se convaincre de cette dernière configuration, lorsqu'elle se demande avec stupeur : « *Si Santiago no fuera un ser independiente de mi cuerpo, de mi propia imaginación, ¿de dónde, entonces, saco yo estas historias?* » (*Camino* 92). Face à ce scepticisme, il essaie de réaffirmer son ancrage et son appartenance à la subjectivité de la narratrice ; il serait et aurait toujours été, selon lui, une partie d'elle-même. Il le clame d'ailleurs parfois avec insistance et agacement : « *Ésta es la verdadera tragedia, no escucharme. ¿Un tal Santiago? Así empezó la pesadilla. No soy otro que tu estúpida razón* » (*Camino* 95). Il n'y aurait alors ni Mina ni Santiago, juste une jeune femme incapable de tenir pour siennes les manifestations de sa conscience duale et de conjuguer au singulier ses incohérences personnelles. En donnant un nom, qui plus est masculin, à cette part d'elle-même, la narratrice finit par s'aliéner, par projeter cette part de sa subjectivité dans le vaste champ de l'altérité. Plus qu'un *devenir-autre*, il s'agit de « *l'impossibilité de la coïncidence de soi à soi* »[355], pour reprendre en la sortant de son contexte initial l'heureuse expression de Georges Gusdorf. La scission intérieure entre les différentes instances décisionnelles du sujet est telle qu'elle lui semble irrémédiable, à moins de la

[355] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 135.

légitimer, en individualisant chacune des instances concernées. Ici Santiago, là Mina et, perdue entre deux feux, la narratrice.

Mina, insouciante, authentique, spontanée et originelle, représente l'innocence, la jouissance, la sensualité pure, l'optimisme joyeux et se révèle totalement inadaptée aux conventions sociales, ne connaissant ni le langage, ni les tabous. Elle représente un stade d'évolution individuelle qui précède l'assimilation des codes sociaux et des valeurs de l'interdit, un stade d'immaturité durant lequel le sujet obéit essentiellement à ses pulsions et à ses désirs et est donc essentiellement régi par le *ça* freudien. Un jour pourtant, l'insouciance disparaît, au grand dam de la narratrice qui peine à surmonter cette perte au point de faire une tentative de suicide à l'adolescence. S'impose alors une autre force motrice, très attachée comme on l'a vu à répondre aux attentes sociales et à l'échelle de valeurs par ailleurs assez machistes que les membres de la famille ont fini par lui faire intégrer. Ce Santiago-*surmoi* délaisse l'authenticité au profit de l'imitation des conduites et comportements valorisés par l'entourage ; il en vient même – comble de la dualité ! – à « *imita[r] a la perfección la autenticidad de Mina* » (96) lorsque les circonstances l'exigent. C'est la partie socialement construite dans le rapport à l'altérité qui se manifeste en lui, son sens critique et sa rationalité lui venant du monde extérieur, tout comme l'outil qu'il maîtrise désormais convenablement et dont il fait son outil et son allié : le langage, qui permet à la fois l'articulation au monde, particulièrement la connexion avec l'altérité. Lors du séjour en Angleterre, la protagoniste est recueillie par Reginald, avec qui elle n'échangera pas un mot alors que la maîtrise linguistique de l'anglais ne semble pas être en cause. C'est une solution qui lui semble plus confortable et qui lui permet pour un temps d'échapper aux irruptions inopportunes de Santiago lorsqu'il monopolise la parole :

> Al principio no hablé porque no pude, después resultó conveniente. Nuestra relación fue el silencio. Se redujo así la indeseable irrupción de Santiago. […] él, con una caligrafía dudosa como la de un niño de primaria, había dibujado enormes las letras del alfabeto y entre risas lo cantaba para que yo lo imitara. Después se dio por vencido. El lenguaje de las miradas era perfecto. (*Camino* 70-71)

Peu à peu, une mélancolie inédite s'empare de la narratrice, et « *un Santiago fanático de salud mental* » (*Camino* 46) s'empresse de la pousser vers le départ, un départ pensé comme un retour au pays et à la normalité :

> –Se acabó. Volvamos a casa. Podríamos continuar los estudios. Ir a peregrinaciones reales. Cargar un pequeño farol detrás de una multitud que

> canta sus plegarias a la virgen. Saborear la comida de mamá. ¿Qué es esto de comer pan con mantequilla y tomar té? […] Te haré un cuadro de lo que será si te quedas. Reginald se cansará. Ya no habrá más aportaciones del buen Cuco para regresar.
>
> Así es, pensé. Chantaje tras chantaje. El miedo de vivir fuera de la palabra. (*Camino* 76)

Sans le langage pour structurer et ancrer son *être au monde*, elle s'égare dans des obsessions dangereuses, comme lorsqu'elle se remémore les processions de Noël qu'elle aimait à réaliser en famille pendant son enfance. Le souvenir se confond avec la réalité et prend une telle ampleur dans son esprit qu'elle en reproduit certaines parts et se retrouve sans presque s'en rendre compte agenouillée sur la chaussée londonienne, au beau milieu des voitures :

> Ahí me esperaba Santiago con una fotografía que prendió junto con las luces navideñas que adornaban las calles. Una especie de aguanieve me entrampó la vista: todas las siluetas, los autos y los anuncios se veían rutilantes. El frío me heló la cara. Entrecerré los ojos para evitar que enfriara mis pupilas. En lugar de las luces de los automóviles, veo venir los faroles encendidos de la tía Socorro. Carga sobre sus cansados hombros el pesebre de Jesús y las esculturas de José y María a la espera. Detrás de ella caminan mis hermanos […] y otros niños del barrio entonando cánticos que ella dirige con una voz nasal intolerable. Me uno a la peregrinación. Se escucha un claxon.
>
> Me gustan las procesiones. La tía Socorro nos obliga a caminar calles hasta llegar a la enigmática casa donde será la posada. Todos nos arrecholamos cerca de ella, mientras la tía pide posada en el nombre del cielo. Yo también canto dejando que pedazos de agua congelada caigan sobre mi lengua. Recuerdo la cruel respuesta de los dueños de la casa. Luego llegan a un acuerdo, dejan entrar a los santos peregrinos e inicia la tortura. Hincados rezamos y agradecemos que el Divino Verbo haya encarnado entre nosotros. La tortura es inacabable. El asfalto de la calle de Londres está mojado. […] el policía que interrumpe mi rezo. El claxon nuevamente. El policía me lastima al tratar de levantarme del asfalto.
>
> –Estoy bien –le digo y me deshago de su ayuda. (*Camino* 74-75)

Le processus de fusion et de confusion du souvenir et de la « réalité » vécue parallèlement et simultanément à cette expérience mémorielle est mis en évidence de façon tout à fait consciente par la narratrice, qui semble bénéficier, au présent de l'écriture, d'un regard critique et objectif dont elle était clairement dépourvue au moment de l'anecdote. Le lecteur assiste à l'installation progressive de l'hallucination comme si, entre deux actes au théâtre, il était témoin du changement de fonction des différents éléments qui composent le décor. Plissant les yeux pour se protéger du froid et de la pluie anglaise, la jeune femme commence à voir le monde se distordre sous l'effet conjugué de la réduction de son champ de vision et de ses souvenirs qui l'induisent à voir dans ce qui l'entoure des objets issus du passé. Les phares des

voitures se transforment comme par magie en lanternes agitées par sa tante et agissent sur l'esprit du personnage comme un déclencheur qui la catapulte dans la scène qu'elle était en train de se rappeler et qu'elle va revivre, ou rejouer comme si elle y était.

Les deux dimensions de la narration sont relatées au présent, aucun changement n'indique le glissement d'un niveau diégétique et mémoriel à l'autre. Les seuls indices de la confusion résident dans l'évocation de la pluie, qui, par sa présence, rattache au contexte londonien les actions décrites et révèle que quand la protagoniste accompagne de son chant les prières de sa tante Socorro, tout en permettant que des gouttelettes presque gelées tombent sur sa langue, elle n'est pas entourée de sa famille au Mexique, mais seule au milieu de la foule anonyme de la capitale anglaise. De même, lorsqu'elle s'agenouille au cours de la *posada*, c'est sur l'asphalte mouillé des rues de Londres et, au vu de la réaction des automobilistes qui klaxonnent et du policier qui intervient pour la relever, cela se passe au beau milieu de la chaussée ! Perdue dans ses pensées, elle en oublie momentanément ce qui constitue son présent au détriment de sa sécurité. Santiago, l'instinct de survie, le lui reprochera tout en résumant la situation qui vient de se dérouler : « *No quiero inquietarte, pero lo de esta noche fue francamente suicida. Una cosa es ver fotografías y otra actuarlas a mitad de una calle en el centro de Londres* » (*Camino* 76).

D'autre part, il ne peut se résoudre à cet exil hors du langage qui le tient, lui le rationnel, à distance des relations qu'elle noue dans le silence avec Reginald. L'acquisition du langage est un élément capital dans la constitution de la mémoire. Ainsi la narratrice explique-t-elle : « *Las dispersiones, la ilusión de la pérdida a partir del intento de suicidio, aquel telescopio de melancolía, los viajes circulares en busca de nada, quedaron grabados en Santiago, la palabra* » (*Camino* 79). Il existe désormais un consensus parmi les chercheurs en neurosciences[356] pour admettre que la mémoire de l'enfant est active et fonctionnelle dès avant sa naissance, dans des modalités qui lui sont propres et qui évolueront fortement dans les premières années de vie au gré de la neurogenèse et du développement cognitif. Cependant, la mémoire déclarative[357], celle qui se constitue de souvenirs et non de compétences, est d'assez

---

[356] À ce sujet, consulter notamment Diane Poulin-Dubois, « Le développement cognitif de 0 à 2 ans : les fondements du développement ultérieur », *in* Agnès Blaye et Patrick Lemaire (éd.), *Le développement cognitif de l'enfant*, Bruxelles, De Boeck Université, 2007, p. 9-34.

[357] Diane Poulin-Dubois explique : « *La mémoire déclarative. Il existe un consensus parmi les chercheurs en psychologie cognitive pour considérer que la mémoire n'est pas une fonction cognitive unitaire mais qu'elle se compose de différents systèmes qui possèdent des propriétés distinctes et dont le fonctionnement varie (Squire, 1992). La mémoire qu'on appelle déclarative ou explicite correspond à la capacité de reconnaissance explicite ou au rappel des objets, personnes, noms, etc. Par contre, la mémoire non-déclarative correspond à un certain nombre d'habiletés mnésiques telles que le conditionnement, l'amorçage, etc. (Parkin, 1997) sans que*

courte durée à l'âge préverbal, soit entre un et deux ou trois ans. Ce qui en reste à l'âge adulte est souvent bien maigre et fait de sensations (on parle alors d'empreinte émotionnelle) plus que du tableau des scènes ou des événements vécus ; l'accès à la mémoire de l'époque préverbale est généralement difficile et frustrant, en raison de la prégnance de l'amnésie infantile. Il semblerait que le langage permette une meilleure articulation temporelle et causale des souvenirs et des expériences, de même qu'une formulation du vécu qui en favorise l'ancrage mémoriel durable.

En se rendant maître du langage, Santiago ou la *composante*-Santiago s'approprie la perception organisée de la temporalité : il dote non seulement l'enchaînement des événements de chronologie mais aussi, par voie de conséquence, de logique, c'est-à-dire de causalité. Il a d'ailleurs systématiquement recours à l'évocation de souvenirs, donc d'expériences vécues et passées, pour influer sur les prises de décision de la narratrice et ainsi orienter son avenir. Il ne se prive pas non plus de « photographier » l'avenir qu'il imagine, soit de façon idéale pour la séduire et l'encourager dans la voie qu'il considère opportune, soit de façon catastrophiste et négative en brandissant des clichés en guise de menace, lorsqu'il veut la pousser à quitter Madrid, puis Londres et enfin Lucio. Il est ainsi tourné vers le futur, qu'il ne se lasse pas de prévoir et de planifier, devenant en cela l'antithèse de Mina l'insouciante qui ne se préoccupe guère des suites de ses actions ou de ses inactions. Alors que celle-ci sacrifiait le futur pour jouir du présent sans complexes, Santiago soumet le présent aux exigences de ses ambitions d'avenir. D'ailleurs, il semble plus occupé à photographier ce présent pour alimenter sa collection de diapositives-souvenirs qu'à s'y abandonner, se faisant ainsi l'enregistreur analyste du présent qui permet la formation des souvenirs et leur traitement par la compréhension, en vue d'une réutilisation sous forme d'expériences éducatives et formatrices. Lorsqu'il est défaillant, l'enregistrement des expériences ne se réalise plus correctement, comme après une énième scène de maltraitance conjugale avec Vicente : « *Me habla. Dice cosas que no registro pues Santiago fotógrafo trata de sobrevivir a los vapores tóxicos desatados* » (*Camino* 35). Dans un état second, hébété par la violence subie, la *composante*-Santiago de la narratrice est trop occupée à survivre pour imprimer les faits en cours dans la mémoire. Cela correspond d'ailleurs assez fidèlement au phénomène que les neuropsychiatres décrivent sous le terme de sidération, qui survient comme un mécanisme de survie du psychisme confronté à une situation traumatique terrifiante. Nous en retiendrons la définition qu'en donne le Dr. Muriel Salmona :

---

l'expérience qui mène à un apprentissage soit accessible à la conscience. La mémoire déclarative est rapide, faillible et flexible alors que la mémoire non-déclarative est lente, robuste et rigide » (*art. cit.*, p. 26).

> La violence, particulièrement celle qui est la plus irreprésentable, celle qui s'exerce sous couvert d'amour, d'éducation, de sexualité, comme les violences intra-familiales et sexuelles, (Salmona, 2013) a un effet de sidération du psychisme qui va paralyser la victime, l'empêcher de réagir de façon adaptée, et empêcher le cortex cérébral de contrôler l'intensité de la réaction de stress et sa production d'adrénaline et de cortisol. Un stress extrême, véritable tempête émotionnelle, envahit alors l'organisme et – parce qu'il représente un risque vital pour l'organisme par atteinte du cœur et du cerveau par l'excès d'adrénaline et de cortisol (Rauch, 2007) – déclenche des mécanismes neurobiologiques de sauvegarde (Yehuda, 2007 ; Nemeroff, 2009) qui ont pour effet de faire disjoncter le circuit émotionnel, et d'entraîner une anesthésie émotionnelle et physique en produisant des drogues dures morphine et kétamine-like. L'anesthésie émotionnelle génère un état dissociatif avec un sentiment d'étrangeté, de déconnection et de dépersonnalisation, comme si la victime devenait spectatrice de la situation puisqu'elle la perçoit sans émotion. Mais cette disjonction isole la structure responsable des réponses sensorielles et émotionnelles (l'amygdale cérébrale) de l'hippocampe (autre structure cérébrale, sorte de logiciel qui gère la mémoire et le repérage temporo-spatial, sans elle aucun souvenir ne peut être mémorisé, ni remémoré, ni temporalisé). Et l'hippocampe ne peut pas faire son travail d'encodage et de stockage de la mémoire sensorielle et émotionnelle des violences, celle-ci reste piégée dans l'amygdale sans être traitée, ni transformée en mémoire autobiographique.[358]

Dans une situation de violence telle qu'elle entraîne un sentiment d'agonie physique et / ou psychique, comme c'est le cas de la jeune femme de *El camino de Santiago*, impuissante sous les coups de son fiancé possessif, le cerveau sécrète donc des substances chimiques qui favorisent un état de sidération ou de dissociation, dans lequel la victime échappe mentalement à cette terreur. Cet admirable processus de sauvegarde psychique s'accompagne d'une sorte de paralysie de certaines fonctions subjectives, notamment la fonction mémorielle. Les cas d'amnésie post-traumatique ne sont donc pas exclusivement liés à des logiques de déni ou de refoulement *a posteriori*, mais bien à un blocage de l'enregistrement instantané qui fait obstacle au stockage de l'événement traumatisant sous forme de souvenir. Ici, une fois que la protagoniste parvient à fuir, avec l'accord de son agresseur hébété, elle manifeste des failles dans le souvenir et la compréhension de ce qui vient de se passer, alors que sa *composante*-Santiago – le langage, l'analyse, la logique, la projection dans le futur et les calculs en tout genre – était tétanisée, inutile :

---

[358] Muriel Salmona, « La dissociation traumatique et les troubles de la personnalité. Ou comment devient-on étranger à soi-même », *in* Roland Coutanceau et Joanna Smith (dir.), *Troubles de la personnalité. Ni psychotiques, ni névrotiques, ni pervers, ni normaux…*, Paris, Dunod, 2013, 383-398, p. 383-384.

> Salgo acalambrada, con la saliva azufrosa y *la mente perdida* en el mapa cerebral buscando cerrar *aquella grieta* que aún me tiene crispada. En el taxi recojo el veneno de cada una de las partes del cuerpo hasta acumularlo todo en una duna amarga que apilo en la boca del estómago. Llego a mi casa doblada por el dolor. Mi madre me abraza. Tardo días en salir de la cama y visitar al doctor. Muchos antiácidos. Pastillas para conciliar el sueño. Dos muelas *inexplicablemente perdidas*, sueltas, dejándose columpiar a capricho de mi lengua. (*Camino* 35. Nous soulignons.)

Il manque des pièces au puzzle mémoriel de cet événement qui scelle la fin de la relation avec Vicente. Ce paragraphe met également en lumière la somatisation du traumatisme par la jeune femme, un processus envisagé ici comme une stratégie consciente et volontaire, presque tangible, lorsqu'elle concentre le « *veneno* » dans l'estomac, ce qui la conduira à traiter cette douleur compensatoire avec « *[m]uchos antiácidos* ».

Sous le coup d'une peur intense, Santiago s'éteint momentanément, ou en tout cas sa vigilance décroît, saturée. Cette chimie neuro-hormonale n'est pourtant pas la seule configuration, heureusement, qui le mette en déroute : d'autres substances, non plus endogènes mais exogènes, ont un effet similaire, comme l'alcool ou les médicaments psychotropes injectés à l'hôpital par les médecins. L'alcool, qui est sans aucun doute la substance désinhibitrice la plus consommée dans les sociétés occidentales modernes, désoriente Santiago et laisse par conséquent plus de place aux pulsions spontanées de la narratrice, de même que dans *El huésped*, « *La Cosa* » se libérait de la censure d'Ana en se régalant de boissons enivrantes :

> He descubierto que los mágicos humos del alcohol ahuyentan a Santiago. Cuando me emborracho renace el amor infantil parecido al que sentí por el Tortas. Sin miedo ni método, sin la penosa necesidad de prolongarlo hasta el límite del abismo donde la carne ya no puede viajar. Así, con el cuerpo desparramado, flácido, Santiago no puede remar por el tráfico alterado de las señales cerebrales. Con la topografía inflamada, la telegrafía confusa, amé muchas veces. Amados que perdí al amanecer. Santiago salía renovado de sus cavernas. Me envenenaba con la cantaleta de la promiscuidad, fluidos indeseables y riesgos de contagio. (*Camino* 16)

Par moment et grâce à l'échappatoire que constitue l'alcool, la jeune femme parvient ainsi à échapper à l'emprise moralisatrice de sa conscience et à assouvir ses désirs charnels sans complexes… jusqu'à la survenue des remords et des reproches, une fois dissipés les effets de l'alcool. L'alcool devient ainsi une arme, un moyen de pression ou de chantage dans la lutte de pouvoir entre Santiago le raisonnable qui vise l'accomplissement du *devoir* et les pulsions de la narratrice qui tendent à la satisfaction d'un *vouloir* brut, comme le soir où elle se rend au bar et rencontre Cuco :

> No sé cuántas cervezas bebí cuando Cuco volvió a aparecerse a mi lado para confirmar que mi "amiga" no había llegado.
> –¿Sabes que eres muy linda?
> […]
> –Tampoco te gusta hablar, ya veo.
> Bebí un trago de cerveza y lo miré detenidamente. Lo único que tenía bonito era la mirada, triste, prolongada en alguna distancia ajena a nuestra dimensión.
> –Pero me gusta hacer el amor.
> Santiago brincó de puro enfado en alguna caverna: contra todo plan, contra toda elegancia. Un trago más y se aplacó. Cuco pagó mi cuenta, se despidió de sus amigos y me sacó rodeando con su brazo mi cintura. (*Camino* 50)

Dès que Santiago tente de reprendre le contrôle et d'imposer ses règles de bonne conduite, la protagoniste le contre en ingurgitant plus d'alcool pour le désorienter et l'affaiblir. Ce jour-là, pourtant, les alarmes de Santiago ne sont pas excessives ; sortir avec Cuco représente une sérieuse mise en danger, une conduite à risque dont les conséquences peuvent être graves :

> –Escucha la tos del tipo. Nos va a contagiar. Algo tiene. Algo tiene. No puede ser. Su aspecto físico indica a todas luces una enfermedad contagiosa.
> […] Apenas corté algo de carne, Santiago resurgido, el recuerdo de los espasmos y el plato de sopa rebosante de vómito ganaron la batalla a mi ebriedad.
> –Vino. Más vino por favor. (*Camino* 51)

Dès que la méfiance revient, que les mises en garde et l'instinct de préservation réapparaissent, elle les fait taire à grandes gorgées de vin, et finit par passer une partie de la nuit à partager l'intimité d'un inconnu certes gentil mais visiblement moribond. Au petit matin, de retour à l'auberge, la prise de conscience dépasse le stade des remords pour tomber dans une panique assez légitime :

> El domingo por la mañana hubo crisis por todos lados. Al despertarme tenía el sabor enfermo de los besos de Cuco y el vino fermentado entre las enzimas de la lengua. Santiago pedía que nos metiéramos toda una caja de antibióticos.
> –Hay que lavarse los dientes con alcohol. Hacer gárgaras. Tal vez María de las Angustias pueda darnos algún brebaje antiséptico. (*Camino* 54)

Que ce soit lorsqu'elle est sous l'influence de Mina, de Santiago ou lorsqu'elle s'affranchit de l'un et l'autre, la narratrice multiplie les conduites à risques pour son intégrité physique et psychique. Chacune des trois instances de la personnalité du personnage met tour

à tour le sujet en péril, dès qu'elle prend trop l'ascendant sur les autres. Avec Mina, elle se livre à un excès d'hédonisme sans réserve ; lorsqu'elle parvient à échapper pour quelques heures au contrôle de Santiago, elle s'adonne à des plaisirs charnels dignes d'orgies, ou erre dans les rues londoniennes au gré de ses obsessions, sans garde-fou ; enfin, en la poussant dans les bras de Vicente ou en créant de dangereuses hallucinations pour l'éloigner du tranquille Lucio, Santiago, obnubilé par ses ambitions ou écrasé par le poids des normes sociales, lui fait mettre sa santé en péril à diverses occasions.

Seule la cohabitation pacifique, rarement obtenue, garantit un équilibre sécurisant et épanouissant pour la jeune femme, comme lorsqu'elle revient d'Europe et connaît dix ans de trêve, au cours desquels elle fait la connaissance de Lucio et adopte ce qui ressemble à une vie normale : « *Éramos uno solo. El lenguaje diseñó el delta maravilloso que une los sentidos al pensamiento. Nada podía pensar que no fuera filtrado por la arena de la lógica. Y si acaso alguna mirada absorta en el crepúsculo abría una fisura, la sellaba con la risa* » (*Camino* 79-80). C'est la communion tant attendue des pôles opposés, Mina-« *los sentidos* » et Santiago-« *[e]l pensamiento* », qui deviennent complémentaires et interagissent en bonne harmonie pour garantir l'équilibre serein du sujet, sa sécurité et son épanouissement :

> Y al final de esta tregua, cuando más seductora bajaba mi personalidad por el embudo de la armonía y la risa se encontraba balanceada logrando el efecto de un río tranquilo donde Santiago y yo confluíamos en una auténtica humanidad antes temblorosa y quebrantada, ahora remendada y restaurada en el arte del perdón y la comunión, aparece Lucio, el hombre rompecabezas que se armó con la ternura de Reginald, la esplendidez de Cuco y el cerebro de Vicente.
>
> Optimistas por la tregua que ignorábamos, hicimos el ritual del matrimonio. Como es de esperarse, diez años inmovilizado son muchos para el invasor. Y he aquí que mientras Lucio dormitaba sobre su lectura y yo veía las manchas de humedad en el techo de nuestra casa, escuché la voz cavernosa de quien ha callado por largo tiempo.
>
> –Es un íncubo.
>
> –Es un hombre que me ama.
>
> –No lo puedo creer –ahora su voz era infantil–. ¿No te has dado cuenta que toma lo que magnánima ofreces? Acabó con planes y sueños –nunca entendí qué planes y qué sueños. Probablemente Santiago dibuja ideas y geografías sobre la pus del estanque donde habita–. (*Camino* 80)

L'entente cordiale n'était que provisoire, les hostilités reprennent sous la forme de la voix de Santiago, insatisfait de l'ankylose que signifie à ses yeux le mariage par rapport aux espoirs qu'il entretenait pour l'avenir. La scission et la dissociation internes sont à nouveau d'actualité et la narratrice se reprendra à avoir des conversations et des discussions animées et

contradictoires avec celui qu'elle considère comme un intrus et qui s'adresse à elle depuis son intériorité psychique, sans qu'elle puisse rien y faire pour l'en empêcher. Il faudra tout un arsenal médicamenteux pour y parvenir, sans garantie de réussite :

> Todos han callado para dejarme oír la cólera de Santiago que grita, solloza, ruega. Dirige bien el manotazo de mi cuerpo contra el doctor que termina por vencerlo para inyectar una sustancia que cerrará los binoculares y paralizará el cuerpecillo de Santiago como una estatua sobre su montículo de miedo.
>
> Perpleja ante la lucidez, camino por la orilla. Colgados de arterias que sobresalen de las paredes, encuentro capullos con larvas de sueños apenas imaginados. Despedazo uno interrumpiendo la gestación. Adentro hay una plasta viscosa, con un par de ojos ciegos. Lo lanzo al fondo y pienso en lo que hubiera sido.
>
> Debo darme prisa. No sé cuánto dure el efecto del sedante. (*Camino* 97)

Internée, la jeune femme n'a accès à ses territoires intérieurs que lorsque Santiago est chimiquement entravé, condamné au silence, ou trop occupé à répondre aux questions insistantes du médecin face auquel il ne veut surtout pas perdre contenance. Là, elle peut se lancer dans l'exploration de ce « *camino de Santiago* », cette intériorité mentale décrite comme un vaste paysage ou un laboratoire, dans lequel se meuvent les deux polarités antagoniques qui composent son psychisme : Mina, inaccessible, perdue dans des grottes reculées, et Santiago, qui a colonisé l'ensemble des chemins, montagnes et lacs et forge son œuvre (hallucinations, reproches, cauchemars, obsessions…) à partir de cet univers qu'il a investi et dont il se nourrit. Santiago endormi, la narratrice parvient à distinguer Mina après avoir parcouru une longue distance pour parvenir au plus profond d'elle-même :

> Se desata una histeria de colores que luego se disipan para dejarme ver un túnel largo. Penetro. Adentro están las memorias. Les hablo; quiero tocar a mis hermanos, tocarme a mí misma que estoy con ellos, pero todos son como hologramas. No logro acostumbrarme y me disculpo cada vez que paso por encima de uno de ellos. Recorro un largo camino. El rojo se vuelve púrpura. Suspiro aliviada al presentir a Mina: reconozco el aliento desfatigado y pleno. No hay rencores por el intento que perdimos. Tomo la mano de su cuerpo azul y me vuelvo unos segundos para verme en la cama del hospital. Lucio está sentado al lado de mi cuerpo dormido. Desde la boca del túnel le acaricio el pelo. Le pido que no regrese a ver lo que queda. Sé que jamás saldrá de Santiago una palabra inteligible. Lucio me despide con su mejilla recargada en mi pecho tranquilo. (*Camino* 98)

L'*explicit* du roman consiste en des retrouvailles doublées d'un divorce qui s'annonce durable : retrouvailles avec Mina, les origines, les souvenirs d'enfance, et ici une insouciance

qui ressemble à un retrait du monde pour un voyage exclusivement intérieur ; d'autre part, en renouant ainsi avec celle qu'elle avait tant cherchée en vain, la protagoniste s'éloigne drastiquement de Santiago, abandonnant le contrôle de leur corps commun à ses délires obsessionnels et paranoïaques pour se retrancher au fond du « tunnel » où elle effectue sa retraite psychique. Enfin, cela ressemble à un adieu au monde extérieur pour s'engouffrer dans l'univers fantasque et coloré de Mina, loin de la réalité du quotidien et de sa vie d'adulte. La narratrice prend le parti de s'enfoncer dans la pathologie et prononce une sorte d'adieu au monde réel incarné par Lucio, afin de se consacrer à une errance dans les territoires intimes à la recherche de Mina, l'état originel, le plaisir, l'innocence, le non-sens…

L'opposition entre Santiago et Mina perdure donc jusqu'à la fin, à l'exception d'une courte trêve. Les deux pôles contradictoires de la personnalité du personnage sont, semble-t-il, irréconciliables, et il lui incombe de choisir entre les deux. C'est peut-être dans son incapacité à conjuguer ces différentes dimensions d'elle-même que se déploie la pathologie de la narratrice. En effet, Mina et Santiago sont chacun des facettes, des composantes de sa personnalité, que l'on peut rapprocher du *ça* et du *moi* ou du *surmoi* freudiens, ou de la *machine désirante* et de la *machine sociale* deleuziennes, qui chez le sujet dit « normal » parviennent à s'articuler malgré les tensions que cela génère. C'est dans cette articulation que résident, selon Freud, l'équilibre et la sauvegarde psychique et sociale du sujet :

> Le rapport avec le monde extérieur est devenu pour le moi d'une importance capitale ; le moi a pour mission d'être le représentant de ce monde aux yeux du ça et pour le plus grand bien de ce dernier. En effet, sans le moi, le ça, aspirant aveuglément aux satisfactions instinctuelles, viendrait imprudemment se briser contre cette force extérieure plus puissante que lui. Le moi, du fait de sa fonction, doit observer le monde extérieur, s'en faire une image exacte et la déposer parmi ses quelques souvenirs de perception. Il lui faut encore, grâce à l'épreuve du contact avec la réalité, tenir à distance tout ce qui est susceptible, dans cette image du monde extérieur, de venir grossir les sources intérieures d'excitation. Par ordre du ça, le moi a la haute main sur l'accès à la motilité, mais il a intercalé entre le besoin et l'action le délai nécessaire à l'élaboration de la pensée, délai durant lequel il met à profit les souvenirs résiduels que lui a laissés l'expérience. Ainsi détrône-t-il le principe de plaisir qui, dans le ça, domine de façon absolue tout le processus. Il l'a remplacé par le principe de réalité plus propre à assurer sécurité et réussite.[359]

Dans *El camino de Santiago*, cette négociation intérieure n'opère plus, supplantée par une lutte de chaque instant entre des composantes de la subjectivité qui ne cèdent rien les unes

[359] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 102.

aux autres. Dans une tout autre optique, Edgar Morin s'emploie dans son essai sur l'identité humaine à expliquer la dimension multiple du sujet, qui malgré cette pluralité intrinsèque ne cesse pas de se conjuguer au singulier :

> Le Moi-Je est comme l'atome : une unité apparemment simple, irréductible, primaire, en fait un système très complexe, multiple et contradictoire, où le noyau central est lui-même complexe.
>
> La multipersonnalité nous est invisible parce que l'unité du Je l'occulte. Or l'unité de l'individu ne doit pas occulter sa multiplicité intérieure, ni celle-ci occulter son unité.
>
> Nous devons décomposer la conception moniste, pleine, substantielle du sujet individuel pour la recomposer dans la complexité de son unité. Je unit l'hétérogénéité des Moi.
>
> Là où il y a le grouillement, le multiple, le divers, l'anonyme, Je devient sans trêve. Le Je est l'unificateur d'une multiplicité formidable et d'une totalité multidimensionnelle.
>
> Oui, il y a plusieurs Moi en une personne, mais ils ne se fréquentent guère et ils sont fédérés par un unique Je.[360]

Mina et Santiago ne devraient pas exister nommément, ils ne devraient pas être individualisés, séparés l'un de l'autre par des noms distincts, qui ne sont pas non plus celui du *je* qui échoue à les fédérer, à les réunir sous une appellation commune. Ils sont représentatifs, certes, de la pluralité existentielle de la condition humaine et de l'éclatement du sujet, mais la dispersion irrémédiable qui est la leur signe leur nature pathologique, ou plus exactement celle du *je* anonyme qui non seulement ne parvient pas à unir les fragments d'elle-même, mais y laisse jusqu'à son identité, son nom propre, totalement effacé par les deux pôles entre lesquels elle se débat sans trouver son centre.

2.2.3. Esquisse d'une pathologie : l'écriture de la schizophrénie

El camino de Santiago met en scène, outre la présence conflictuelle de Mina et Santiago, d'autres symptômes qui complètent le tableau diagnostique du profil pathologique de la narratrice et ce, avec une précision et une rigueur remarquables. Au cours du récit, la narratrice se présente comme une personne qui doit régulièrement – la plupart du temps – composer avec un ou deux *doubles*, avec lesquels elle développe une relation dialogique faite de complicités

[360] Edgar Morin, *La méthode : 5. L'humanité de l'humanité : L'identité humaine*, Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 85.

et d'oppositions, de querelles et de réconciliations. Ainsi, ce n'est pas seulement une personnalité duale ou double, mais triple, qui s'esquisse à partir de l'*incipit* et se précise au fil des pages. De nombreuses autres particularités viennent étayer ce portrait psychologique, qui gagne en cohérence à l'apparition de chaque nouvelle caractéristique, pour étrange qu'elle puisse paraître.

L'un des constats les plus récurrents dans l'œuvre fait état des capacités d'entendement limitées de la protagoniste qui, lorsqu'elle avoue son admiration sans borne pour sa sœur Lilia, s'émerveille de son intelligence naturelle : « *Ella entiende todo* » (*Camino* 14). Alors qu'elle explique avoir l'habitude d'imiter les gestes de son entourage plutôt que de trouver naturellement l'attitude adaptée aux diverses situations dans lesquelles elle se trouve, elle observe cependant une lacune dans sa stratégie mimétique : « *Lo que nunca pude copiar es el método para el buen entendimiento. Vivo con una faltante en ese [sic] área. Batallé a la hora de comprender las reglas del juego* » (*Camino* 10). Elle en veut pour preuve quelques anecdotes de son incapacité à comprendre les règles du jeu ou les règles tout court. Un jour, alors que ses frères et sœurs se battent contre le clan haï des González, la fillette se sentant désœuvrée et en manque d'ennemi, elle se trouve une cible providentielle qui lui vaudra les foudres des deux clans réconciliés pour l'occasion :

> Alguna vez *creí poseer el talento de la lógica*. Sin embargo, fue desastroso tomar iniciativa.
>
> Esta fotografía del vecindario donde crecí retrata a la familia González, clan de cinco hermanos. Uno menos que nosotros. *Nunca entendí por qué*, pero nos odiábamos. Era simple. No saludar a ninguno de ellos. No dirigirles la palabra. Y mucho menos, que quede bien claro, regalarles canicas.
>
> El odio. Así se hace, sin razón alguna. Es como la hierba. Solo se cuida. Solo se alimenta. Solo resurge.
>
> *Por fin entendía algo*. Me gustó la idea de verme unida a mi familia en una batalla. […]
>
> Al comenzar la pelea me vi sola, sin contrincante. Yo era el miembro de más. Fue cuando tomé la iniciativa: los González traían consigo un cachorro juguetón. Ésta era mi oportunidad. Surtí de patadas a mi canino enemigo. Lo cogí de la cola y lo giré para luego estrellarlo contra una malla ciclónica. Atónitos, los dos bandos pararon la pelea. Todavía sudando por el odio, ambas familias me dieron de golpes. Mis hermanos, es decir mi equipo, la hueste familiar, me aplicó la ley del hielo. Hasta que entendiera que hay reglas, incluso en el odio, que no se pueden transgredir. Al pasar de unas cuantas horas, *fingí comprender* y fui perdonada. (*Camino* 10-11. Nous soulignons.)

Il est vrai que les raisons des rivalités de voisinage se perdent souvent dans d'insignifiantes anecdotes enfouies dans un passé que peu des acteurs en présence gardent en

mémoire, mais ce passage met en évidence, outre l'absurdité de la situation, les efforts relativement vains de la cadette de la famille pour comprendre de quoi il s'agit, sans jamais y parvenir. Le récit est franchement comique à certains moments, marqué par le décalage entre l'exaltation épique de la petite fille soucieuse de manifester son dévouement à la cause commune par des actions héroïques d'une grande violence (« *surtí de patadas* », « *lo cogí* », « *lo giré* », « *estrellarlo* »), et la réalité objective peu glorieuse d'un déploiement de bravoure, qui sera sanctionné par l'opprobre unanime des ennemis et des alliés. Ce qui était censé être un soutien et un encouragement belliqueux se révèle tellement insensé que cela met fin au combat et finit par faire faire cause commune aux belligérants des deux camps. Toute l'ironie de ce souvenir réside dans sa relecture « objective » des années après les faits, qui contraste avec l'impression grandiose qu'en avait le personnage immature à l'époque : le « *canino enemigo* » est ainsi revu à la baisse, il ne s'agissait que d'un pauvre « *cachorro juguetón* » des plus inoffensifs, ce qui ôte toute bravoure aux attaques de la fillette.

On observe d'ailleurs ici un cas typique de la réécriture du passé à la lumière de la distance temporelle qui permet une révision critique des événements, et modifie par conséquent le souvenir initial. En effet, entre-temps, le *je* narrateur a compris sur quoi reposait l'erreur de jugement du *je* narré, il l'identifie et explique le déroulement des faits racontés à partir de sa compréhension causale et logique au moment de l'écriture et non à partir de son incompréhension au moment de l'épisode fâcheux. Pourtant, lorsque la narratrice réaffirme ce problème de compréhension qui est le sien, c'est au présent, comme si cela ne se limitait pas à l'enfance : « *He dicho ya que tengo una carencia en el entendimiento* » (*Camino* 43).

Elle décline d'ailleurs ces limites en deux types de lacunes ; la première concerne la logique et l'autre, ses difficultés d'apprentissage, d'acquisition des savoirs et des règles. Elle évoque ainsi « *mi carencia de lógica* » (*Camino* 14), qu'elle tente de pallier en reproduisant aveuglément le comportement de ses proches. Le stratagème semble fonctionner pendant l'enfance, malgré quelques expériences malheureuses qui mettent à jour un possible retard mental ou tout simplement une faille dans la conception logique et causale des choses. Ainsi, la fillette ingénue tente-t-elle de reproduire (à un détail près) chez une camarade un tour de magie que lui a montré son frère et qui a suscité l'émoi et l'admiration de la fratrie, alors même qu'elle n'en a pas compris le principe :

> Éste es un truco de magia que le aprendí a mi hermano Luis. Mientras mis padres están fuera, tal vez de compras, Luis prende una hornilla de la estufa. Calienta un tenedor al rojo vivo. Dice las palabras mágicas, hunde el tenedor en un recipiente con agua, sale mucho humo, luego acomoda el

> cubierto sobre la piel del brazo de Lilia. Ella grita, sin embargo el tenedor está inexplicablemente frío. Todos reímos. Le pedimos que lo haga de nuevo. Pero Luis se aburre pronto y prefiere juntarse con sus amigos de la esquina. Salgo de la casa alterada por la fría incandescencia del cubierto de metal. Corro varias calles hasta llegar a la casa de mi amiga Martha. Le digo que fui visitada por un hombre con un turbante y una túnica. Me enseñó a hacerme invisible, pero eso no podría hacerlo delante de ella porque puedo causarle un desmayo. Sin embargo tengo otro truco. Necesito fuego y un tenedor. Vamos hasta la estufa de su cocina. Encendemos la flama, pongo los dientes del tenedor a quemar hasta que se vuelven rojos, luego acomodo el tenedor en el antebrazo de Martha, cerca de la muñeca. Ella grita como Lilia. Llora mucho mientras se sopla la herida. Llega la madre y me insulta. Le prohíben juntarse conmigo. No más jugos ni jamón de york. Regreso a casa recogiendo piedras y bateándolas con una rama. No puedo explicarme lo que falló. (*Camino* 77)

L'anecdote est douloureuse pour chacune des petites : pour Martha, qui est brûlée dans sa chair, mais aussi pour la narratrice qui est dépitée face à l'échec de quelque chose dont, une fois encore, elle pensait à tort avoir compris l'enchaînement qu'elle reproduit avec méthode. La violence de la réaction de la mère de sa camarade lui semble dès lors totalement inattendue et injustifiée puisqu'elle ne perçoit toujours pas quelle a pu être son erreur. La crédulité de l'enfant affairée à tout mettre en œuvre pour réussir son tour de magie est ici racontée avec beaucoup d'autodérision par la narratrice adulte, peut-être aussi aidée de son Santiago très professionnel et qui aime à revisiter les souvenirs du temps où il n'existait pas encore pour les expliquer rationnellement. La petite prend ainsi soin de placer la fourchette tout près du poignet de son amie, comme elle l'a vu faire par son frère ; la « précaution » est bien entendu des plus inutiles !

Bien des années plus tard, alors qu'ils se remémorent cet épisode en famille, le verdict de son frère aîné Luis est moins mesuré : « *–A la bruta se le olvidó pasar el tenedor por agua –hace muchos años que no escuchaba la carcajada de Luis* » (*Camino* 78). Les termes qu'utilisent ses frères pour la désigner sont d'ailleurs souvent péjoratifs : « *la bruta* », « *loca* » (*Camino* 61), « *está bien mensa* », « *tonta* » (*Camino* 62) sont quelques-uns des qualificatifs dont ils l'affublent. Est-ce là l'usage pour des grands frères qui voient leur cadette avec condescendance et agacement, ou la fillette est-elle vraiment très peu dégourdie, voire en retard sur le développement attendu à son âge ? Elle semble en tout cas avoir des difficultés à tirer des enseignements de ses expériences quotidiennes, ce qui n'est pas sans lien avec la faille dans sa représentation ou sa conception de la causalité. Au beau milieu du récit de sa mésaventure avec sa camarade de classe Felícitas, qui la traînera par les cheveux et créera un précédent dans son historique des violences physiques, la narratrice s'interrompt un instant pour faire part de son regret de n'avoir pas su tirer profit de cette douloureuse expérience : « *Me gustaría haber*

aprendido la lección, pero como luego se verá en la fotografía de Vicente, no entendí bien la lucha de poderes » (*Camino* 24). Elle reformulera cette idée plus tard, à propos d'un autre événement de son parcours scolaire : « *Cursaba entonces el segundo de secundaria, muy próxima al intento de suicidio. Con la ausencia de esa lógica humana que se necesita para convivir, y sin aprender de la previa paliza de Felícitas, me había dado a la tarea de que nadie más entendiera las clases* » (*Camino* 64).

Ces éléments ne suffisent pas à eux seuls à poser un diagnostic, ni à ranger la narratrice dans la catégorie des pathologies psychiatriques. Tout au plus est-elle une enfant un peu lente, mal dégrossie, peut-être légèrement en retard sur ses camarades du même âge et complexée par la débrouillardise de ses aînés et par l'intuition et l'intelligence de son unique sœur aînée. La narratrice en parle cependant comme d'une véritable incapacité, presque comme d'un handicap. À ces maigres indices viennent s'ajouter des éléments contextuels, des traumatismes susceptibles de déclencher des troubles du comportement ou d'agir comme des détonateurs pour des troubles psychiques en sommeil. Bien entendu, on pensera en premier lieu à l'agression sexuelle subie lorsqu'elle était petite sur la place, mais aussi à la violence conjugale infligée par Vicente, deux événements propices à l'apparition d'un état de dissociation, comme nous l'avons évoqué plus haut en ayant recours à la définition qu'en propose Muriel Salmona. D'ailleurs, lorsque la fillette à la merci du mendiant ou du marchand de glaces (selon que l'on donne crédit à sa version ou à la version « rectifiée » par Santiago) consulte son double de l'époque, Mina, pour statuer sur la normalité ou la dangerosité de la situation, il s'agit à n'en pas douter d'un processus de dissociation de la personnalité. Est-il purement circonstanciel ? On peut en douter, puisque Mina semblait préexister à cet épisode, mais cela en a peut-être entériné la permanence. D'ailleurs, une fois jeune adulte et confrontée aux agressions de son fiancé, entre deux déchaînements de coups, la narratrice a cette phrase significative d'un état de dissociation : « *Llevamos días así. Él me hace el amor y yo remonto el vuelo lejos de todo sentimiento* » (*Camino* 32). Elle semble être une habituée de ce qu'elle présente comme un tour de passe-passe. Il n'est pas rare, en effet, que la dissociation ressentie lors d'un traumatisme réapparaisse ensuite sous forme de symptôme récurrent. Là encore, les explications de Muriel Salmona nous éclairent sur ce phénomène :

> Les symptômes dissociatifs s'accompagneront aussi de sentiments d'irréalité, de confusion, de dépersonnalisation, avec la sensation d'être spectateur de sa vie, d'être toujours à côté des événements, et *d'être totalement inadapté dans sa relation aux autres*. De plus, une *anesthésie émotionnelle* et physique s'installera parallèlement aux symptômes dissociatifs, ce qui aggravera encore la *sensation de décalage dans les*

> *relations avec les autres*. Cette anesthésie émotionnelle et la dépersonnalisation qui l'accompagneront donneront à la victime un sentiment *d'inauthenticité,* elle aura l'impression d'être en représentation.
>
> Pour une victime souffrant d'une mémoire traumatique qui s'allume souvent, avec de nombreux épisodes de dissociation, il devient rapidement impossible d'être dans le ton juste et c'est excessivement douloureux et pénible. Elle se retrouve *à s'observer parler*, dans une distance continuelle avec elle-même. Comme il n'y a aucune réaction naturelle possible, cela l'oblige à « inventer » une posture, une réaction, un état émotionnel et à les jouer comme un acteur avec toujours le risque de sur-jouer, d'être excessive, dans l'histrionisme, ou de sous-jouer, d'être trop froide, pas assez réactive, trop déconnectée. La solution peut être de se caler sur les autres, de les observer puis de *les imiter* pour arriver à être à peu près en phase.[361]

Nous avons souligné ici en italiques les principales caractéristiques correspondant au comportement de la protagoniste, notamment après sa tentative de suicide et l'apparition de Santiago. Précisons à ce propos qu'il arrive souvent, dans les cas de traumatismes survenus pendant l'enfance, que les symptômes post-traumatiques ne se manifestent que plus tard, à la suite d'un nouvel événement violent ou d'un changement brutal et déstabilisant dans l'existence de la victime. Dans *El camino de Santiago*, le sentiment d'inauthenticité et la difficulté à être soi apparaissent massivement à l'arrivée de Santiago qui, d'ailleurs, en assumant régulièrement ou en orientant fortement la parole de la jeune fille, participe justement à cette dissociation qui consiste « *à s'observer parler* ». Quant à « *l'anesthésie émotionnelle* », elle est présente en toile de fond dans tout le récit, depuis la perte de Mina, associée aux sentiments et aux émotions spontanées. Une fois Mina disparue, l'optimisme et l'enthousiasme s'évaporent, et lorsque la narratrice constate au moment des premières conquêtes masculines obtenues par Santiago : « *No pude hacer nada para ayudarlo: mi pecho estaba herméticamente sellado* » (*Camino* 17), ce dont elle témoigne laconiquement c'est tout à la fois d'une anesthésie émotionnelle et d'une dépersonnalisation « *avec la sensation d'être spectateur de sa vie* ». Face à cette inauthenticité, Muriel Salmona analyse un phénomène de stabilisation des masques employés par la victime dans ses relations aux autres, qui aboutit à la création d'un rôle de composition plus élaboré et plus durable, mais qui comporte d'autres risques pour l'équilibre psychique du sujet :

> Pour ne pas se retrouver à jouer tout le temps les caméléons, comme Woody Allen dans le film Zelig, il faut se créer un rôle qui tienne la route malgré les effets de la dissociation et *jouer la personne que l'on pense devoir être*, ou la personne que nos interlocuteurs désirent trouver en face d'eux, en modélisant un personnage qui se met parfois à avoir une vie

[361] Muriel Salmona, *art. cit.*, p. 388-389. Nous soulignons.

> propre, avec sa cohérence, son histoire. Mais ce personnage peut correspondre de moins en moins à la victime et à son histoire, ce qui peut entraîner *une succession de mensonges « logiques », avec la certitude d'être dans une totale imposture, d'être une faussaire*. Ces symptômes dissociatifs sont donc à l'origine d'une grande difficulté à maintenir un semblant d'unité, et donnent l'impression de n'avoir aucune personnalité stable (personnalité « as if »), seulement des personnalités d'emprunt. Derrière tout ce jeu de scène se cache une sensation de *vide intérieur* et un désespoir terrible.[362]

Se créer un rôle de composition pour répondre aux attentes sociales et familiales n'est bien entendu pas l'apanage des personnes atteintes de troubles dissociatifs de la personnalité, ni des victimes de traumatismes, mais sans doute de tout un chacun à différents degrés. Cela devient problématique et pathologique lorsque s'y associe le sentiment constant et profond d'être dans l'imposture, que la narratrice exprime très explicitement dans un fragment déjà cité, alors qu'elle est parvenue à endosser un rôle cohérent et suffisamment stable pour supporter une relation de couple. Aux yeux de tous, elle est devenue la femme parfaite, intelligente, charmante, dévouée et naturelle, mais plus que la satisfaction, c'est le désespoir qui la gagne peu à peu : « *Atrás se abría el vacío. Un hueco apenas tocado por los latidos nocturnos de mi insomnio. Me sentía una impostora* » (*Camino* 30). Ce sentiment d'être étrangère à sa propre vie, simple spectatrice, la protagoniste en fait souvent l'expérience, dans des circonstances fort différentes les unes des autres et pas nécessairement traumatiques ni négatives. Ainsi, au début de son voyage en Europe, avant l'installation à Madrid, elle assiste à son voyage de loin, comme si elle n'y prenait aucune part :

> Cada uno de los castillos, ríos, puentes y museos quedaron en manos de Santiago como viejas postales. Difícilmente sentía el movimiento de mi cuerpo a través de los meridianos. Más bien fue como estar sentada en un sillón, frente a una ventana, hojeando un libro con fotografías europeas. (*Camino* 36)

Elle a la curieuse sensation de n'être que le témoin distant d'un voyage que quelqu'un d'autre réalise… pourtant dans son propre corps ! Les manifestations de la dissociation se diversifient ; en arrivant en Angleterre, elle semble ne plus être maîtresse de ses actes ni de ses déplacements :

---

[362] *Ibidem*, p. 389. Nous soulignons.

> No sé cuántos días anduve las calles de Londres. Me había integrado a la geografía sin ninguna memoria ni cámara fotográfica. Yo era la neblina. El frío. Las cúpulas. El mesero que me atendía. El cuerpo que comía felizmente. La campanilla que sonaba al salir del restaurant. El humo del café en un vaso desechable. Las olas del crucero sobre el Támesis. La banca. El cuerpo que se sentaba, se veía los zapatos deshechos. El aliento que atrapaba entre las manos para calentarlas. (*Camino* 68)

La dépersonnalisation est telle que le *je* ne se ressent qu'à la troisième personne, en intégrant des objets extérieurs ; son corps (« El *cuerpo* ») est perçu de dehors, comme s'il s'agissait d'autrui. Lorsqu'elle rencontre celui qui l'héberge gracieusement à Londres, la jeune femme se retrouve à nouveau dans une sorte d'état d'hébétude qui se traduit par une aphasie, comme si elle n'était plus actrice mais spectatrice des sons que pouvait produire sa bouche :

> –¿Cómo te llamas?
> Quería contestarle, pero el lenguaje no acudía a mi mente.
> –Yo –dijo señalando su pecho– me-lla-mo-Reginald. Re-gi-nald.
> Por fin había logrado deshacerme de la sonrisa. Tenía dolor en la quijada que aunque quisiera contestarle no podía articular palabra. (*Camino* 70)

À peine capable d'agir sur et à partir de son propre corps, elle assiste impuissante à ses manifestations parfois indésirables : l'aphasie, le sourire ineffaçable devenu aussi douloureux qu'une crampe, etc. Bien plus tard, alors même qu'elle a retrouvé une certaine vivacité d'esprit, la sensation d'étrangeté entre son corps et elle la met en danger, alors qu'elle marche au gré de ses obsessions, à la recherche d'une femme aperçue dans la foule de la capitale anglaise, sans prendre garde à la circulation automobile. L'investissement du corps est d'ailleurs une question difficile depuis l'*incipit*, enjeu d'une lutte de pouvoir entre Santiago et elle, en tant qu'interface privilégiée entre *je* et autrui, entre le monde psychique intérieur et le vaste univers extérieur. Face à Santiago, elle supplie : « *–Soy la única dueña del cuerpo* » (*Camino* 7). Le sentiment de ne pas parvenir à être elle-même est la source d'un ample processus d'aliénation, fait tout d'abord de l'imitation des autres pour se fabriquer une personnalité apparente là où seul est ressenti un grand vide :

> Siempre flotante, sin poder hacer tierra y convertirme en mí misma, repaso los gestos de los otros cuerpos. Cómo comen, ríen, cómo andan con libros rumbo a la escuela. Imito a mis compañeras y piso sobre las huellas de los vecinos rumbo a la tienda de la esquina. Aprendo qué se hace con la lluvia: girar con la boca abierta para dejar caer el agua sobre la lengua. Exploro llanos. Ensayo con los ojos entreabiertos para ver largo rato el sol.

> Mi hermana y mis hermanos fueron excelentes muestras de lo que puede ser un cuerpo. De ellos calqué dibujos y los firmé como si fueran propios. Hurté sus historias de amor y me puse de protagonista. Fingí la musculatura de mi hermano Alejandro y peleé contra otras niñas, por un insulto, por una risa. (*Camino* 10)

Là encore, rien de plus normal à ce qu'un enfant apprenne en observant son entourage, *a fortiori* lorsqu'il est le benjamin d'une famille nombreuse. Ici, pourtant, plus que les utiliser comme une inspiration, un modèle, une source d'apprentissage, la fillette calque et copie sans se les approprier les actions de ceux qui partagent son quotidien, sans parvenir à les faire siennes, à les intégrer. Pire, elle les ressent comme un plagiat, toujours imparfait, comme une imposture, une « *farsa humana* » (*Camino* 20). Intimement liée à ces états dissociatifs et à ce sentiment d'aliénation et d'imposture, c'est une véritable dualité psychique qui s'instaure, et qui se manifeste sous diverses formes, notamment par la présence de voix qui s'élèvent depuis l'intériorité de la jeune femme, et qu'elle attribue à ce Santiago qui fait l'objet du récit. Ainsi lorsque, après avoir roué de coups sa partenaire, son fiancé Vicente lui demande pardon :

> –Perdóname por haberte golpeado.
> –No somos rencorosos –Santiago me habla al oído–. Le perdonamos todo, simple y llanamente se acabó. Debemos seguir nuestro camino.
> –Se acabó –cito a Santiago. (*Camino* 33)

La voix de Santiago intervient pour conseiller et orienter les réactions de la jeune femme ; il tente de la convaincre de suivre ce qu'il pense être la bonne voie, comme le ferait la « conscience » incarnée par de petits personnages magiques dans les contes merveilleux, à l'instar du grillon du fameux conte de Carlo Collodi, *Les aventures de Pinocchio* (1883). Il a la même fonction lorsqu'il prend à nouveau la parole pendant le voyage en Europe, notamment pour précipiter le départ de Madrid, puis de Londres, mais aussi parfois en vain, quand il tente de dissuader la jeune femme de passer la soirée au bar pour y oublier ses peines :

> Me cambié de ropa varias veces hasta que estuve satisfecha. Ahora parecía una mujer de veinticuatro años, enfundada en unos pantalones de mezclilla y una camiseta azul marino. Con el pelo largo y castaño a media espalda.
> –Sé que estás a punto de hacer algo terrible. La baba que me escuece ha subido. Es de alto peligro ir al bar. Allá vamos, ¿no? A perder el control. A no saber de memoria, hoyos negros, viajes. ¿Te he dicho cómo son los sueños cuando bebes de más? (*Camino* 49)

Cette voix qu'elle ne parvient que rarement à faire taire s'impose à elle jusqu'à lui dicter ses paroles et ses actions ; elle est le vecteur des suggestions, conseils, critiques et recommandations de Santiago, son double rationnel, qui se montre parfois autoritaire. Loin de se laisser gouverner aveuglément ou de subir passivement ses injonctions, la narratrice tente de la réduire au silence. Elle a ainsi développé certaines stratégies qui lui permettent d'inhiber les manifestations verbales de Santiago, de tenir coite cette voix intérieure importune. La plus efficace lui demande un grand effort de concentration, mais semble porter ses fruits :

> Santiago odia el truco del vacío. Aprendí a callar su voz hasta dejarlo solo, palpitando como una gotera en una gruta. Pierde algo cuando lo hago. Regresa adormilado y batalla para reconocer los objetos, nombrarlos nuevamente. Debo dejar de hacerlo, dice. Él entra a una celda oscura y húmeda. Se le entume la memoria. Se velan las filminas y fotografías. Se confunde la gente.
>
> Sin embargo para mí es un ardid de sobrevivencia. (*Camino* 31)

Lorsqu'elle ne parvient pas à ses fins et que le discours moralisateur ou ambitieux de Santiago se déploie sans qu'elle ne puisse rien y faire, la jeune femme entame une conversation souvent faite de désaccords avec cette instance qui résonne dans son esprit. Après avoir rageusement tiré les cheveux d'une pensionnaire de l'auberge madrilène dans laquelle elle loge pendant son long séjour à Madrid, la jeune femme se propose d'aller lui présenter ses excuses pour son comportement impulsif ; Santiago pense au contraire qu'il conviendrait de demander pardon à l'aubergiste. Leur négociation ressemble plus à une dispute qu'à un dialogue courtois :

> Mientras destapo la botella y me sirvo, pienso que debo disculparme con Adriana. En un rato más le llevaré un vaso de vino y brindaré por el perdón.
>
> Santiago gruñe ante la idea.
>
> –No te confundas –dice–. Esa mujer está hueca, de poco servirá.
>
> –¿No serás pariente de mi padre? –sonrío–. De todas formas iré a disculparme.
>
> –En todo caso discúlpate con María de las Angustias, ¿cómo puede alguien llamarse así? –después de reírse, Santiago enumera las ventajas–: nos dio una habitación propia. Le caemos bien. Le gusta nuestro conjunto personal y tu mirada de huérfana en tierra extraña.
>
> –Esto no es una habitación. Es una alacena y estoy segura que lo hizo para castigarme. ¿Ya viste las escaleras que bajan a no sé dónde? –Santiago se alarma–. Las que están aquí al lado –le digo para terminar de intranquilizarlo. (*Camino* 42-43)

Santiago n'aura pas gain de cause et la narratrice ira réveiller sa « victime » au beau milieu de la nuit, ce qui aura pour effet de la faire hurler de terreur et de faire accuser de nouvelle

tentative d'agression celle qui venait initialement s'excuser. La forme dialogique, tout comme l'opposition presque systématique entre les deux locuteurs confirme la dualité essentielle qui constitue la protagoniste et avec laquelle elle apprend à composer. Cette dualité est aussi largement soulignée par l'emploi de la première personne du pluriel pour désigner le « *conjunto* » qu'ils forment à eux deux. Ce pluriel symbolique et significatif revient d'ailleurs souvent dans le récit, soit dans la bouche de Santiago comme c'est le cas ici, soit de la narratrice, qui se corrige même parfois : « *Sabe lo peligroso que resulta para mi cuerpo (nuestro cuerpo) llevar a extremos los pecados* » (*Camino* 16). En règle générale, ce *yo* et ce *tú* parviennent à jouer la carte de l'unité en public, pour ne pas révéler cette dualité au regard des autres, qui pourraient à juste titre s'en inquiéter. Pourtant, certaines disputes éclatent dans des lieux fréquentés, et il est alors difficile pour la jeune femme de cacher la lutte interne à laquelle elle est en proie, comme cette journée presque routinière à Madrid, où Santiago se réveille et se rebelle soudainement au beau milieu d'une place bondée :

> No sé exactamente por qué, pero Santiago me hace parar en seco a mitad de la plaza. Desesperado, con bolsas y bolsas de fotografías ajenas, extranjeras, de olores diversos y luna extraña, dice, con un tono de voz que he llegado a temer:
>
> –Esto no vale nada.
>
> Así, sin más razones. Avienta las pesadas bolsas llenas de fotografías que hacen nudo en mi nuca. Yo todavía me encuentro con un pie en lo abstracto del abismo, lo cual resulta bastante cómodo para los que alguna vez hemos sido extranjeros. Hipotéticamente, sin registro de objetos nombrados por el ojo humano, trato de dar un paso más.
>
> –Lo hablaremos hoy sobre la cama.
>
> –No. No. Y no.
>
> Santiago se propuso a molestarme dando tamborazos en las arterias encefálicas. ¿Dónde está la señora ausente que nos ama? ¿Dónde la tumba del viejo cruel? ¿Dónde Lilia alegre y danzante? ¿Dónde el Escuadrón del Huevo hoy, precisamente hoy, celebrando el viernes en el jardín de su hogar?
>
> –Los tenemos dentro –me escucho decir sin convicción. Los libros de inglés caen de mis manos. La gente alrededor huye temerosa de involucrarse. Todo se vuelve una película muda. Y Santiago con el tambor, pidiendo en el llanto reconocer algún cuerpo de los que nos miran. Tiemblo sin poder controlarme. Quiero recoger los libros caídos, pero el movimiento sucede en la imaginación.
>
> –No me hagas esto enmedio [*sic*] de la plaza –ruego. (*Camino* 38)

Cet aveu bouleversé et bouleversant du mal du pays et de la nostalgie des êtres chers est cependant assez étonnant dans sa configuration, car il inverse momentanément les attributions de chacune des instances qui polarisent et équilibrent la personnalité de la narratrice. C'est en

effet plus souvent Santiago qui est soucieux de paraître normal et mesuré en public et qui a tendance à avoir honte de tous les débordements de spontanéité qui pourraient attirer l'attention de l'entourage et susciter des réactions de rejet ou un jugement négatif. Au contraire, la partie psychique associée à la narratrice est plus encline à faire état de sentiments de peur, de manque ou de vertige existentiel. Il est donc surprenant de voir que lorsque c'est Santiago qui abandonne son ambition démesurée et ses plans rationnels pour crier son insécurité, ses incertitudes et la perte de ses repères affectifs, la narratrice tente de le raisonner, de calmer son angoisse pour ne rien laisser transparaître. En vain. Toujours est-il que, dans ce passage peut-être plus qu'ailleurs, la dualité et la polarité du personnage trouvent leur raison d'être : dans l'habitude qu'a chacune des deux instances principales de prendre presque systématiquement le contre-pied de l'autre réside le principe même de l'équilibre psychique – précaire mais pas inexistant – de la jeune femme. Lorsque l'un vacille, l'autre compense pour stabiliser leur « *conjunto personal* ».

L'émergence de voix intérieures plus vraies que nature, la récurrence des états dissociatifs, le sentiment régulier d'aliénation ou d'imposture et jusqu'à l'usage de la première personne du pluriel qui marque grammaticalement l'intrusion de l'altérité comme une brèche au sein de l'identité du sujet, sont autant de symptômes qui font supposer que la narratrice souffre de schizophrénie. L'INSERM propose pour le grand public une brève définition de la schizophrénie qui rappelle par bien des aspects la personnalité ébauchée dans *El camino de Santiago* : « *La schizophrénie est une maladie psychiatrique caractérisée par un ensemble de symptômes très variables : les plus impressionnants sont les délires et les hallucinations, mais les plus invalidants sont le retrait social et les difficultés cognitives* »[363]. On a vu que le récit fait largement état (étalage ?) des difficultés cognitives de la fillette puis de la jeune adulte, qui se retrouve à diverses occasions dans des situations d'isolement social, que ce soit à Madrid où elle devient presque marginale ou à Londres, lorsqu'elle cohabite avec Reginald sans prononcer un mot. D'autre part, il semblerait qu'elle ait une propension à avoir des hallucinations, notamment lorsqu'elle est alcoolisée ; c'est Santiago qui l'évoque dans une de ses leçons de morale sur l'hygiène de vie : « *–Para qué beber tanto, fumar tanto –dice–. Termina todo en nefastas alucinaciones* » (*Camino* 9). Ce n'est sans doute pas en soi un élément probant, dès lors que l'un des effets de l'alcool est une distorsion de la perception de la réalité qui peut

[363] Dossier d'information sur la schizophrénie réalisé en collaboration avec Marie-Odile Krebs, directeur de recherche à l'Inserm (unité 894), professeur de psychiatrie à l'université Paris Descartes et chef de service à l'hôpital Sainte-Anne à Paris. Mai 2014 ; disponible en ligne sur le site internet de l'Institut National de la Santé et de la Recherche Médicale : http://www.inserm.fr/thematiques/neurosciences-sciences-cognitives-neurologie-psychiatrie/dossiers-d-information/schizophrenie (consulté le 6 août 2014).

amener, lorsqu'il est consommé en (très) grande quantité et même chez quelqu'un n'ayant pas d'antécédents psychiatriques, à avoir d'étranges visions. Pourtant, à la fin du récit, la narratrice est sobre quand, sous l'influence néfaste de Santiago, elle est en proie à un délire hallucinatoire et paranoïaque au détour d'un moment aussi banal qu'un dîner en tête à tête avec son mari Lucio :

> En lugar de Lucio, lo que me miró fue un largo túnel repleto de criaturas que esperaban mi sueño.
>
> Comimos en silencio. Lucio sonreía. Sus dientes parecían largos colmillos. Esa noche no dormí. Me senté en la cama y lo observé en la oscuridad. Terminé por descubrir una gárgola en posición fetal que roncaba. (*Camino* 84)

Le tableau de symptômes ainsi dressé fait écho à la description succincte mais éclairante des chercheurs de l'INSERM, qui distinguent les symptômes positifs des symptômes négatifs. On retrouvera dans les deux catégories des comportements de la narratrice relayés par le récit :

> Les symptômes positifs sont les plus impressionnants : un sentiment de persécution (*paranoïa*), une *mégalomanie*, des idées délirantes bizarres, invraisemblables et excentriques, mais également d'hallucinations sensorielles. Ces dernières sont le plus souvent auditives, avec *une ou plusieurs voix discutant des pensées du patient*. Elles peuvent aussi être visuelles, olfactives, tactiles ou gustatives.[364]

Santiago et ses ambitions démesurées de trouver une proie à sa mesure pour mettre en pratique sa stratégie de séduction, ou voulant à tout prix mener à bien son tour du monde, tout en s'assurant de l'approbation sociale et affective de tout son entourage, n'est pas dénué de mégalomanie, de même qu'il illustre – qu'il incarne pour ainsi dire – la présence d'une voix critique qui non seulement discute des pensées de la protagoniste, mais les oriente et infléchit parfois jusqu'à ses actions. Quant à ses épisodes de délires de persécution, ils se manifestent à plusieurs reprises, en présence de Lucio ou lorsqu'il panique de façon irrationnelle face au complot qu'il imagine se tramer entre l'aubergiste madrilène, la *guardia nacional* et le psychiatre. Pour le reste, l'anesthésie émotionnelle dont parle Muriel Salmona est aussi au cœur de l'évolution du patient schizophrène : « *Les symptômes négatifs correspondent à un appauvrissement affectif et émotionnel avec une mise en retrait par rapport à la famille et la*

[364] *Idem*. Nous soulignons.

société. Les cliniciens parlent souvent d'"émoussement" de l'émotivité, de la communication et de la volonté »[365].

Lorsque la narratrice sent l'optimisme et l'enthousiasme de Mina lui échapper, son cœur « *herméticamente sellado* » (*Camino* 17) et qu'elle se sent incapable d'aimer, c'est au moins d'un appauvrissement affectif qu'il s'agit. Son corollaire est un état dépressif exprimé par le profond pessimisme dont fait preuve la jeune femme, par exemple lorsqu'elle regrette de ne pas s'être méfiée de l'attachement à la vie de Vicente : « *Alguien que desea permanecer vivo es digno de toda mi desconfianza. Depredadores, consumistas, lo mejor que podemos hacer por el planeta y contra la decadencia es morir pronto. Eso lo sé ahora, pero a mis veintidós años aún conservaba cierta candidez hacia la humanidad* » (*Camino* 19). La risible tentative de rationalisation de son propos désespéré par un argumentaire d'inspiration pseudo-scientifico-écologiste ne saurait occulter totalement la noirceur du constat, qui ferait presque l'éloge de la mort prématurée, voire du suicide. À plusieurs reprises au cours de son histoire, le personnage traverse des moments de dépression, qui ne sont jamais explicitement nommés mais qui se traduisent ici par une jeune adolescente qui s'ouvre les veines en espérant en mourir, là par une jeune femme qui ne sort plus de l'auberge madrilène dans laquelle elle s'est embourbée, plus loin par cette même jeune femme devenue mutique et qui s'obstine à compter méthodiquement chacun de ses pas dans les rues de Londres comme pour conjurer le vertige qui s'empare d'elle :

> Para matar la tarde, salía a las calles. Los números se habían vuelto mi mejor aliado. Empecé contando mis pasos, en largas y transitadas avenidas. […]
>
> Seguí contando los mismos pasos, ahora agigantados. Mil ochocientos cincuenta. No era la mitad. Me regresaba buscando la mitad perfecta entre el paso normal y el doble. Deberían ser mil seiscientos treinta y dos. Ni un paso más. Lo logré en el tercer intento. El siguiente objetivo era los números de las casas y los comercios. (*Camino* 71)

Ces signes annexes ou plus exactement connexes, qui relèvent plus d'une difficulté à être au monde qu'ils ne dénotent une pathologie spécifique, dotent le profil psychopathologique esquissé par le récit d'une plus grande cohérence, d'une crédibilité supplémentaire. Depuis les premiers symptômes jusqu'aux phénomènes de comorbidité souvent observés par les spécialistes, la configuration de la pathologie semble ne rien laisser au hasard au cours du récit, et c'est bien plus que le seul motif du double ou l'émergence de la voix intérieure – des clichés tenaces lorsqu'on évoque le trouble schizophrénique – qui font de la narratrice de *El camino de*

[365] *Idem*.

Santiago l'archétype de la patiente schizophrène. Il n'est pas nécessaire d'établir de diagnostic « médical » pour prendre la mesure du trouble intime que vit le personnage central du roman, mais il n'est peut-être pas non plus tout à fait dénué de sens de faire ce rapprochement. En effet, il est significatif que *El huésped* de Guadalupe Nettel et *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick campent tous les deux des héroïnes aux prises avec leur dualité intrinsèque, qui se sentent plurielles et assistent impuissantes à leur dédoublement, à la scission de leur être en un concert de voix dépareillées. Faut-il voir en elles deux des personnalités marginales, exceptionnelles, malades, ou au contraire (et peut-être même simultanément !) le paradigme du sujet moderne ou postmoderne ?

2.2.4. De la schizophrénie à la subversion…

La narratrice de *El camino de Santiago* représente, dans sa folie schizophrène, une formidable force de subversion et de transgression des normes de la société patriarcale. Sans même se le proposer – ce n'est pas une posture militante – elle s'élève, dans son incapacité à être en adéquation avec ce que sa famille et la société avaient prévu pour elle et qu'incarne admirablement le destin de sa sœur aînée Lilia, comme une figure rebelle et presque féministe. Ce n'est ainsi pas par esprit de contradiction ou par volonté assumée de franchir les limites de l'interdit, mais par ignorance et insouciance que cette figure anonyme pénètre les frontières de la bienséance et s'éloigne des poncifs traditionnels pour vivre et encoder l'expérience quotidienne à partir d'un langage inédit qui prend le contre-pied des lieux communs. Tant qu'elle est sous le contrôle de Mina, l'amour s'écrit dans les filets de bave qu'elle partage avec *El Tortas*, un vendeur de sandwichs simple d'esprit dont elle fait son partenaire sensuel et sexuel lorsqu'elle est en primaire. C'est un comportement loin des clichés romantiques qui accompagnent toujours les histoires d'amour entre enfants, placées en général sous le sceau de l'innocence et de la relation pure, chaste, exclusivement sentimentale et non charnelle, proche par exemple de celle de *Paul et Virginie* (1789) de Bernardin de Saint-Pierre. Dans le même ordre d'idées, elle est imperméable à la frénésie qui s'empare de ses frères quand ils disputent une partie de billes ; bien qu'elle s'y prête avec patience malgré son incompréhension infinie des enjeux et de l'intérêt de la démarche, son expérience des billes est tout autre, guidée par le plaisir des sens et de la découverte des corps qui vont du sien propre aux objets qui l'entourent : « *una canica es para tenerse entre los dedos, observarla, frotarla con las dos manos y*

calentarla para disfrutar de su cuerpecillo redondo y luego ofrecerla a cualquier otro cuerpo » (*Camino* 10).

Dans ces deux exemples, la fillette correspond assez bien au profil *schizo* tel que le décrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie* : avant que n'apparaisse Santiago, le censeur masculin et patriarcal, elle se révèle essentiellement « *sans principes* »[366], sans limites, sans tabous. En ce sens, et sans doute en dépit de la détresse stérile et de l'angoisse ressenties par les patients atteints de ce trouble, la schizophrénie représente dans sa dimension métaphorique un espace de liberté et de transgression, un espace de création. Deleuze et Guattari parlent ainsi de « *l'aspect névrotique éventuellement créateur* »[367], propice à l'élaboration de nouvelles expériences du monde et de la sociabilité, c'est-à-dire à la création de nouvelles réalités en dehors des carcans et des normes inhibitrices que le névrosé ne peut assimiler et dont il est en quelque sorte préservé : « *Telle est la névrose, déplacement de la limite, pour se faire une petite terre coloniale à soi* »[368]. Cela semble presque utopique et c'est sans doute assez représentatif de l'âge d'or décrit par la narratrice et qui recouvre presque toute la période de son enfance, avant qu'elle ne soit assaillie par la voix moralisatrice de Santiago qui s'entête à ne pas laisser voguer cette « *terre coloniale* » marginale au gré des vents et tente coûte que coûte de l'ancrer dans la « métropole », le centre hégémonique et sa norme patriarcale.

C'est en effet à la société bourgeoise conservatrice d'abord incarnée par sa propre famille que se heurte la personnalité excentrique de la narratrice. Dans cette famille issue des nouvelles classes moyennes émergentes mais en l'occurrence assez peu fortunée, la protagoniste grandit entourée de sa mère et surtout de sa sœur comme modèles et de son père et de ses frères dans le rôle partagé de l'autorité éducative. Ce sont majoritairement eux qui énoncent et imposent les règles à suivre et portent les jugements réprobateurs lorsque celles-ci ne sont pas appliquées comme elles devraient l'être. Plutôt que d'accompagner et d'encourager l'épanouissement de leur excentrique benjamine, ils tentent à plusieurs reprises dans le récit de *corriger* ce qu'ils considèrent comme ses *défauts* de compréhension ou de comportement, comme ils essayent de corriger son approche hédoniste des billes :

> No. No y no. Las canicas hay que esconderlas en un cajón. Puedes sacarlas al terminar las planas de letras. Golpearlas unas con otras y esperar a que alguien diga si ganaste o perdiste porque nunca supe cuándo lo hacía bien,

[366] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 106.
[367] *Ibidem*, p. 162.
[368] *Ibidem*, p. 164.

> pero confiaba en la humanidad de mis hermanos. Ellos eran los jueces que emitían el fallo. (*Camino* 10)

L'emploi des pronoms personnels illustre parfaitement l'imposition d'une règle par autrui et les difficultés qu'a la narratrice à les assimiler : c'est bien elle-même que désigne la deuxième personne du singulier des premières lignes, c'est elle dans son statut de destinataire du discours de ses frères. Il est symptomatique que la narration n'ait pas « converti » ce *tú* en un *yo* : c'est la reprise exacte des paroles de ses aînés, au discours direct, bien que sans aucune ponctuation pour l'introduire. Tout à coup, la première personne réapparaît pour exprimer une réalité vécue de l'intérieur par la fillette : « *nunca supe* ». Quant aux lois sacrées qui entourent les billes et régissent les interactions qu'elle peut avoir avec ces petits objets, elle ne parvient pas à les intégrer en les énonçant à la première personne, comme si elle leur demeurait hermétique, étrangère.

Le jour où elle a l'idée saugrenue d'étaler des miettes de biscuits, de la farine et de l'eau sur le sol de la cuisine pour découvrir une foule de sensations étonnantes, c'est son père qui décide de lui infliger une punition exemplaire en la condamnant à passer la nuit toute seule et sans manger dans la cour de la maison. Quand elle brûle son amie Martha avec une fourchette chauffée sur la flamme, parce qu'elle n'a pas compris l'astuce du « tour de magie » de son frère Luis, c'est encore son père qui la punit sans qu'elle en comprenne rien, et quand, en réponse à un défi de collégiens, elle danse nue dans les toilettes pour hommes et est accusée de prostitution par la professeure de géographie, la sanction viendra aussi du côté paternel :

> Crisis familiar cuando regreso de la escuela. La maestra de geografía exagera. Le dice a mi madre que yo bailo desnuda frente a los compañeros y éstos me pagan con dulces y refrescos. El castigo de mi padre va más allá de lo físico: me ignora por los siguientes seis meses, no sin antes decirme que tengo toda la libertad de irme de vedette y que para él he muerto. (*Camino* 65)

La collégienne s'attire d'autant plus les foudres paternelles que, contrairement à ses bêtises d'enfant, il s'agit désormais d'une attitude inconvenante et publique, visible de tous et non plus confinée au foyer familial. La réputation de la famille se trouve dès lors sérieusement entachée et c'est sans doute cela qui provoque l'ire du père. Son attachement à préserver les apparences à tout prix prend même des dimensions tragi-comiques après la tentative de suicide de sa cadette. Alors que sa femme est éplorée et ne cesse de se demander pourquoi sa fille a commis un acte aussi désespéré, sa réponse est une grotesque accumulation de lieux communs,

couplée à une solide mauvaise foi : « *–¿Cómo que por qué? –contesta mi padre–. Le va mal en la escuela por no sentarse a estudiar. Y tú aparte quieres que barra y trapee la casa. –¿Por trapear el piso? –pregunta mi madre incrédula. –¿Y por qué más ha de ser?* » (*Camino* 86). La discussion est close, aucune remise en question du suivi émotionnel – ni scolaire d'ailleurs – de l'adolescente ne sera envisagée, ni envisageable : dans l'univers de valeurs du patriarche, on ne va mal qu'à cause de l'échec socio-professionnel (ici, scolaire) ou de l'excès de travail. Pourtant, il réserve encore la partie la plus spectaculaire de sa réaction à sa fille :

> –Eso que hiciste es una marranada. Si te quieres matar hazlo en otra parte. Aquí en mi casa no, ¿entendido?
>
> –Sí.
>
> Mi padre vuelve la cabeza para asegurarse de que nadie lo está escuchando y en susurro me aconseja la mejor manera de hacerlo.
>
> –Consigues pastillas para dormir y un litro de tequila. Te lo tomas junto con las pastillas. Necesitas rentar un cuarto que tenga una toma de gas. La abres con una llave como ésta –mi padre se para y busca en su caja de herramientas–, ¿tienes dinero para rentar un cuarto con toma de gas?
>
> Niego con la cabeza.
>
> –Entonces tírate al tren, pero aquí en la casa no, ¿entiendes? (*Camino* 86-87)

Est-ce une technique (douteuse !) pour obliger sa fille à se prendre en main et à ne pas s'apitoyer sur elle-même ? Outre l'absence de soutien, de compassion et de manifestation d'amour, les cruelles « recommandations » du père démontrent combien il est important pour lui de préserver les apparences et de ménager le qu'en dira-t-on : que sa benjamine soit en détresse vitale n'est qu'un détail anecdotique et secondaire comparé au scandale que représenterait un suicide *sous son toit*. Un décalage abyssal s'installe entre la tragédie qui vient de se jouer et dont l'issue aurait pu être dramatique, et le pragmatisme à outrance du père qui s'affirme comme le capitaine indémontable d'un navire qu'il choie plus que les matelots qui le peuplent. De cette fracture naît l'humour noir, féroce et cinglant, qui donne à ce passage toute sa dimension tragi-comique et compense l'égoïsme révoltant et presque criminel du parent qui incite son enfant à se tuer proprement, en silence et sans faire de vagues.

Après la mort de son mari, la mère qui se caractérisait jusque là par « *su acostumbrada ausencia* » (*Camino* 86) émet à son tour quelques jugements de désapprobation, notamment quand sa fille décide de partir vivre avec son compagnon de l'époque, Vicente, sans être mariée : « *Mi padre tiene cinco años de muerto cuando me veo empacando para mudarme al departamento de Vicente. Mi madre arma un pequeño escándalo que ella misma contrataca con sus descreencias. Quiere hacerme ver que es mejor seguir el ejemplo de Lilia y salir de*

blanco » (*Camino* 21). À cette exception près, ce sont surtout les quatre frères et le père de la narratrice qui constituent les premiers censeurs de son parcours, dont la voix masculine de Santiago prendra le relais en incarnant, selon Diana Palaversich, « *la voz de la ley paterna* »[369]. Est-ce un hasard ? Lorsqu'il a un soudain élan de nostalgie et de mal du pays au beau milieu d'une place madrilène bondée, il reprend même la triple négation utilisée par les frères ou en tout cas par l'un d'eux au moment d'expliquer le bon usage des billes à la fillette : « *–No. No. Y no* » (*Camino* 38). Dans cette assimilation au discours autoritaire patriarcal, Santiago se confirme comme une représentation du *surmoi* de la narratrice, dont Sigmund Freud explique la tendance à revêtir les attributs sévères de la censure parentale :

> Le surmoi, en prenant possession de la puissance, de l'activité qui caractérisaient l'instance parentale, en utilisant même les procédés de cette dernière, n'est pas seulement son successeur, mais vraiment aussi son héritier légitime, naturel, il en provient directement […]. Cependant, il importe de faire ressortir une différence : le surmoi, par un choix unilatéral, semble n'avoir adopté que la dureté et la sévérité des parents, leur rôle prohibitif, répressif, mais non leur tendre sollicitude.[370]

Dans ce cadre conservateur qui ne laisse que peu de place à l'originalité, la narratrice détone, débordant des moules et des catégories dans lesquels il était attendu qu'elle se fonde : enfant, elle est incapable de jouer et de se sociabiliser comme les autres ; adolescente, elle tente de se suicider plutôt que de s'asseoir sagement pour étudier ; jeune femme, elle n'attend pas le mariage pour quitter la maison familiale. Le contexte familial multiplie les manquements à l'égard de la fillette, en la laissant sans surveillance à la merci des passants sur la place, dont un marchand de glace pédophile, ou en descendant précipitamment d'un bus sans prendre la peine de constater que la petite dernière est restée tranquillement assise sur son siège alors que le bus repart :

> Mi madre corre hacia la parte de atrás y baja del autobús. La siguen todos mis hermanos, menos yo. Antes de que el autobús se ponga en marcha, lo último que alcanzo a ver a través de la ventanilla son seis cuerpos, hasta entonces los únicos reconocibles por mis infantiles sensores, felices alrededor de Lilia. Me asusto mucho, pero me quedo callada. Por intuición o porque estaba aterrorizada, viajo sola en el camión tratando de pasar desapercibida. Santiago sonríe ante la filmina que sigue: estoy en la demarcación de Protección Civil. Uno de los policías me compra un cono

[369] Diana Palaversich, *art. cit.*.
[370] Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 85.

> de nieve. Acaricia mi pelo y dice que no me preocupe, mi madre viene en camino.
>
> Siempre hay premio después del abandono. (*Camino* 56-57)

Visiblement, il arrive que certaines lacunes dans l'accompagnement éducatif et la protection de la fratrie se révèlent au public en raison des circonstances dans lesquelles elles se déroulent, sans que cela affecte le calme familial. Cependant, tout est fait pour préserver les apparences de respectabilité et de normalité, deux valeurs-phares inculquées tant bien que mal à la fillette à tel point qu'elle sera poursuivie toute sa vie par une voix qui martèle cette obsession depuis sa propre intériorité. Et cette primauté de la respectabilité présente des résultats destructeurs pour l'individu, condamné à brimer une grande partie de ses émotions, sentiments, désirs et sensations pour correspondre au carcan qui lui préexiste et auquel il lui faut s'adapter. Avec l'apparition de Santiago et l'assimilation de cette voix de la critique et de la censure, les normes sociales de bonne conduite, les interdits, les projections, commencent à peser sur la protagoniste et à conditionner ses décisions et ses réactions. C'est flagrant dans le processus de séduction stratégique et calculé mis en place sous l'expression de « *Plan Santiago* », qui ne laisse rien au hasard mais ne permet plus l'irruption d'aucun sentiment ni d'aucune pulsion. Ainsi, ce sont toutes les relations personnelles et tout l'être au monde qui en sont vite réduits à n'être qu'un simulacre, que la narratrice ressent comme une imposture, mais qui est en fait le lot de tout un chacun : l'ensemble des relations sociales, dépendant exclusivement de l'acquis (une acquisition pour laquelle le personnage féminin de *El camino de Santiago* n'était pas préparé), relève invariablement du simulacre. Si elle en fait l'expérience de façon plus aiguë ou plus douloureuse que les autres membres de sa famille qui s'accommodent bien de cet état des choses, c'est peut-être en raison de la multitude des instances de réflexion au sein d'elle-même : sa distance critique et sa lucidité s'en trouvent aiguisées.

Malgré les interventions de Santiago, il demeure en elle un élan très fort, autrefois concentré dans la figure de Mina, et qui continue à se manifester sporadiquement en court-circuitant les réprobations de Santiago le censeur, soit grâce à l'absorption d'une boisson alcoolisée, soit sous l'emprise d'une impulsion soudaine, irrésistible, si puissante qu'elle couvre les protestations et les reproches hérités de cette « *ley paterna* ». C'est dans ces moments-là que la figure de la protagoniste (re)devient involontairement mais profondément transgressive, ce qui amène Diana Palaversich à ce constat :

> Cabe recalcar que la esquizofrenia, tanto en Laurent como en Deleuze y Guattari, es en menor medida una condición clínica y en mayor medida una metáfora que capta elocuentemente el movimiento constante y el deseo errante del sujeto esquizo que infatigablemente viola reglas y descodifica el terreno social.[371]

Si *El camino de Santiago* recouvre temporellement l'histoire d'un *devenir femme*, il s'agit surtout du récit de toutes les subversions opérées par l'héroïne par rapport au modèle hégémonique, patriarcal et conservateur du *devenir femme* incarné par sa sœur Lilia, élégante, féminine, travailleuse accomplie, épouse gracieuse et mère dévouée. Malgré de véritables efforts pour marcher dans ses pas, sa cadette se sent poussée vers la trajectoire opposée. Qu'il s'agisse d'inventer un personnage de jeune femme parfaite, instruite et fiancée à un jeune homme beau, intelligent et exigeant, ou d'apprendre à danser comme le font les autres petites filles, cela finit toujours par un échec, une voie sans issue, soit sous les coups du jeune homme en question, soit par l'exclusion du spectacle de danse de l'école :

> En la escuela primaria intenté bailar. Le pedí a la profesora Cuquita me incluyera en uno de los bailables para el día de las madres. Cuquita tenía buenos recuerdos del talento de mi hermana y me dio un papel estelar. A los pocos ensayos se arrepintió: me puso en una de las coreografías con muchas parejas. Pero también se arrepintió. Mi cuerpo olvidaba el baile y se quedaba parado en el foro, observando a la muchedumbre. Y escurría baba. Agravó la situación el niño compañero de baile que se negó a ser pareja de mi cuerpo casi albino de tan amarillo. La maestra Cuquita lo reprimió por grosero. Para consolarme, me regaló una paleta de caramelo rojo y me sentó en las escaleras del foro, prometiendo incluirme en otro baile.
>
> Eso nunca sucedió. (*Camino* 14)

Plus tard, au collège, elle prend aussi involontairement le contre-pied de son aînée : lorsque les parents sont convoqués par les professeurs, ce n'est plus pour les féliciter d'avoir une fille aussi douée et agréable que Lilia, mais pour signaler les comportements déplacés de leur petite dernière qui s'est inexplicablement mise à danser nue devant ses camarades masculins. Elle est alors celle que ses propres frères accusent d'être le négatif du cliché de la jolie jeune fille : sale, ne prenant pas soin de sa tenue et marchant « *como marimacho* » (*Camino* 26), l'adolescente est aux antipodes du canon de la féminité. En cela, elle transgresse déjà les codes sociaux associés aux catégories de genre, mais c'est surtout dans sa sexualité et son préambule, la sensualité, que le personnage révèle sa nature subversive.

---

[371] Diana Palaversich, *art. cit.*.

Pour la petite fille encore exempte de Santiago, dépourvue de la censure des lois de la morale patriarcale et qui découvre le monde guidée par une Mina en quête perpétuelle de jouissance, tout est motif à s'en donner à cœur joie (ou devrait-on dire à *corps joie* ?) : marcher sur des miettes de biscuits et de la farine mouillée ou tenir une bille entre ses doigts puis au creux de sa main font ainsi partie des plus grandes sources de plaisir au quotidien. Si elle s'émerveille aussi devant une colonne de fourmis ou le vol d'un papillon, rien ne peut égaler la satisfaction issue de sensations corporelles. Le corps se trouve d'ailleurs à la base de sa conception du monde et du rapport à soi et à l'autre : pour la fillette, les individus qui l'entourent sont essentiellement et parfois exclusivement considérés comme des corps. Ainsi son expérience des billes culmine-t-elle lorsqu'elle finit par « *ofrecerla a cualquier otro cuerpo* » (*Camino* 10) et lorsqu'elle évoque son premier amour d'enfance, il s'agit d'une relation plus charnelle que sentimentale :

> Juntas [Mina y yo] amamos a otro cuerpo […]. Me le acerqué poco a poco porque el Tortas comenzaba a aullar y corría desaforado. A veces dejaba su canasto y yo lo recuperaba. Lo perseguía calles y calles hasta encontrarlo lejos, refugiado detrás de un árbol. Un vez que estaba cerca de él, lo miraba largo rato. Le ofrecía su canasta abandonada. Permitía que me le acercara a entregarle la mercancía. Después de varios intentos pude acariciarle la cara. Luego lamerle el cuello. El Tortas reía escandalosamente sin poder controlar la baba. Le enseñaba fotografías del libro de mi hermano Javier. En ellas aparecían dos adolescentes abiertos del vientre o de los testículos, explicando el aparato reproductor. Escondidos los dos en tubo de asbesto para acueductos abandonado en el llano, babeábamos al tocarnos. (*Camino* 15)

L'attirance ressentie par la fillette est clairement d'ordre physique et sexuel : la narration le rend bien en précisant qu'il s'agit d'aimer un *corps*, qui se révèlera avoir un surnom, une occupation et un caractère, mais qui se présente avant tout et principalement comme un corps, un objet matériel susceptible de lui procurer du plaisir. D'autre part, les rôles sont ici inversés, et à plusieurs égards : tout d'abord, c'est la petite fille qui s'attache à faire l'éducation sexuelle de son « amoureux », dont on ne sait pas s'il s'agit d'un adolescent ou d'un adulte complètement immature et à première vue déficient mental. La transgression est double : non seulement c'est la femme (ici, l'enfant) qui initie son partenaire masculin à la sexualité contrairement à ce que voudraient les bonnes mœurs qui prônent la chasteté – surtout féminine – jusqu'au mariage (soit longtemps après avoir quitté l'école primaire !), mais c'est de plus une jeune enfant qui mène le jeu et semble pervertir un adulte, ou un jeune plus âgé qu'elle, jusque-là ignorant des « choses de la vie ». Il est certes simple d'esprit, présenté comme un idiot qui bave au moins autant que

la fillette, mais il n'est tout de même probablement plus un enfant, au moins sur le papier. Il s'agit là d'une inversion de la scène initiatique vécue quelque temps auparavant sur la place Vicente Guerrero par la petite, confrontée aux désirs pervers du marchand de glaces, qui était peut-être un mendiant et vice-versa. Faut-il y voir une revanche de l'écolière qui, par cette expérience avec « *el Tortas* », reprend le contrôle sur sa sexualité ou tout simplement la transmission de ce qu'elle a intégré comme un enseignement, un des seuls qu'elle soit parvenue à assimiler et sans doute pas le plus adapté à son jeune âge ?

À ce sujet, Diana Palaversich fait une lecture intéressante des agressions subies sur la place ; elle y voit une transgression essentielle, non pas en termes d'atteinte contre l'intégrité physique et morale de l'enfant-victime, mais en ce que la fillette aurait vécu l'événement de façon positive et plaisante :

> Este evento que si fuera escrito por un autor masculino sería atacado por la crítica por proyectar un deseo pedofílico, mientras que en la escritura más convencional femenina llegaría a representar un ejemplo del abuso sexual de una menor de edad, desde la postura postfeminista de Laurent y contado desde el deseo revolucionario de la voz femenina de Mina, deviene una escena que describe la primera experiencia sexual y el primer orgasmo de una muchacha de unos 8 años.[372]

La première version que nous avons qualifiée d'idéalisée, assumée par la narratrice, serait alors le souvenir « authentique », et la version « corrigée » de Santiago qui fait de ce jour une expérience traumatisante ne serait guère plus qu'un mensonge monté de toutes pièces pour sauver les apparences : « *reterritorializa la historia: la codifica dentro de las pautas de lo socialmente aceptable* »[373]. Dans cette optique, l'écœurement systématiquement ressenti après l'orgasme n'est que le relent de la morale patriarcale, la tension entre la *machine désirante* (Mina) et la *machine sociale* (Santiago) qui essaie de s'imposer *a posteriori* sous forme de regrets ou de remords. Il nous semble erroné de considérer qu'une première expérience de sexualité « mature » et imposée par un adulte à une fillette de huit ans puisse relever d'une quelconque liberté ou de l'accomplissement d'un « désir révolutionnaire », et nous continuons de cautionner une lecture sans doute plus « classique » de cet événement. Il est en soi tout à fait transgressif et « socialement inacceptable » que la narratrice mentionne la découverte du plaisir sexuel ; cela n'ôte rien à la dimension abusive et traumatique de la scène.

---

[372] *Idem*.
[373] *Idem*.

Ceci dit, nous retiendrons de l'interprétation de Diana Palaversich l'idée d'une sexualité hors-norme qui cristallise la dimension hautement et naturellement subversive de la protagoniste, dès lors qu'elle s'affranchit des règles patriarcales et des leçons de morale assénées par Santiago. Le corps est tout autant objet de jouissance et de désir, selon qu'il s'agit du sien ou de celui d'autrui, et la narratrice étend le champ de son désir au-delà des limites esthétiques habituelles. Elle manifeste ainsi un goût marqué pour l'abject et le morbide, par exemple dans sa fascination pour le chat moribond et déjà à moitié dévoré par les vers qu'elle recueille pendant deux jours jusqu'au décès de l'animal. Elle n'a alors que treize ans :

> Estoy a un año antes del intento de suicidio, sentada en un sillón destartalado, viendo hacia el vacío. Un olor nauseabundo me hace reaccionar. Busco el origen de la peste. Hay un gato escondido tras el sillón. De la cuenca de un ojo le caen gusanos de todos tamaños, con el otro lagrimea. Me pone la carne de gallina, pero no huyo; por el contrario, pienso tomarlo y sacarlo de casa antes de que mi padre lo encuentre y lo bote de una patada sin que le importe el dolor. Al acercarme descubro otra herida llena de gusanos bajo el hocico. El gato está sentado. Los gusanos resbalan por su cuerpo y vuelven a trepar para alcanzar las carnes expuestas. Siento el horror, seguido de varios escalofríos. […]
> Le digo palabras de consuelo, que me sirven más a mí para contrarrestar el horror. […] Decido lavarle las heridas. Con agua caliente, empiezo a arrancarle los gusanos que despavoridos huyen hacia dentro del cuerpo. Ya no puedo más. Me entra la desesperación y la impotencia. Lo dejo cobijado con el trapo de la cocina, en un rincón del patio. Muere a los dos días. (*Camino* 52)

L'altruisme a ses limites ; lorsque la jeune fille a satisfait sa curiosité et suffisamment fait l'expérience de l'horreur et de l'immonde, elle finit par abandonner l'animal à son triste sort. Au début pourtant, sa réaction dénote une fascination presque nécrophile : l'excitation ressentie malgré ou grâce à la terreur et au dégoût mêlés la pousse à ne pas détourner les yeux mais également à se rapprocher au plus près de la vision abjecte, jusqu'à toucher les vers qui provoquent en elle une sorte de répulsion irrésistiblement attractive. Elle se remémore la scène alors que Santiago agite la photo-souvenir correspondante au moment où elle s'apprête à se laisser embrasser par Cuco, le Madrilène qu'elle vient de rencontrer dans un bar et avec lequel elle passera la nuit malgré les tentatives de dissuasion de Santiago. Cuco présente en effet de nombreux symptômes de maladie très avancée, peut-être de cancers associés au sida ; il est en proie à des vomissements fréquents, à une toux tuberculoïde et son corps est couvert de plaies et de croûtes purulentes. Le rappel du souvenir du chat mourant vient par ailleurs accentuer la morbidité qui se dégage du portrait de Cuco, dont le nom et le prénom « *Refugio Vidal* » constituent un paradoxe flagrant avec son état de santé :

> Cuco está arriba de mí, besándome. Hay una lámpara encendida. Puedo ver en sus ojos cerrados el mismo sufrimiento. A ciegas, escojo una llaga de la espalda y con la yema del dedo índice la recorro como si fuera un símbolo egipcio recién descubierto por un antropólogo. Encuentro otra y otra más. Son como los gusanos del gato, pero fosilizados en su piel. (*Camino* 52-53)

La comparaison est répugnante, mais la jeune femme semble à nouveau se délecter des éléments révélateurs d'un état agonique, moribond, de déchéance physique poussée à l'extrême. Finalement, Santiago aura gain de cause et la narratrice regagnera son auberge avant d'avoir consommé cette union d'un soir. La sexualité de la narratrice du roman s'apparente, dans les trois épisodes que sont l'initiation par un adulte pédophile, la relation avec *El Tortas* puis avec Cuco, à ce que Michel Foucault classe au rang des pratiques considérées comme déviantes et perverses par la société, en ce sens qu'elles ne sont pas destinées à la reproduction, soit parce que la fillette est prépubère, soit parce que l'amant est moribond[374]. Ana, la narratrice de *El huésped*, de Guadalupe Nettel, se trouve également prise dans un mouvement qui la mène vers une attirance pour ce qui est visiblement délabré et souillé : ce qui l'attire chez « *El Cacho* » au point qu'elle ne puisse se retenir de le caresser, c'est le moignon de sa jambe amputée ; de la même façon, passé son dégoût initial, elle ressent une exaltation inédite le jour où elle remplit à mains nues des sachets d'excréments humains.

Dans les deux romans, l'expérience esthétique des personnages représente une subversion des valeurs établies du beau et, en privilégiant la scatologie et la putréfaction des corps, elle aboutit à une sacralisation révolutionnaire de la laideur abjecte. Cette liberté absolue de la *machine désirante*, qui chez la narratrice de *El camino de Santiago* n'a que faire des jugements esthétiques et moraux établis, saisit les objets de son désir louvoyant dans la catégorie des « monstres », des indésirables par excellence. Il en résulte des comportements tellement inenvisageables au sein de la société que la *machine sociale* rationnelle réoriente les cibles à séduire et à conquérir, sans parvenir à réorienter le désir, qui, dès lors qu'il est entravé, disparaît plutôt que de se réincarner en un objet plus « acceptable ». Pour cette *composante*-Mina pleine de désirs, sa nature essentielle est si inaltérable que, lorsque Santiago impose ses carcans correcteurs et normatifs, elle se retranche au plus profond du psychisme de la narratrice plutôt que d'accepter une négociation puis une cohabitation tiède qui exigeraient de sacrifier sa liberté pour épouser les normes sociales. En cela, elle est, sans concession et sans prétention idéologique, un chant qui s'élève contre la soumission des femmes aux contraintes imposées

[374] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976, p. 50-51.

par la société patriarcale. Pour autant, la protagoniste incarne aussi le poids et la prégnance des lois dictées par cette même société, et le conflit qui se joue à l'intérieur d'elle-même entre Mina et Santiago n'est autre que le divorce jamais définitivement prononcé entre cette *machine désirante* et sa castratrice, la *machine sociale*. Ainsi résume Diana Palaversich :

> La locura o la esquizofrenia aquí se vuelven maneras de somatizar la dificultad de vivir en las condiciones coloniales, y por extensión patriarcales y autoritarias, es decir de vivir en las sociedades que de una manera real o simbólica se construyen como un panóptico foucauldiano en el cual el amo colonial o el hombre vigila, regula y limita, explícita o implícitamente, el comportamiento del otro sometido: el sujeto colonial y/o la mujer a veces subyugada triplemente por su género, raza y clase.[375]

La sexualité marginale de la narratrice de *El camino de Santiago*, qui échappe à tous les poncifs sur le sujet, de l'amour platonique à l'érotisme et de Sade à Sacher-Masoch, s'éloigne de tout type de lutte de pouvoir, s'affranchit de toute idéologie militante et s'émanciperait pour un peu de la notion même de genre, pour se réaliser dans un mépris et une ignorance des convenances qui signent sa liberté vagabonde, une liberté qui ne porte aucun drapeau et ne souffre le rattachement à aucun emblème. Pour Diana Palaversich :

> […] en estos cruces entre la esquizofrenia clínica y la metafórica, como también en aquellos entre el descentrado sujeto postmoderno y el obstinadamente inmutable sistema patriarcal mexicano que no tolera identidades fluidas y múltiples, se sitúa la primera novela de Patricia Laurent Kullick.[376]

En effet, la protagoniste du roman de Patricia Laurent Kullick se présente comme le lieu de rencontre (on pourrait presque parler de *ring* ou de *tatami*, tant la rencontre s'apparente à un combat permanent) entre cette force vive et créatrice qui élude toutes les frontières pour fonder ses propres royaumes et se doter de son propre langage, et cette autre force écrasante qui tente d'étouffer la première de tout le poids des valeurs de la société.

Le mariage de raison avec Lucio constitue à cet égard une forme de capitulation par laquelle la narratrice finit par « entrer dans le rang » en officialisant une union des plus conventionnelles et en acceptant de l'inscrire dans un cadre institutionnel forcément conservateur. On n'y parle plus d'amour ni de corps et même lorsque la jeune épouse tente de

---

[375] Diana Palaversich, *art. cit.*.
[376] *Idem*.

faire l'apologie de son mari face à la méfiance de Santiago, ses arguments dénotent un grand cynisme dépassionné : « *–Me entiende. Comprende todo. Me lleva el desayuno a la cama. Es un hombre bueno* » (*Camino* 81). Il n'est pas question de sentiments, mais d'une analyse pragmatique des aspects de la personnalité de Lucio qui en font le mari parfait : il est tolérant et compréhensif et ne présente pas *a priori* le potentiel de violence de Vicente. Comble de la perfection mais aussi de l'ironie : il apporte même le petit-déjeuner au lit ! La narratrice parlerait d'un animal de compagnie que le tableau ne serait pas très différent : il ne mord pas, comprend tout ce qu'on lui dit et rapporte même le journal, aurait-elle pu dire d'un chien… Son bref argumentaire ne témoigne donc d'aucun attachement, seulement du constat objectif et pratique de la commodité routinière d'une compagnie aussi bien disposée et finalement assez peu encombrante. Plus tard, elle précise sa pensée et affirme sa vision cynique :

> Lucio y yo somos amables con nuestros cuerpos. Amables con las interpretaciones y los espacios. Somos tiernos con las palabras que nos dirigimos. Lucio es cortés con mi tristeza y con mis prolongados silencios producto de los desfiguros cerebrales que Santiago maneja a su antojo. Yo soy amable con su optimismo y con sus fórmulas ecológicas que salvarán a la humanidad de la catástrofe. Soy amable con su perfil aguileño, enmarcado con rizos infantiles que caen por su cuello mientras escribe cartas de apoyo o soluciones económicas para instituciones de caridad. Soy amable con su memoria llena de grandes filósofos que apuestan a la vida.
>
> Es muy amable con mis fallidos intentos domésticos. (*Camino* 88-89)

Derrière cette amabilité respectueuse mais distante, c'est un amas de concessions qu'égrène la narratrice : chacun s'arme de patience et de bienveillance pour supporter le plus stoïquement possible les défauts de l'autre, ou ce qu'il considère comme des défauts et qui, sans cette résolution de politesse, provoquerait à coup sûr un profond agacement. C'est dans un désenchantement partagé et la désillusion la plus absolue que se forge cette dynamique de couple :

> Este acuerdo de cordialidad surge de una compasión mutua. No somos dos personas con el corazón de olla esperando el caldo de nuestros cuerpos. Más bien somos dos ollas estrelladas en el espejismo, incrédulas de las metáforas, que se han vuelto prácticas y precisas para no resquebrajarse.
>
> Hemos formado una sociedad en el placer de lo amable y lo cotidiano. […] Así caminamos calles y parques, perdonándonos la necesidad de andar abrazados y mirarnos siempre con una sonrisa. (*Camino* 89)

Le couple est décrit comme une cohabitation ou encore un cabinet d'associés qui se seraient regroupés à la fois par convenance et par convention sociale, et dont chacun des

membres s'efforce de ne pas trop envahir le terrain de l'autre, de ne pas lui causer de tort et, si possible et après un accord mutuel mais tacite, de combler certaines de ses nécessités en y puisant aussi ce dont il a besoin. Faisant le constat de l'instinct grégaire de l'homme, les époux se procurent compagnie, sympathie et compassion et ce confort leur semble suffisant pour tolérer les inconvénients qui naissent fatalement de cette union que l'on pourrait qualifier d'utilitaire. La narratrice dira même de la relation qu'elle a avec son mari : « *somos socios* » (*Camino* 90). C'est en tout cas ce à quoi la jeune femme ou une partie d'elle-même se résigne, faisant ainsi contre mauvaise fortune bon cœur après avoir semble-t-il entériné l'inexistence de l'amour et l'impossibilité d'une véritable communication et *a fortiori* de communion entre deux individus. De ce point de vue, le mariage avec Lucio ressemble bien moins à une acceptation sans conditions des convenances et des institutions sociales et bien plus à l'attitude méprisante du sceptique qui en prend son parti et joue les rôles que la société attend de lui sans jamais les investir, dans une irrévérence intérieure constante. Pour Diana Palaversich, cela révèle une vision profondément pessimiste des relations humaines :

> Efectivamente, toda la novela está predicada sobre la postulación radical y cruelmente honesta de la relación de pareja humana como un nexo que no se forma por amor sino por miedo a la soledad y porque el guión social lo exige. La relación de pareja, primero con Vicente y luego con su marido Lucio, descrita desde la perspectiva de la protagonista, pone en descubierto la (a)normalidad de la convivencia donde los rituales matrimoniales, actuados diariamente, encubren la esencial falta de entendimiento entre dos personas y subrayan la imposibilidad de superar el hondo sentido de otredad que separa dos individuos.[377]

Si le constat humain dénote un fort pessimisme, cette vision du mariage qui fait du couple en tant qu'institution sociale un mirage, une vaste mascarade, relève d'une insolence tout aussi révolutionnaire que la dimension perverse parce qu'exclusivement charnelle et facilement abjecte de l'amour selon la *composante*-Mina. Sans doute est-ce contre cette insolence que s'insurge Santiago qui, en bon représentant des valeurs de la société patriarcale, ne peut se résoudre à voir piétiner sous ses yeux ce qu'il brandissait à la fois comme une promesse de réussite et comme l'objectif suprême des stratégies qu'il avait tant bataillé à mettre en œuvre. Dans *El camino de Santiago*, le canon de la féminité se retrouve transgressé et éventré de part en part, vidé de toute substance ; il n'en reste qu'un pantin et même un épouvantail, dont la narratrice prend le contre-pied pour créer et vivre son *être femme* loin des normes et de

[377] *Idem*.

l'usage. Quoi de plus subversif pour une femme, fût-elle féministe, que de comparer non seulement son mari mais aussi un éventuel fœtus à des incubes :

> […] según Santiago, los íncubos matan a aquellos que intentan, aun en la fantasía, revelar la ecuación que los trae a la vida. Ecuación misma que implica una mujer como yo, un corazón agujerado por donde se amamantan, y un tropel de amarguras que harán el tejido de placenta en el abismo que los gesta.
> […] debajo de mi corazón perforado se abría un túnel a través de la carne, el colchón, la tierra, hasta donde acaba la conciencia y ahí, con un aterrador latido, cuelga el feto oscuro del próximo íncubo a nacer. (*Camino* 90)

Qu'il s'agisse d'un véritable début de grossesse qui aurait réveillé son mal-être et les visions angoissantes de Santiago, ou de l'une des hallucinations que celui-ci brandit comme des prémonitions, tout ce qui est associé à la maternité se révèle être source d'anxiété voire d'épouvante. Tout ce qui chez une femme en fait biologiquement, anatomiquement, une mère potentielle, devient un signe funeste et la grossesse est alors bien plus un présage de mort que la gestation de la vie, et ce depuis la fécondation. Santiago émet cette alerte terrifiante : « *–[…] Su semen es lava que se va endureciendo en tu hinchado vientre. […] Ahí crece la columna de cemento que pronto serás* » (*Camino* 80). La maternité est-elle à ce point une malédiction, qu'elle entraînerait inexorablement la perte de la féminité ? Judith Butler analyse l'héritage platonicien en matière de représentation des genres et remarque que « *l'économie fantasmatique de Platon prive virtuellement le féminin de toute* morphè*, de toute forme, en en faisant un réceptacle permanent et par conséquent une chose non vivante et informe, qui ne peut être nommée* »[378]. En ce sens, la fécondation puis la grossesse, qui renvoient le corps de la femme à sa qualité anatomique de *réceptacle*, constituent dans le récit une menace à l'émancipation individuelle que la narratrice entreprend à partir des carcans patriarcaux : en devenant mère, elle se retrouverait happée par les schémas institués par la société. Il s'agit là à nouveau d'une vision pessimiste et cynique, qui est surtout celle de sa *composante*-Santiago, le rationnel alarmiste. En termes deleuziens, ce roman met en scène la déterritorialisation du *devenir femme* hors du joug des modèles hégémoniques : « *Les grandes territorialités se sont*

[378] Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 66. [« *Awkwardly, it seems, Plato's phantasmatic economy virtually deprives, the feminine of a morphe, a shape, for as the receptacle, the feminine is a permanent and, hence, non-living, shapeless non-thing which cannot be named* ». Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, London / New York, Routledge, 1993, p. 67.]

écroulées, mais la structure procède à toutes les re-territorialisations subjectives et privées »[379].

La narratrice de *El camino de Santiago* fuit systématiquement les chemins et les destins pré-tracés pour (dés)orienter sa propre errance vers les marges : à partir de sa féminité marginale, de sa sexualité marginale et de sa personnalité plurielle ou multiple, elle pratique assidûment le décentrement et correspond en cela, comme en fait aussi le constat Diana Palaversich, à la figure protéiforme du sujet postmoderne :

> […] por tener una identidad fragmentada, descentrada y errante constituy[e un] ejempl[o] elocuent[e] de la figura del esquizo. Gilles Deleuze y Felix Guattari describen al esquizo como un ejemplar sujeto postmoderno, un ser que constantemente emprende líneas de fuga de los terrenos codificados por la norma social, desterritorializa y desmantela significados habituales para iluminarlos desde una perspectiva nueva y subversiva.[380]

Outre la transgression qu'elle incarne par rapport à la norme sociale, la protagoniste schizophrène reflète à divers égards les préoccupations de l'époque contemporaine, à laquelle par facilité et par souci de cohérence avec les théoriciens mentionnés nous avons décidé de nous référer sous le terme de postmodernité. On a signalé les doutes qu'elle souligne elle-même au sujet de ses capacités de compréhension, c'est-à-dire de l'usage de sa raison qui semble souvent défaillante. D'autre part, la fragmentarité de son esprit qui se divise en une pluralité de personnalités et de voix distinctes et habituellement contradictoires est tout à fait propice à la confusion qui règne autour de l'activité mémorielle et de la qualité – authentique ou mensongère – de chacune des photos-souvenirs convoquées. Ainsi Santiago, non content de rétablir ce qu'il considère comme sa vérité en corrigeant certains souvenirs de la narratrice, l'accuse directement de falsification du matériel mémoriel : « *–Una mujer que pasa por las mentiras más mentirosas como si fueran un museo de arte* » (*Camino* 81). Ni le lecteur ni la narratrice elle-même ne pourront statuer sur la véracité ou la fictionnalité (intradiégétique) des événements racontés : l'accès à la vérité – si tant est qu'il y en ait une – est coupé, rendu impossible par la pluralité mentale du personnage et par l'aliénation de son esprit en proie à de fréquentes hallucinations.

La scission du sujet produit différentes versions de son histoire, différents récits d'une même vie, rendant pérenne la fracture entre les multiples composantes de son psychisme et

---

[379] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Œdipe*, *op. cit.*, p. 370.
[380] Diana Palaversich, *art. cit.*.

soumettant irrémédiablement la mémoire au doute permanent. Enfin, au cœur de ces altérations, incertitudes et tensions internes au sujet, la narratrice demeure anonyme. Diana Palaversich y voit soit l'incarnation universelle de la condition féminine, soit l'impossibilité de parvenir à une identité stable pour cette jeune femme tiraillée entre Mina et Santiago. Sans rejeter la première possibilité, nous adhérerons plutôt à la seconde : il nous semble que l'absence de nom ou de prénom est représentative du « centre vide » de ce personnage dont le noyau lui échappe sans cesse, la rendant étrangère et marginale à elle-même : le *je* est introuvable, indéfinissable, hors d'atteinte, sans cesse parasité et compromis par une altérité qui naît en son propre sein. Dans ces différents aspects de la figure principale et « pluri-céphale » du roman de Patricia Laurent Kullick résonne l'écho des théoriciens du postmodernisme, et notamment de certains passages de la définition qu'en propose Terry Eagleton :

> Postmodernity is a style of thought which is suspicious of classical notions of truth, reason, identity and objectivity […]. Against the Enlightenment norms, it sees the world as contingent, ungrounded, diverse, unstable, indeterminate, a set of disunified cultures or interpretations which breed a degree of skepticism about the objectivity of truth, history, and norms, the givenness of natures and the coherence of identities.[381]

L'héroïne porte naturellement en elle une forte part d'altérité, et de cette conscience « plurifocale » et « plurivocale » naissent à l'échelle individuelle les incertitudes et les questionnements qui se trouvent à l'heure actuelle sur le devant de la scène de la réflexion collective. Dans sa schizophrénie et ses doutes, elle incarne ainsi assez justement le stéréotype du sujet postmoderne.

Malgré la thématique du dédoublement ou de la démultiplication de la personnalité qui se trouve au centre des romans de Guadalupe Nettel et de Patricia Laurent Kullick, et surtout malgré le spectre de la folie qui entoure les deux narratrices, le lecteur aborde deux récits qui présentent une écriture relativement classique. Le *je* désigne toujours la même instance, c'est-à-dire qu'il existe une stabilité narrative au sein de ces personnalités fragmentées : au niveau de l'énonciation, elles savent ou croient savoir où se trouve le *je* et où sont les limites, les frontières parfois menacées et parfois mouvantes, de son territoire et de ses attributions. À aucun moment dire *je* ne pose de problème ni ne crée de confusion. Si scission du sujet il y a, c'est avec rondeur que le langage la met en récit, en en racontant les fractures et les aspérités,

---

[381] Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. vii.

mais sans les figurer en lui-même. En cela, l'écriture de Mario Bellatin ou de Cristina Rivera Garza est probablement plus *schizo*, bien que l'on s'éloigne pour cela de la définition médicale de ce trouble pour ne garder que sa dimension métaphorique. Chez Patricia Laurent Kullick et Guadalupe Nettel, le langage peut raconter le délire, il ne délire jamais lui-même. Il peut signaler les failles sans jamais en présenter au niveau discursif. La folie de l'histoire n'atteint pas, n'affecte pas le récit ; la pathologie du personnage est tenue à bonne distance par le narrateur. C'est en cela que nous aimerions nuancer le titre de l'article de Diana Palaversich, au demeurant très brillant, qui parle de la « *esquizoescritura* » de Patricia Laurent Kullick : il nous semble que ce qui échappe à cette *schizo-écriture*, c'est précisément l'écriture dans son acception la plus concrète et littérale, la matière première du récit qu'est le discours.

Conclusion

Le *devenir autre* du narrateur est une préoccupation récurrente et constitue même la pierre angulaire de ces romans de Mario Bellatin (*Lecciones para una liebre muerta*, *La jornada de la mona y el paciente* et *El Gran Vidrio*), Guadalupe Nettel (*El huésped*) et Patricia Laurent Kullick (*El camino de Santiago*). Les personnages principaux et narrateurs des récits sont saisis dans un processus complexe de configuration identitaire. Nous parlons de configuration plus que de construction car il nous semble à l'issue de ces lectures qu'il s'agit tout autant d'une construction que de multiples déconstructions de l'identité du sujet en formation.

Chez Mario Bellatin, les narrateurs de ces romans se caractérisent par leur mutabilité, érigée comme principe fondateur de leur dynamique identitaire. Il ne s'agit pas tant d'*être* que de *devenir*, et mieux encore, de *devenir autre* irrémédiablement, compulsivement. En d'autres termes, le protagoniste narrateur n'*est* qu'en étant toujours *autre*. *Je* est un autre… et *je* n'*est* qu'à la condition d'être constamment *autre*, ce qui l'oblige à s'astreindre à des mutations et métamorphoses constantes. Il est donc mouvant par nature, et sa progression évolutive relève du rhizome, de la prolifération multidirectionnelle, comme s'il lui fallait en permanence revenir sur lui-même – c'est-à-dire *rebrousser chemin* sur lui-même – pour prendre le contre-pied de ce qu'il était en passe de devenir. Les différentes facettes souvent incompatibles de son identité multiple se succèdent inlassablement et le personnage trouve son équilibre dans cette alternance irrégulière et incessante qui exclut toute stabilité, toute permanence.

Dans les œuvres de Guadalupe Nettel et Patricia Laurent Kullick, les narratrices sont aux prises avec une scission de leur personnalité : elles voient l'une et l'autre émerger l'altérité au cœur d'elles-mêmes et tentent de s'en défendre. Une lutte de pouvoir se met en place et tout l'enjeu consiste à ne pas céder à cet *autre* qui tend à coloniser le *je* pour le remplacer et ainsi devenir ce *je*. Les deux narratrices s'efforcent de conserver un avantage territorial sur leur adversaire au sein de leur identité, ce qui débouche sur une spatialisation presque topographique du corps et du cerveau. Ana, dans *El huésped*, subit les assaults de « *La Cosa* », qui représente son contraire en tous points et qu'elle considère comme le spectre de la cécité qui la guette. La fillette qui devient une jeune femme au fil de *El camino de Santiago* est habitée par deux entités opposées qui pourraient incarner sa *machine désirante* – Mina – et sa *machine sociale*

– Santiago – qui réprime l'enthousiasme et l'innocence de la première. Leur dédoublement pourrait, surtout dans le cas de la protagoniste anonyme du roman de Patricia Laurent Kullick, révéler une véritable pathologie psychologique – en l'occurrence psychotique – mais il a aussi une dimension sociale très prononcée. En même temps que l'*envers* de son identité prend le dessus et la prive peu à peu de la vue, Ana choisit d'ouvrir les yeux sur l'*envers* du décor qu'est l'inframonde de la ville de Mexico. D'origine bourgeoise, elle finit par se fondre dans la masse d'indigents qui composent le peuple souterrain du métro. Sa métamorphose devient un acte de militantisme presque révolutionnaire, dont on ne sait pas à quel point il est volontaire ou opportuniste.

Dans *El camino de Santiago*, la narratrice est hautement subversive, sans jamais se l'être proposé et sans revendiquer aucune position militante : en tant que *machine désirante*, elle contrevient dangereusement à l'ordre patriarcal, et sa personne est le siège de combats acharnés entre ses désirs et la censure sociale qui les réprime depuis toujours à travers la voix de sa famille, de l'institution scolaire, puis de cette part d'elle-même – ce *surmoi* – qui relaie les discours culpabilisants de la morale hégémonique. Elle incarne le sujet *schizo* tel que l'ébauchent Deleuze et Guattari, qui déserte les normes sociales et prend naturellement – involontairement – le parti des marges, des périphéries en tout genre. Sans chercher à remettre quoi que ce soit en question, par ses seuls raisonnements, ses désirs et sa sexualité, cette narratrice *schizo* ébranle les règles de l'ordre hégémonique de la société patriarcale. C'est une dissidente qui s'ignore.

La folie dont l'une et l'autre redoutent d'être la proie pourrait n'être qu'une attitude follement subversive, naturellement transgressive. Elles vivent un premier niveau de *devenir autre* à partir de leur sentiment partagé d'être colonisées par quelque chose qui relève de l'altérité et qui se développe à l'intérieur d'elles-mêmes pour les convertir progressivement à cette altérité. Au-delà de cette expérience intime et subjective, leur *devenir autre* est profondément social : imperméables aux règles de savoir-vivre, elles se déterritorialisent des rôles auxquels elles étaient promises, et leur reterritorialisation toujours marginale est innocemment émancipatrice.

Quand les métamorphoses du *je* bellatinien qui virevolte d'altération en altérité composent un hymne à l'inconstance perpétuelle, les narratrices de Guadalupe Nettel et Patricia Laurent Kullick découvrent les voix et les voies du *devenir autre* du sujet *schizo*. La subversion est sociale et morale chez les unes, narrative et ontologique chez l'autre : Mario Bellatin applique ce *devenir autre* à l'un des principaux piliers du récit, au garant de la stabilité et de la cohérence de l'univers diégétique : le narrateur. Les symptômes de chacune des figures

narratrices de *El huésped* et *El camino de Santiago* forment un tout cohérent : soit l'ébauche d'une personnalité banalement duale, mais terrifiée par les apparitions de sa nature impulsive refoulée et de ses désirs inavouables réprimés ; soit la configuration d'un trouble psychotique schizophrène crédible qui devient le terreau idoine des affrontements entre un *ça* freudien débridé et un *surmoi* très puissant, martelé par une famille qui incarne à elle seule toute la morale patriarcale « castratrice ».

Au contraire, chez Mario Bellatin, les métamorphoses n'aboutissent à aucune cohérence : les différentes identités de ses narrateurs parfois mythomanes ne sont pas différentes instances d'une même personnalité, mais des figures tout à fait incompatibles, qui s'excluent mutuellement sans même avoir à se livrer bataille. En cela, Mario Bellatin est celui des trois qui, à notre sens, fait véritablement preuve d'une *schizo-écriture* : c'est l'inconstance du récit plus que celle de ses personnages qui constitue une véritable subversion et entraîne l'écriture dans une déterritorialisation narrative, générique et littéraire. Le récit plonge tout entier dans un *devenir autre* permanent.

CHAPITRE 4

DE L'ALTÉRITÉ INDIVIDUELLE À L'ALTÉRATION TEXTUELLE

Dans le processus de construction identitaire ou dans la démarche introspective des personnages, la question de l'altérité est centrale. Dire « *je* » revient à prendre position par rapport à l'altérité, à reconnaître l'existence de la première frontière sociale, celle que pose le langage entre le *je* et le *non-je*, comme le rappelle Roland Barthes :

> Tout langage, comme l'a montré Benveniste, organise la personne en deux oppositions : une corrélation de personnalité, qui oppose la personne (*je* ou *tu*) à la non-personne, (*il*), signe de celui qui est absent, signe de l'absence ; et, intérieure à cette première grande opposition, une corrélation de subjectivité oppose deux personnes, le *je* et la personne *non-je* (c'est-à-dire le *tu*).[382]

Ce positionnement est toutefois variable, évolutif, changeant. Les interactions entre le *je* et le *non-je* sont nombreuses et déterminantes, dès les premières étapes de la construction identitaire individuelle. Les romans de Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi explorent à travers leurs protagonistes les différents mouvements et combinaisons qui articulent le *je* introspecteur avec l'altérité qui l'entoure. Souvent, les relations se révèlent problématiques, à différents égards, et deviennent source de frustration. Parfois l'entourage social et affectif du sujet – *a fortiori* lorsqu'il est enfant – se montre défaillant dans son rôle de contributeur à l'édification de l'individu et oblige celui-ci à développer des miracles d'ingéniosité pour pallier l'absence ou l'incompétence, voire la nocivité, des premiers cercles de sociabilité que sont les parents, la famille, etc. À d'autres occasions, le personnage est saisi dans son incapacité à se connecter avec l'altérité : manque de communication ou incompréhension, l'autre demeure régulièrement un objet désirable mais inaccessible. C'est ainsi l'épineuse question des relations de soi à l'autre, ou du *je* au *non-je*, avec les conséquences qui en découlent en termes d'identité et d'introspection, qui nous occupera dans la première partie de ce chapitre.

Dans la seconde partie, nous nous arrêterons sur les formes sous lesquelles l'altérité se manifeste dans la composition textuelle de ces œuvres, et sur l'impact décisif qu'elle a dans la constitution du discours romanesque, c'est-à-dire dans les identités discursive et générique mêmes des textes.

---

[382] Roland Barthes, « Écrire, verbe intransitif ? », *in Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 26.

1. L'ALTÉRITÉ, VECTEUR (ET ENJEU ?) DE LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE

Les rapports interpersonnels qui voient l'interaction du *je* avec un *non-je*, un autre, un *tu* ou un *il*/*elle*, ne sont pas absents des dynamiques introspectives, ni des récits qui les mettent en scène. Au contraire, il semble que l'altérité constitue un élément essentiel dans les phénomènes de construction et de recherche du *moi*, notamment dans l'acquisition du langage et la possibilité de dire « *je* » chez le tout jeune enfant et bien au-delà. Dans les romans de Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, les personnages entretiennent tous dans différentes mesures des relations problématiques avec les autres, un vaste ensemble qui inclut l'entourage proche du *je*, mais aussi un nombre incalculable d'inconnus, sans oublier tous les cas de figure intermédiaires. Ces relations sont problématiques non pas en tant qu'elles impliquent une série de conflits qu'il conviendrait de résoudre, mais par ce qu'elles sous-tendent des questionnements de fond sur ce qui distingue et ce qui relie le *je* à un monde « *ancho y ajeno* ».

À l'instar de la multitude infinie des visages qui la composent, cette altérité est plurielle et ses manifestations variées. Tantôt elle forme un tremplin qui accompagne et favorise l'éclosion et la formation du sujet, tantôt elle s'érige comme un obstacle à l'affirmation du *moi* et entrave la construction identitaire par son inaction ou au contraire par des actes éventuellement involontaires de sabotage. Parce qu'elle confronte le sujet à ses limites et à sa singularité du fait de sa seule existence, elle est inséparable de l'écriture de l'introspection : il

n'y a pas d'*ego*, pas de *je*, sans l'existence d'autrui. Tatiana Bubnova, traductrice de Mikhaïl Bakhtine en espagnol, explique :

> El otro es la primera condición de la emergencia del sujeto que se dice "yo". El postulado ontológico no sería entonces "yo soy" o, pongamos por caso, "pienso, luego soy" –¿por qué, dice Bajtín, sólo por haber advertido que pienso, debo considerar que pienso la verdad?–, sino un "yo también soy", mediante el cual se otorga la primogenitura al otro.[383]

Je n'est singulier que parce qu'il s'affirme en se démarquant de la masse plurielle et diverse qui l'entoure. Moteur ou frein, il nous intéresse ici de voir comment l'existence de l'autre opère dans l'économie introspective et intimiste de ces romans.

On s'attachera tout d'abord à voir assez succinctement comment elle se manifeste dans les récits de Mario Bellatin que nous avons sélectionnés, où elle prend par exemple la forme de la figure étrangement absente et irréelle du psychothérapeute de *La jornada de la mona y el paciente*, mais aussi dans *El Gran Vidrio*, où l'altérité se présente sous différents aspects : à la fois dans une modalité d'encouragement à la création et à la réalisation du *je* et comme un obstacle qui entrave la reconnaissance et l'affirmation, donc la construction, du *je*. Dans le livre de Jorge Volpi *El jardín devastado*, l'altérité s'imprime comme un contraste dans le récit et dans la configuration du narrateur introspectif, dévoré par son individualisme auquel il tente de remédier ou qu'il tente de compenser en se projetant vers une altérité exacerbée et particulièrement exotique : de genre, âge, religion et culture éloignés voire opposés. Enfin, dans le roman *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, la question de l'altérité se trouve au cœur des réflexions et des inquiétudes des personnages ; elle est ainsi problématisée et systématiquement remise en question, et constitue à la fois un mystère insoluble et un enjeu inaccessible dans le processus introspectif des principales figures du roman. Paradoxalement, l'altérité devient aussi pour plusieurs d'entre eux un moyen, un vecteur d'accès à soi-même, dont le succès est variable. Dans cet univers presque métaphysique, dire « *je* » sous-entend nécessairement un mouvement vers l'autre, un fort investissement de l'altérité réelle, symbolique ou imaginaire.

---

[383] Tatiana Bubnova, « Prólogo », *in* Mikhaïl Bakhtine, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, Tatiana Bubnova (trad. et comp.), Mexico, Taurus, 2000, p. 17.

1.1. Mario Bellatin : se construire malgré l'autre, ou l'invention compulsive de soi

L'univers narratif de Mario Bellatin se caractérise par son aridité relationnelle : absence de communication, incompréhension de l'autre, rejet social, ostracisme, indifférence et abandon sont la norme. L'écrivain espagnol Vicente Luis Mora fait un constat encore plus sombre : « *Tampoco el amor sublima; en la obra bellatiniana el amor no es más que un territorio franco para la tortura psicológica o física* »[384]. Parmi les figures qui cristallisent le plus clairement cette violence relationnelle, citons par exemple le poète japonais éponyme de *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), créateur génial et méconnu d'une œuvre révolutionnaire – bien que malheureusement intraduisible et indéchiffrable ! –, qui fait les frais de la moquerie incessante de ses compagnons du monastère où il vit reclus, en raison de la taille extravagante de son appendice nasal, comme lors de cette scène grotesque :

> Shiki Nagaoka debía pagarle a un novicio para que la sostuviera levantada durante las comidas. A veces quería valerse por sí mismo, y se sujetaba la nariz sin la ayuda de nadie. Pero ese método no era del todo efectivo, y en muchas ocasiones se retiraba de la mesa de mal humor por no haber podido probar bocado. Finalmente, un niño dotado de mucha gracia que realizaba algunas tareas menores en el monasterio, al ver la desesperación del monje Shiki Nagaoka en el refectorio se ofreció a sostener él mismo la nariz. Las cosas fueron bien al principio. Nuestro escritor comenzó a tomar la sopa de buen grado hasta que, de pronto, un estornudo del niño produjo la caída de la nariz al plato y el inmediato regocijo general.[385]

Abandonné par toute sa famille à l'exception d'une sœur, il est exclu de sa lignée par ses propres parents qui n'approuvent pas son choix de vie et meurt dans la solitude, déshérité, banni et finalement oublié :

> Días antes de su retiro al monasterio, sus padres pagaron en el diario local una nota en la que se declaraba que la familia no estaba de acuerdo con la decisión del menor de sus hijos, Shiki Nagaoka, de hacerse novicio. Colocaron incluso a un lado, en letras pequeñas, su verdadero nombre: Naigu Zenchi. La nota también señalaba que la familia hubiera querido que una vez cumplida la mayoría de edad, Naigu Zenchi dejara de escribir *monogatarutsis* y se dedicase a administrar los negocios de la familia.

---

[384] Vicente Luis Mora, *art. cit.*, 71-98, p. 85.
[385] Mario Bellatin, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *in Obra reunida*, Mexico, Alfaguara, 2005, p. 221.

> Shiki Nagaoka sería desheredado en cuanto cruzara las puertas del pabellón principal del monasterio de Ike-no-wo.[386]

Dans *Salón de belleza* (1994), le salon de beauté se transforme en un mouroir où les malades ne peuvent espérer aucune visite de leurs proches, ni aucun signe de compassion de la part du créateur et propriétaire des lieux. La narratrice de *La escuela del dolor humano de Sechuán* raconte pour sa part et sans cacher son orgueil la tâche qui lui incombe de noyer dans la fontaine de la place du village les enfants qui ont préalablement été désignés. Pourquoi et par qui, elle-même l'ignore, à moins que cela ne l'intéresse pas. Elle ne peut cacher la fierté qu'elle retire du devoir accompli et du travail bien fait : comble de sa vanité, elle affirme glorieusement que son geste n'a jamais failli, qu'elle n'a jamais « raté » l'exécution d'un enfant ! Ce que nous désignons comme un climat d'aridité relationnelle tient en effet à la présence de fond d'un véritable désert émotionnel qui semble toucher tous les personnages, et qui fait partie des caractéristiques de l'univers narratif de Mario Bellatin les plus assumées par l'auteur. La modalité la plus significative de cette aridité relationnelle et sentimentale concerne à notre sens les relations entre parents et enfants, souvent teintées de marques de désamour et d'une dissolution des liens affectifs qui va de l'indifférence à la haine et du simple manque d'attention à l'infanticide. Un des exemples les plus flagrants vient de *Damas chinas* (1995), où le narrateur, un médecin gynécologue, se retrouve dépassé par l'impuissance et par la lassitude face à son fils toxicomane. Un jour qu'il le découvre une fois de plus dans une grande confusion proche du délire, après un accès de fureur destructrice, les soins qu'il lui apporte prennent un tour inattendu :

> En medio del desorden encontré a mi hijo sentado en un rincón. Su aspecto era lamentable. En sus manos aferraba un puñado de billetes. Creo que no me reconoció, de otro modo no me hubiera extendido el dinero y pedido que lo ayudara a salir a la calle. Me acerqué con lentitud. No quería alterarlo. Creo que le dije algunas palabras. Algo así como que no se preocupara, que estaba allí para ayudarlo. Me arrodillé a su lado, pero no mostró una reacción perceptible. No parecía sentir mi presencia. Pude, entonces, abrir con facilidad mi maletín de médico y preparar una jeringa con un calmante. Dadas las circunstancias, creí conveniente inyectarle una dosis mayor que la habitual. Para mi sorpresa, la respuesta de mi hijo comenzó a presentarse de manera opuesta a la esperada. Empezó a mostrar síntomas de inquietud. Quiso mover con violencia el brazo donde le estaba aplicando la inyección. Tuve que sujetarlo con fuerza. Poco después entró en convulsiones. Me alejé unos centímetros y vi cómo el cuerpo de mi hijo empezaba a dar sacudidas en forma metódica. Mi reacción inicial fue

[386] *Ibidem*, p. 218.

> envolver en un papel tanto la jeringa como los frascos vacíos. Los guardé luego en el maletín.
>
> Los funerales fueron discretos. Aparte de mi esposa, nadie pareció demostrar un verdadero dolor.[387]

On ne saura jamais s'il s'agit d'un lamentable accident, d'une déplorable erreur médicale, ou si le médecin avait l'intention de donner la mort à ce fils encombrant qui venait de détruire l'intégralité du mobilier dans une énième attaque de violence sous l'effet des drogues consommées. En tout cas, ses réactions dévoilent un désinvestissement affectif de la relation père/fils : lorsque l'homme, pour tranquilliser le jeune en plein délire, lui glisse *peut-être* quelques mots de réconfort, ce dont il n'est même pas certain, les promesses de soutien qu'il pourrait avoir articulées sont totalement dénuées de sincérité, introduites dans le récit par « *Algo así como que* ». De même, le fils, certes dans un état second, ne reconnaît pas son parent et s'adresse à lui comme au premier étranger qu'il aurait pu croiser. La scène est violente : le médecin fait l'usage de la force pour administrer l'injection qui sera létale à son enfant et, lorsque celui-ci convulse, sa seule réaction est de cacher le matériel médical qu'il vient d'utiliser, plutôt que de porter secours à son rejeton. Il fait ainsi disparaître les preuves de sa culpabilité et se protège de poursuites judiciaires sans même tenter de sauver son fils. La conclusion de cet épisode rapporté de façon cruellement neutre évoque discrètement un enterrement tout aussi froid, après une ellipse pudique ou indifférente.

Dans *El Gran Vidrio*, ni l'amour filial ni l'amour parental ne sont davantage au rendez-vous. La mère du narrateur de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » brille par son absence et, quand elle est présente, même si ce n'est peut-être que dans les songes du petit garçon, elle est muette, distante, inaccessible. Le père de la narratrice de « Un personaje en apariencia moderno » l'exhibe tout autant que la mère du premier chapitre, pour tenter d'adoucir la colère des huissiers ou encore pour se débarrasser de la charge qu'elle représente en la mariant. Il est possible que toutes ces situations extravagantes ne soient que des inventions du narrateur mythomane qui joue les caméléons au fil des pages du roman, mais ce sont elles qui plantent le décor des liens qui unissent les personnages à leurs parents. Du côté du deuxième chapitre, on a vu que le narrateur adulte et en plein processus de conversion à l'islam soufi cherchait un moyen de garantir l'application de ses dernières volontés face à la menace d'une famille qu'il imagine peu respectueuse de sa foi. L'absence d'affection et les manquements en tout genre, dont nous ne doutons pas qu'ils aient une influence sur la

[387] Mario Bellatin, *Damas chinas*, *in Obra reunida*, *op. cit.*, p. 133-134.

personnalité et la (non-)émotivité des protagonistes, nous intéressent cependant moins que les implications de l'absence presque totale de communication entre les parents, particulièrement la mère, et l'enfant.

Il est significatif que le discours direct soit presque totalement absent de l'œuvre de Mario Bellatin et particulièrement des récits sur lesquels porte notre attention : cela accentue encore le manque de communication qui affecte les relations souvent dysfonctionnelles entre les personnages et leur entourage. Lorsque, comme nous l'avons souligné dans le chapitre précédent, le narrateur de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » considère insensé et inutile de questionner sa mère au sujet des doutes qui le taraudent sur de nombreux détails de son passé, mais aussi de sa situation présente, il fait un constat dont les conséquences sont accablantes à plus d'un titre. En effet, le mutisme de la mère depuis l'abandon du père et l'explosion du noyau familial hypothèque non seulement les possibilités de vérifier la fiabilité des souvenirs du petit garçon et de les corriger ou de les compléter au besoin, mais entrave également la consolidation de la subjectivité de celui-ci et de tout son rapport au monde. Dans le troisième chapitre, la narratrice explique qu'elle n'a pas souvenir d'avoir de langue maternelle, ce qui la rend incapable de communiquer… pour la figure qui assume la narration, c'est un comble ! Dans tous les cas, cette absence verbale de la mère a des conséquences directes sur le développement personnel et cognitif des deux protagonistes (qui, en dernière instance, se rassemblent en un seul narrateur). Voilà donc un exemple flagrant de ce que Vicente Luis Mora considère être « *la identidad laminada de los sujetos en las obras de Mario Bellatin* »[388]. Mikhaïl Bakhtine, dans son *Esthétique de la création verbale*, exprime joliment le rôle prépondérant de la figure maternelle dans les étapes initiales de la constitution de l'identité subjective :

> En effet, dès que l'homme commence à se vivre par le dedans, il trouve aussitôt les actes – ceux de ses proches, ceux de sa mère – qui vont au devant de lui : tout ce qui le détermine en premier, lui et son propre corps, l'enfant le reçoit de la bouche de sa mère et des proches. C'est sur leurs lèvres et dans la tonalité de leur amour que l'enfant entend et commence à reconnaître son nom, entend nommer son corps, ses émotions et ses états intérieurs; les premiers mots, qui font autorité, et qui parlent de lui, ceux qui sont les premiers à déterminer sa personne, qui vont au devant de sa propre conscience intérieure, encore confuse, et qu'ils forment et formulent, ceux qui lui servent à se prendre en conscience pour la première fois et à se sentir en tant que chose-là, ce sont les mots d'un être qui l'aime. […] L'enfant commence à se voir pour la première fois, par les yeux de sa mère, c'est dans sa tonalité qu'il commence aussi à parler de lui-même,

[388] Vicente Luis Mora, *art. cit.*, p. 77.

> comme se caressant à la toute première parole par laquelle il se dit lui-même.[389]

Ainsi, sans ce premier miroir réfléchissant et – normalement – aimant, l'identité et la subjectivité de ces deux figures protagonistes de *El Gran Vidrio* se trouvent fortement déstabilisées, non qu'elles aient été déracinées, mais dans le sens où elles n'ont pas de terreau où s'ancrer. De là, impossible de se situer clairement dans une identité évolutive mais stable et cohérente : le petit enfant du premier chapitre ne sait plus s'il avait des frères et sœurs et la narratrice polymorphe du dernier récit ne cesse pas de se considérer, à quarante-six ans, comme une petite fille ou au contraire comme un adolescent passionné par les Renault 5. Dans les deux cas, le développement cognitif élémentaire s'en ressent, les deux narrateurs prétendant avoir des « limites » dignes de quelqu'un qui présenterait un retard mental avéré : l'un est enfermé dans une institution spécialisée et l'autre est tout bonnement incapable – à quarante-six ans ! – d'apprendre à écrire. Dans ce contexte où l'altérité proche, celle qui guide les premières découvertes et les premières années de vie, est défaillante, démissionnaire ou destructrice, dire « *je* » devient une tentative hasardeuse, un balbutiement vertigineux et incertain. Par exemple, lorsque le narrateur évoque les expériences punitives (ou punitions expérimentales ?) que lui fait subir sa mère, notamment en lui brûlant les mains dans un feu allumé pour l'occasion, c'est avec un grand détachement, presque un désinvestissement émotionnel qui tend à indiquer un processus de dépersonnalisation du *je*. Une épaisse frontière empêche l'identification entre le *je* narrateur et son objet, le *je* narré, comme s'il s'agissait de deux identités distinctes et distantes.

Pour faire face à l'absence ou au manque de coopération de la figure maternelle et du noyau familial, les deux narrateurs mentionnés développent des stratégies de compensation identitaire ; en un mot, ils surenchérissent d'affirmations et d'élaborations de soi, au risque de s'y perdre. Le garçonnet est ainsi obnubilé par la blancheur translucide de sa peau, notamment au niveau génital, ce qui révèle une attitude physique et mentale proche du nombrilisme, du repli sur soi. La narratrice du dernier récit s'invente sans cesse, se redessine en permanence, se réélabore à l'infini, sans aucune limite. L'un comme l'autre, ils se retrouvent pris dans la spirale obsessionnelle de la création compulsive du *je*. Ce même besoin de construction active de soi apparaît de façon plus diaphane dans le chapitre intermédiaire, où le personnage investit une nouvelle communauté religieuse et spirituelle et se dote par là même d'un nouveau système de

---

[389] Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale* [1979], trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 66-67.

valeurs, de nouvelles références affectives et d'un nouveau cercle de sociabilité où il pourra mettre en place de nouvelles interactions, pour une re-construction du *je* de fond en comble.

L'absence de communication, qui est à associer à une privation de l'altérité nécessaire au bon développement cognitif et subjectif du jeune enfant, s'érige donc en premier lieu comme un obstacle ou un frein qui limite les échanges avec l'autre, indispensables pour pouvoir se constituer par effet de miroir comme un *je*, face à un *tu* et différent du *il*. Cependant, dans *El Gran Vidrio*, cette carence devient rapidement un moteur d'affirmation du *je* qui, par compensation, s'attelle frénétiquement à la convocation de sa mémoire et à l'affirmation de son individualité. D'autre part, les grandes difficultés de communication soulignent la frontière qui sépare le *je* de tout ce qui l'entoure : les pensées et les émotions ressenties, impossibles à partager avec quiconque, évoluent presque en autarcie et renforcent ainsi la dynamique introspective essentiellement « égo-centrée ».

1.2. *El jardín devastado* de Jorge Volpi : de l'échec de l'individu à l'échec de l'individualisme

Dans son bref roman *El jardín devastado* (2008), Jorge Volpi met en scène un narrateur homodiégétique mexicain adulte. Le sous-titre « *Una memoria* » laisse supposer un changement de cap dans la production de l'auteur, qui privilégiait les grandes intrigues historiques liées aux principaux drames du XXe siècle, dans des romans aux antipodes du récit introspectif ou intime. Geney Beltrán Félix résume ainsi le changement radical entre les précédents romans de Jorge Volpi et *El jardín devastado* : « *Ahora, en cambio, una memoria –ya no la de todo un siglo sino la de un personaje* »[390]. Sans prétendre s'inscrire dans le genre des mémoires proprement dit, le sous-titre annonce ainsi une inflexion autobiographique ou autoréflexive, que confirme Jorge Volpi lui-même, dans un entretien radiophonique pour l'émission espagnole *El ojo crítico*, dans laquelle il revendique une dynamique de journal intime et une intention partiellement autobiographique[391] :

---

[390] Geney Beltrán Félix, « *El jardín devastado* / Una memoria, de Jorge Volpi », *Letras Libres*, janvier 2009, disponible en ligne : http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-jardin-devastado-una-memoria-de-jorge-volpi (consulté le 17 août 2015).

[391] D'autre part, dans un entretien accordé à Paula Escobar en 2006, soit un an avant le début de la rédaction de *El jardín devastado*, Jorge Volpi expose des détails de son enfance, de son adolescence, de sa personnalité et de sa vision du monde actuel que l'on retrouve chez le narrateur du roman. L'article a été publié par *El Mercurio* au Chili, puis repris sur papier et en ligne par le journal argentin *La Nación*. Il est disponible sur le site internet de ce

> En este caso creo que hubo una intención directamente autobiográfica pero como una exploración personal, una exploración que intentaba hacer de lo peor de nuestra época pero también de lo peor de mí mismo. Es decir que el personaje en muchos sentidos se parece a mí pero es esa parte más negativa que yo mismo soy capaz de reconocer.[392]

Après avoir écrit des romans comme *En busca de Klingsor* (1999), *El fin de la locura* (2003) et *No será la tierra* (2006) qui composent sa trilogie du XXe siècle et comptent chacun plusieurs centaines de pages, Jorge Volpi change radicalement de style pour inaugurer « *otra forma de narrar* »[393]. L'auteur tente de briser les genres et les styles en alternant des bribes ressemblant à un journal intime, des aphorismes, le récit de l'histoire de Laila à la manière d'un conte traditionnel et quelques réflexions philosophiques[394]. Surtout, il polit l'écriture, pour ne laisser que l'essentiel : « *En este caso, era el anhelo contrario, tratar de condensar al máximo cada capítulo y esto hace que este libro en realidad está hecho de estos capítulos brevísimos […] escritos […] con la obsesión de que no sobre ninguna palabra* »[395]. Il en résulte un langage épuré et un roman bref qui laisse une large place au silence et à la page blanche, parfois à peine ornée de quelques mots.

Ce narrateur qui lui ressemble est un professeur universitaire en sciences humaines qui se trouve pris par le temps pour rédiger un article ou un essai qui lui a été demandé, commandé plus exactement, avec salaire à la clef : « *Mil dólares por responder en quince folios. Un* abstract*. Notas al pie. Bibliografía. / Qué significa el dolor ajeno. / Bastaría una palabra. / Centavos* »[396] (*Jardín* 13). Il suffirait d'un mot ? Lequel : *nada* ? En cherchant l'inspiration, il se raconte et se livre par bribes désordonnées tout en questionnant son propre rapport à l'altérité, que celle-ci soit en souffrance ou non. Il revient au pays après plusieurs années à enseigner aux États-Unis. C'est là-bas, d'ailleurs, qu'il se trouve lors de l'attaque terroriste du 11 septembre

---

dernier : http://www.lanacion.com.ar/844872-jorge-volpi-de-la-excentricidad-a-la-lucidez (consulté le 18 août 2015).

[392] Juan Carlos Morales, « El ojo crítico », Radio Nacional Española, 10/12/2008. Podcast disponible en ligne : http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-ojo-critico/ojo-critico-jardin-devastado-del-volpi-10-12-08/359067/ (consulté le 17 août 2015). Irene Serrano relaie également dans son compte rendu de lecture la dimension autobiographique assumée par l'auteur : « *Éste es el libro más autobiográfico que he escrito* » (« Dolor y crítica, los dos ingredientes fundamentales de la última novela de Volpi », *Elmundo.es*, 15/12/2008, disponible en ligne : http://www.elmundo.es/elmundo/2008/12/15/cultura/1229339224.html ; consulté le 18 août 2015).

[393] Juan Carlos Morales, « El ojo crítico », *op. cit.*.

[394] Pablo Concha, dans la revue en ligne 60 Watts, définit El jardín devastado en ces termes : « Un libro breve, por supuesto, y obviamente fragmentario. No para negar la desmesura, sino para comprender su maquinaria. Acaso » (« El Jardín devastado: una cuestión de cuerpos », 60 Watts. Iluminando lecturas, 17/05/2009, disponible en ligne : http://60watts.cl/2009/05/critica-el-jardin-devastado/ ; consulté le 18 août 2015).

[395] Juan Carlos Morales, « El ojo crítico », *op.cit.*.

[396] Pour les citations de *El jardín devastado* se trouvant dans le corps du texte, nous marquons par le signe « / » les changements de paragraphes.

2001, mais c'est depuis la ville de Mexico qu'il se prononce, deux ans plus tard, contre l'invasion de l'Irak par les États-Unis. Le lecteur apprend également qu'il était activiste de gauche au moment de la fraude supposée aux élections présidentielles de 1988 et qu'il se reconnaît dans l'héritage du mouvement de protestation étudiante de 1968 (*Jardín* 15). Il fait état d'expériences professionnelles dans les universités d'Emery, Cornell et Harvard (*Jardín* 16) qui renforcent la ressemblance avec le profil de l'auteur, sans que le récit ou le paratexte[397] affiche une quelconque prétention autobiographique. Le présent de la narration se situe à partir de l'année 2003, pendant la guerre en Irak, alors que le pays est encore sous occupation étatsunienne. Le narrateur, anonyme, raconte par bribes les principales étapes de sa vie avant, pendant et après son séjour à l'étranger. Au fur et à mesure des fragments, intitulés chacun d'un simple mot dont la nature grammaticale est variable, les relations amoureuses du narrateur s'imposent comme une thématique dominante, tel un prisme à travers lequel le lecteur prend connaissance de la vie du personnage. Parmi ces relations, celle qu'il entretient avec Ana avant de quitter le Mexique est au cœur du récit.

Dès le premier fragment, l'autre personnage central du roman apparaît, d'abord sous une appellation très vague, presque désindividualisée : « *la joven* » (*Jardín* 11), associée à un cadre oriental. Peu après, ses traits se précisent, d'abord par la mention de son prénom, « *Laila* » (*Jardín* 14), puis par la présentation de sa famille (*Jardín* 17) dans le fragment éponyme qui lui est consacré et sur lequel nous reviendrons. Le fragment-chapitre initial, « *Entrada* », contient de nombreux éléments qui préfigurent la dynamique générale du récit, notamment l'alternance qui s'établit entre l'histoire du narrateur et celle de Laila, qui marche seule, endeuillée, dans le désert irakien. C'est aussi une première ébauche efficace du portrait psychologique peu reluisant d'un narrateur cynique et désabusé, et une amorce des constats amers qu'il ne cessera de dresser au fil de l'œuvre.

L'*incipit* est représentatif du pessimisme existentiel du personnage : « *Odio ser humano. Huyo entre las sábanas y, apenas parpadeo —el espejismo de la noche—, reencuentro mi estirpe carroñera. Mi consuelo es no haberme jamás reproducido, o así lo espero* » (*Jardín* 11). Dès le premier mot, la première personne du singulier s'impose avec virulence, et le narrateur pose comme point de départ le dégoût de soi, la détestation de sa propre humanité, qui lui

[397] Gérard Genette définit la paratextualité comme « *la relation […] que, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son paratexte : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable)* » (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10).

semble haïssable au point de ne souhaiter que sa non-reproduction. Faut-il voir dans cette formulation un écho au final de *Cien años de soledad*, quand le dernier descendant de la lignée Buendía Iguarán meurt « *porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra* »[398] ? Le narrateur souhaiterait dès lors la réalisation de la prophétie qui condamne les fondateurs de Macondo, mais telle qu'elle englobe l'humanité entière, cette « *estirpe carroñera* » dans laquelle il s'inclut sans concession. Dans l'incertitude (« *o así lo espero* ») de cette non-reproduction, apparaît la confirmation indirecte qu'il s'agit d'un narrateur masculin, ce que rien ne garantissait jusque-là dans le texte. De fait, il ne « maîtrise » pas complètement sa descendance et se profile comme un amant de passage, qui n'est même pas sûr de n'avoir laissé aucune femme enceinte, ce qui suppose une tendance marquée à fuir après les ébats. Le motif de la fuite est d'ailleurs évoqué dans la seconde phrase « *Huyo entre las sábanas* ». Quel est donc, par ailleurs, ce mirage nocturne ? Peut-être est-ce déjà une allusion à la présence de la jeune Irakienne dans ses songes, Laila signifiant « la nuit » en arabe…

Le sentiment de répulsion profonde que lui inspire sa condition humaine se prolonge dans le deuxième paragraphe, qui commence par une phrase forte et symbolique : « *Alzarse es volverse cómplice* » (*Jardín* 11). Se lever, donc, pour affronter le jour qui commence et participer aux activités de ses semblables relève ainsi d'un acte presque criminel. Mais « *alzarse* » peut également faire référence à l'excitation sexuelle masculine et ainsi à la complicité répréhensible qu'il y aurait à engendrer une nouvelle vie, à se reproduire. Cette vie est ensuite envisagée sous ses aspects les plus primitifs et scatologiques, comme si elle n'était que vile et animale : « *Me vence en cambio la urgencia de la bestia. Extiendo las piernas, me desentumo y completo el gesto que me confina en el cuarto de baño. Orino, luego existo* » (*Jardín* 11). Toute la transcendance du *cogito* cartésien se retrouve balayée d'un revers de main, réduite à néant, rabaissée à des besoins naturels physiologiques méprisables. Cristina Rivera Garza en propose une analyse originale :

> El cuerpo que orina es, también, el cuerpo que pierde o que huye: ese cuerpo anónimo tras el cual corre —despavorido, ansioso, con dientes—

[398] Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Cátedra, 2009, p. 550. L'écho est d'autant plus probable que Jorge Volpi a manifesté à plusieurs reprises son admiration pour Gabriel García Márquez et pour son roman phare. Il a notamment consacré à l'écrivain colombien un bref essai au titre évocateur : « El profeta de Latinoamérica », publié dans le recueil : Jorge Volpi, *Mentiras contagiosas*, Mexico, Colofón, 2008. Plus récemment, il a également publié un article dans lequel il affirme que Gabriel García Márquez et Jorge Luis Borges sont les deux plus grandes plumes d'Amérique latine (« Borges y García Márquez: nuestro Apolo y nuestro Dioniso », *Cuadernos de Literatura*, vol. 18, nº 36, 2014, p. 123-125. Également disponible en ligne : http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.bygm ; consulté le 3 octobre 2015).

> el éxtasis que viene del pasado para contemplar ahora —el ahora del abandono que es también el ahora de la memoria— su propio rostro en el espejo de lo que no está.[399]

C'est donc sur un personnage en pleine crise existentielle que s'ouvre le récit. Le contexte ou les raisons de cette situation se dessinent peu à peu : « *No puede ser éste un regreso, mascullo con saliva rancia, pegajosa. El regreso es otro nombre de la huida. Mi patria: este amasijo de hienas y fantasmas, su estruendo y el culto del olvido* » (*Jardín* 11). Désormais, la charge ne porte plus contre l'humanité dans son ensemble, mais contre une patrie peuplée de profiteurs et d'inconscients qui préfèrent l'oubli systématique aux leçons de l'histoire. Il n'est encore rien qui désigne le Mexique en lieu et place de ce pays que le narrateur peine à retrouver après, semble-t-il, une absence significative.

Après ces quelques lignes centrées autour du narrateur, le lecteur est emporté au-delà des limites de ce *je* véhément. Ce mouvement est symbolisé par le regard qui traverse la fenêtre et, ce faisant, permet un changement de décor radical : l'intérieur confiné que composaient les draps, la salle de bain et les pensées oppressantes du personnage laisse place à un espace ouvert, collectif : « *Tras la ventana, el mediodía* » (*Jardín* 11). Les pensées suivent leur cours et, par l'association thématique de midi avec le zénith et enfin le soleil, ouvrent la porte sur un autre monde, extérieur et lointain, qui se déploie pourtant à partir de l'imagination du narrateur, donc de l'intérieur : « *Me pregunto —pero sólo Dios es sabio— si el sol de Oriente será más traicionero* » (*Jardín* 11). Le second décor principal du récit plante ses fondations : en Orient, et en terres croyantes. En effet, entre le pessimisme initial d'un personnage qu'on devine profondément sceptique quant au sens du monde et la profession de foi mise en exergue par les tirets, le contraste est tel que le discours en devient polyphonique[400]. Au cœur du désenchantement et de l'incrédulité du narrateur émerge une autre voix que la sienne ; c'est l'écho d'une culture et d'une foi qui lui sont étrangères, tout comme le soleil d'Orient qui lui vient à l'esprit. Des antipodes culturels et géographiques de ce narrateur surgit enfin « *la joven* » (*Jardín* 11), cette troisième personne du singulier qui prend à tous égards le contre-pied de la première personne narratrice, comme s'ils étaient les pôles opposés dont l'axe de symétrie serait le soleil.

---

[399] Cristina Rivera Garza, « El yo masculino », *in* « La mano oblicua », *Milenio*, Sección Cultura, 10/02/2009.
[400] Nous empruntons le concept de polyphonie à Mikhaïl Bakhtine, qui écrit notamment : « *Le prosateur-romancier n'extirpe pas les intentions d'autrui du langage polyphonique de ses œuvres, ne détruit pas les perspectives, mondes et micromondes socio-idéologiques qui se découvrent au-delà de cette polyphonie : il les introduit dans son œuvre. Il utilise des discours déjà peuplés par les intentions sociales d'autrui, les contraint à servir ses intentions nouvelles, à servir un second maître* » (*Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 120).

Le portrait de la jeune fille est esquissé de façon laconique mais évocatrice : « *Si la joven habrá sufrido sus lanzadas. Si habrá violado el luto de la tela. Si habrá palpado sus pechos y su vientre. O si la habrá cuidado a lo largo de su ruta. / El sol de Oriente* » (*Jardín* 11-12). Alliée ou sacrilège, la présence du soleil fait l'objet d'hypothèses quant au réconfort ou au tourment qu'elle apporte à la figure fantasmatique qui préexistait dans l'esprit du narrateur avant son apparition dans le récit, comme le suggère l'utilisation de l'article défini. Les attributs mentionnés (la poitrine et le ventre), combinés au voile de deuil de la jeune femme, la présentent au lecteur sous les traits d'une mère endeuillée par la perte d'un petit enfant, peut-être d'un bébé. C'est une mère courage saisie en plein pèlerinage et en pleine douleur que dépeint ici le champ lexical de la violence physique qui pourrait lui être infligée : « *sufrido* », « *lanzadas* », « *violado* », « *palpado* »… On ne connaîtra son prénom et les raisons de son errance dans le désert que plus tard, mais en quelques lignes son essence est déjà perceptible. En cela aussi, elle se présente assez clairement comme le contre-point du personnage masculin anonyme qui ouvre le récit : c'est une mère – celle qui engendre la vie, qui la perpétue –, meurtrie dans sa chair et privée de tout confort matériel. C'est cette dernière dimension qui est réaffirmée dans la suite du fragment :

> Quedo desnudo —un cuerpo enclenque como el de las fotografías— dejo que el chorro de agua me limpie y desperece y, en un remolino que es como la vida, se desperdicie por las cañerías.
>
> Miro los ojos rasgados de la joven —la paz sea con ella—, sus ojos parecidos a la perla semioculta. Cuántos kilómetros sin voz, cuántos pasos, cuántas jornadas de sed y de ventisca.
>
> Su sombra en el desierto. Sus huellas que se pierden.
>
> Y yo aquí, tibio, a salvo, maldiciendo el cauce de las horas. Me desplomo sobre el tejido de mosaicos y, ateo furibundo —¿cuál será la correcta dirección hacia La Meca?—, rezo por ella.
>
> A ti, Rey del Día del Juicio, pido ayuda (aunque no existas). Condúcela por el recto camino, el camino de aquellos a quienes has favorecido y no son objeto de tu ira.
>
> A ti, Señor de los Necios, Señor de los Dementes, te ruego que la protejas y la guíes. (*Jardín* 12)

Le contraste entre les deux personnages et leurs situations respectives est saisissant : l'un laisse couler l'eau de la douche pour sortir de sa torpeur et de son ennui alors que l'autre, assoiffée, n'est plus que l'ombre d'elle-même, épuisée de marcher à perdre haleine et à se perdre tout court dans un désert hostile. Une tiédeur commode et rassurante entoure le narrateur et augmente d'autant plus son mal-être intime qu'elle lui paraît indécente. Un mouvement oscillatoire s'installe dans le récit qui alterne entre l'image et l'histoire de ce *je* masculin et

celles de cette troisième personne féminine. Ce mouvement naît à l'intérieur du narrateur, qui braque tantôt sa caméra sur lui-même – sur son *moi* qu'il semble trouver haïssable, comme l'énonçait Pascal – et tantôt sur la figure lointaine de la jeune femme, rendue floue par le sable, le vent et la lumière éblouissante mais qui flotte tel un mirage dans le désert. Si, dans le confort moite de son quotidien aisé, il peut se permettre le luxe d'être athée, des prières s'élèvent en lui, presque malgré lui, dès qu'il contemple le désespoir de cette jeune étrangère.

Ces invocations sont pourtant toujours accompagnées d'une parole blasphématoire : outre les négations de l'existence de Dieu (« *aunque no existas* ») et les dénominations parodiques qui se révèlent éventuellement insultantes (« *Señor de los Necios, Señor de los Dementes* »), l'expression « *Condúcela por el recto camino* » aux fortes consonances bibliques, est ici dévoyée, dépourvue de sa valeur morale métaphorique. Il s'agit en effet de trouver le droit chemin au sens propre afin de traverser le désert le plus rapidement possible. Ainsi donc, si le souhait exprimé est sincère, le traitement parodique révèle l'ironie grinçante que le narrateur ne peut réprimer en se prêtant à l'exercice formel de la prière. Celle-ci se révèle porteuse de la même bipolarité et des mêmes antagonismes qui structurent le récit. Le narrateur est pris entre deux feux : d'une part son attachement fervent au destin de la jeune femme et par transfert à ses croyances, et d'autre part sa fidélité à son propre athéisme. Deux voix distinctes cohabitent en lui, qui s'opposent et se complètent comme un chant et son contre-chant. Elles sont chacune le support d'une histoire, d'un personnage et d'un univers de valeurs, mais elles partagent le même siège, la même source d'émission : le narrateur interne, qui est parfois autodiégétique (il est l'objet principal de son récit) et parfois homodiégétique (il raconte une histoire dont il n'est pas le centre, tout en y ayant pris part)[401].

L'alternance de ces deux fils de récits et de ces deux voix va se prolonger tout au long du roman. L'antagonisme et la complémentarité des destins des personnages vont se confirmer au fur et à mesure que la configuration du narrateur se précise. Il apparaît dans toute sa complexité, en tension entre un individualisme cynique et exacerbé proche de l'égoïsme, et la recherche quasiment désespérée d'une alternative à l'épuisement de son monde à travers l'histoire réelle ou inventée d'une jeune fille orientale.

---

[401] Voir Chapitre 1, note 27, p. 35.

1.2.1. Le narrateur, un personnage égocentrique… et égoïste !

Le quotidien du *je* narrateur se caractérise, à l'instar des principales figures qui peuplent les récits de Mario Bellatin et de Cristina Rivera Garza, par un désinvestissement affectif et des relations émotionnelles difficiles. Le rapport à l'autre est souvent frustrant et, en lieu et place de sentiments partagés – amoureux ou amicaux –, c'est un malentendu latent qui prévaut. La plupart du temps, la communication est défaillante ou stérile. Les amitiés ou les relations de couple sont marquées du sceau de l'égocentrisme narcissique : tout mouvement vers l'autre est guidé par le bénéfice que pourra en retirer le personnage, qu'importent les dommages collatéraux.

La froideur affective et l'intérêt essentiellement narcissique qui, nous allons le voir, régissent la vie du narrateur semblent se manifester assez vivement déjà chez son propre père : « *Mi católico padre nunca me llevó a misa, tal vez porque no admitía competencia: él era el albacea de lo cierto. […] Me inscribió en una escuela confesional, a la cual él también había asistido, para que los hermanos apuntalasen su ortodoxia* » (*Jardín* 40). Indifférent à ce qui serait souhaitable pour l'éducation de son fils, l'homme n'est ici animé que par le souci de préserver son image, soit en éloignant son enfant de toute parole qui pourrait supplanter son autorité incontestable, soit en l'inscrivant dans son ancienne école pour s'y montrer respectable dans le but de susciter l'approbation. Cette figure paternelle est décrite plus loin comme un individu extrêmement déterminé : « *el símbolo de la voluntad y del coraje* » (*Jardín* 122). Pourtant, au moment de l'écriture, ce monument de force qui servait d'armure protectrice à ses enfants est tombé dans un état d'abattement invincible, qui donne lieu à une description contrastée du couple parental :

> La felicidad siempre le representó una conquista y ya ha dejado de buscarla. Abandonó la música, los libros, sus pasiones. Ha huido incluso de la gente y de las calles. No hay modo de aliviarlo. El temperamento que antes lo impulsaba hoy lo pertrecha: imposible luchar contra su férrea convicción de no hacer nada.
>
> Mi madre fue bendecida por otros dioses: le es tan simple ser feliz sin cuestionarse. Ahora ella lo cuida y escucha cada una de sus quejas. Siempre que los visito me derrumbo ante el error que los contrasta. (*Jardín* 123)

Alors qu'il aurait tout à fait pu remarquer la complémentarité de ses parents, le miracle de l'alchimie des relations humaines, le narrateur en propose une vision extrêmement pessimiste : leur union est à ses yeux ni plus ni moins qu'une erreur, qui préfigure sans doute

l'échec de sa propre vie sentimentale. Il s'est d'ailleurs lui-même senti très tôt décontenancé dans ses contacts avec l'altérité, d'abord constituée de ses camarades de classe pendant son enfance. Dans le fragment intitulé « *Burbuja* », il cherche les raisons de son imperméabilité au monde extérieur et croit la trouver dans les précautions dont il a fallu entourer le petit asthmatique qu'il était alors :

> Crecí en el interior de una burbuja, como el niño de esa película de los domingos. La mía era cuadrada, semejante a una traslúcida tienda de campaña.
>
> El asma me reservó allí horas incombustibles, extraterrestre en una nave espacial a la deriva.
>
> En la adolescencia el mal remitió. Poco a poco me integré a la normalidad de este planeta —los juegos a la intemperie, el sexo, la ambición— y llegué a hacerme cargo de mí mismo.
>
> La burbuja, en cambio, permanece. (*Jardín* 83)

Un peu plus loin dans le roman, il fait état de l'hypersensibilité qui le caractérisait jusqu'à l'adolescence, et qui lui est devenue tellement insupportablement douloureuse qu'il a fini par mettre en place une série de stratagèmes pour l'enrayer. La rançon de cette entreprise de désensibilisation tient dans le titre du fragment : « *Desinterés* ».

> Todo me derruía. Hasta los quince sobreviví custodiado por un miedo irreprimible —el miedo contagioso de mi madre— y la timidez, que era un larguísimo pasillo. Cualquier detalle se volvía una tragedia: la diarrea de mi perro, un disco rayado (empezaba a adorar las sinfonías), los pleitos con mi hermano, la distancia o la envidia o el malhumor de mis amigos.
>
> Otras certezas me aniquilaban: el inminente divorcio de mis padres (llevan cincuenta años de casados), la miseria y el llanto ajenos y esa imposibilidad de comprender a los demás que yo vivía como incomprensión de los demás hacia mí. (*Jardín* 143)

L'enfant que dépeint ici le narrateur autocritique est capable d'empathie : il souffre d'observer les manifestations de la souffrance d'autrui, au point que cela devienne insupportable. Par ailleurs, s'il est un témoin sensible, dès qu'il est en situation d'interaction avec son entourage, l'harmonie se brise sous l'effet de la peur, de la timidité et de l'incompréhension mutuelle. En d'autres termes, ces émotions le condamnent à faire l'expérience de la solitude intérieure, de l'isolement affectif. À l'origine de cela, un handicap, une faille, une incompétence : ce que le narrateur analyse avec le recul objectif et la distance temporelle comme sa propre incapacité à comprendre l'autre, alors que l'enfant souffrait de se sentir lui-même incompris. Le sentiment que l'incompréhension gangrène toutes les relations

humaines poursuivra d'ailleurs le personnage jusque dans les dernières pages du récit. Pour pallier la vulnérabilité émotionnelle qui l'affecte au quotidien, l'adolescent entame un processus de modification progressive de ses comportements et, ce faisant, altère l'essence de son être de façon somme toute assez inquiétante :

> A los quince, mientras Nietzsche me invadía —y yo extraviaba la fe—, decidí abjurar de aquella angustia. Racionalmente, como quien se cambia de casa o de oficina, descubrí que ya no toleraba ser como era.
> A mis amigos les sorprende la aparente lucidez de aquel muchacho.
> A mí me asusta.
> Con el tiempo desterré algunos temores, aligeré mi carga. Para lograrlo, sustituí la extrema sensibilidad con dosis de pura indiferencia. Ahora muy pocas cosas me duelen o me importan, apenas aquellas que juzgo importantes o dolorosas.
> El esfuerzo, creo, valió la pena. El precio: un genuino desinterés hacia los otros. (*Jardín* 144)

C'est à une métamorphose volontaire et salvatrice que se livre le jeune homme, mais l'emploi du verbe « *desterrar* » révèle la contrepartie de ce changement : en expulsant certaines peurs, c'est une part de lui-même qu'il force à l'exil. De ce *devenir autre* auquel il s'astreint ressort une dénaturation ou une altération de soi. En décalage significatif par rapport à l'enfant émotif et timide qu'il était, l'adulte qu'il devient est condamné à être inauthentique, à n'être jamais vraiment lui-même. L'indifférence protectrice dont il se revêt pour éviter une empathie trop douloureuse finit par le couper du principal lien émotionnel qui l'articulait à son entourage. Dans le fragment « *Amigos* », le désinvestissement affectif du narrateur au présent de l'écriture est clair : « *Los embotellamientos, la lluvia, las distancias: pretextos ideales para no quedar con mis amigos. […] Y yo, yo no salgo de mí mismo. / La culpa, por supuesto, es de los otros. Nuestros sempiternos detractores. El azar o la imprevisión o la fatiga* » (*Jardín* 171). Tout est bon pour manquer à la constance en matière d'amitié, et plus encore dans le domaine sentimental.

L'évolution globale du personnage dans ses relations affectives se décline de la même façon dans une veine sentimentale : au départ, un jeune homme très sensible et trop timide souffre une série de désillusions dont il vient ensuite à se protéger au prix… de ses sentiments ! Il se présente assez rapidement comme un homme qui collectionne les relations brèves, plus charnelles que sentimentales, confirmant ainsi le profil d'amant de passage qu'il arbore dès la première page. Une fois revenu au pays, il retrouve ses anciens camarades et c'est l'occasion de faire le point sur la situation de chacun, entre divorces et familles dysfonctionnelles :

> Tras su divorcio —un cataclismo— Nicolás ha vuelto a casarse y se escabulle de dos familias. Pablo preserva su ficción de padre y marido sin fisuras. Víctor se enamora como un búfalo de mujeres que veneran sus tormentas. Incluso Javier, el inestable y pendenciero, sigue enamorado de Laura para estar cerca de sus hijos. (*Jardín* 28)

Pour ce passage en revue, le ton est clinique, presque cinglant de mépris : tout ici relève de la décadence, de l'échec, du mensonge ou de la lâcheté. Puis, vient le tour du narrateur : « *¿Y tú? / Yo, como siempre: un nombre tras otro. O ninguno. Los demás me envidian. También me compadecen* » (*Jardín* 28). Ses amis ne s'y trompent pas, il y a quelque chose de désespéré et de vertigineux dans cette accumulation compulsive d'amourettes sans lendemain, dans lesquelles il ne cherche pas à s'investir et qu'il ne prend pas non plus le temps de consolider. L'origine de ce triste don Juan ? Une série de dépits amoureux au tout début de sa vie sentimentale, commencée tardivement. C'est l'objet du fragment nommé « *Venganza* » qui dresse un bref aperçu de ses frustrations et du rôle qu'elles ont tenu dans l'apparition de l'homme qu'il est à présent :

> Mi educación sentimental se inició muy tarde, con varios fracasos al hilo. La mezcla de una escuela de varones con mi timidez empecinada me apartó de las mujeres hasta que cumplí veinte años. Antes no existían o existían como quimeras: alienígenas con nalgas prominentes.
>
> En la universidad me enamoré de la primera mujer que me habló de Marx. Un año mayor, también estudiaba ciencia política. Ambiciosa, melancólica, sólo podía sojuzgarme: sufría por cualquier minucia y yo descubrí el placer de consolarla. Jamás le revelé el placer de mi infatuación, jamás toqué sus labios. Me conformé con ser su confidente. Al cabo de unos meses anunció su noviazgo con mi mejor amigo. (*Jardín* 96)

Le passage s'ouvre sur un clin d'œil au roman *L'éducation sentimentale* (1869) de Gustave Flaubert, dont le personnage principal, le jeune Frédéric Moreau, va de désillusion en désillusion. Ici, la méconnaissance et l'empressement du narrateur sont exposés avec humour et autodérision. Timide et inexpérimenté, il se fait souffler sa belle, dont il avait été le confident et l'ami fidèle. Cela ne relève même pas de l'incompréhension, mais de l'absence totale de communication : il ne lui a jamais déclaré sa flamme ! Fort de cette expérience douloureuse, il s'empresse donc… de la reproduire en tous points :

> No escarmenté: la sustituí con una bailarina larga y errática. Con tenacidad adolescente exacerbé con ella la torpeza ya ensayada. Nos volvimos inseparables. Ella, *femme fatale* con los senos de una niña, enumeraba ante mí los nombres que pasaban por su cama.

> Tampoco le revelé mi secreto.
> Su padre alcohólico la había abandonado —tema con infinitas variaciones— y yo comprendía su desdicha. Le entregué cuanto tenía: consejos, dinero, mi alma, para luego poder cobrar como usurero. Algún día tendría que devolverme mi cariño. (*Jardín* 96-97)

Le machiavélisme de l'amant bientôt éconduit est trop naïf pour ne pas arracher un sourire de moquerie attendrie au lecteur, qui s'attend forcément à ce qui va suivre : la danseuse coupe court à leur amitié du jour au lendemain, balayant ses espoirs d'*usurier sentimental* d'une formule laconique et définitive : « *Nada nos une, ¿no lo entiendes?* » (*Jardín* 97). Au désespoir du jeune homme succède un changement drastique : il cesse d'être une victime manipulable et systématiquement éconduite pour devenir un brise-cœur : « *Demasiado tarde: después de ella, empecé a cobrar revancha. Desde entonces, pueril defensa, no he dejado de vengarme* » (*Jardín* 97). Le pauvre amoureux transi délaissé par une femme légère qui se joue impitoyablement de ses sentiments, voilà qui ressemble fort à une *canción de desamor* typiquement mexicaine, tel que « Se me olvidó otra vez » de Juan Gabriel, « En el último trago » de José Alfredo Jiménez, « Por tu maldito amor » de Vicente Fernández ou « No hay nada más difícil que vivir sin ti » de Marco Antonio Solís. C'est ici presque aussi caricatural que dans l'imaginaire populaire mexicain, mais deux éléments détonent : l'auto-dénonciation par le narrateur de son attitude jugée puérile et l'autodérision du début du fragment incitent à lire cet épisode au second degré. En dénonçant les femmes comme les fautives responsables de sa propre irresponsabilité vis-à-vis de ses conquêtes, c'est le poncif machiste habituel de la femme porteuse de tous les maux que reprend le narrateur, qui se présente par la même occasion comme quelqu'un d'assez peu enclin à assumer ses erreurs.

La seule qui l'éloigne momentanément de l'accumulation d'aventures de passage sera Ana, qui présage d'ailleurs que l'adolescence chaste de son compagnon aura des répercussions négatives sur les femmes de son entourage : « *Tu adolescencia sin mujeres te causó un daño irreversible, diagnosticó Ana después de hacer el amor. En nuestro cuerpo no anida el paraíso. Si sigues así tarde o temprano acabarás por destruirnos* » (*Jardín* 116). S'agit-il de la destruction irrémédiable de leur couple ou de ses (futures) conquêtes amoureuses ? Après leur rupture, il passe en tout cas de relation en relation de façon presque compulsive et sans manifester beaucoup d'intérêt ni d'égards pour ses partenaires :

> Mientras estuve con ella nunca me acosté con otra mujer. No estoy seguro del motivo —descarto el miedo, el enamoramiento o la virtud— pero así fue. Entonces vivía una vida única. Tras dejar a Ana ésta se quebró como

> un espejo y cada fragmento reclamó una porción de mi deseo. Mi cuerpo ya no sabría subsistir sin otros cuerpos. (*Jardín* 80-81)

Le sujet est pris dans un morcellement de lui-même, confronté à une perte de sens liée au sentiment que l'échec est inévitable et qu'il ne sert donc à rien de chercher à construire une relation humaine durable. Le défaitisme et l'indifférence s'alimentent mutuellement et les diverses conquêtes du narrateur en font régulièrement les frais, comme le montre l'épisode consacré à Sofía, une étudiante brillante rencontrée au cours d'un colloque et qu'il revoit à quelques reprises en Europe au rythme de ses activités de recherche. S'ils sont très différents l'un de l'autre, ils ressentent une fort attirance physique et intellectuelle. Leur histoire ne va pas au-delà de quelques soirées alcoolisées qui ne permettront pas de forger un véritable attachement. Le personnage est le témoin détaché de la déception de la jeune femme : « *Consciente de mis fracasos anteriores ni siquiera me esforcé por rescatarla. / Una noche en Filadelfia me dijo que me amaba. Fingí no escucharla en medio de la música. A partir de esa noche me rehuyó* » (*Jardín* 113). Même avec le recul, le narrateur ne parvient pas à sortir de l'anesthésie émotionnelle qui accompagne son désinvestissement et son indifférence : « *Ayer tuvo un accidente y murió al cabo de unas horas. No dejo de preguntarme qué significó en mi vida. O qué signifiqué en la suya* » (*Jardín* 113). Le même désintérêt léger met un terme à la relation avec Sabina, une jeune femme millionnaire et trotskyste rencontrée à Atlanta et qui le rejoint régulièrement, discrète et charmante, pour passer une soirée :

> Como un ave migratoria volvió cada dos semanas. En una ocasión me regaló un poema —un poema para mí— y confesó que admiraba a Trotsky como a nadie. Era el reverso de Ana: sutil, callada, sin demandas. Mi deseo cumplido. Una muñeca de piel traslúcida.
>
> Con el final del semestre concluyó nuestra rutina. Yo partí a Grecia de vacaciones y no pensé en despedirme. A la vuelta encontré en mi casillero un paquete de cartas. Poemas. En ninguno deslizaba un reclamo: metáforas aéreas, lluvia, versos que recordaban a Cavafis.
>
> La olvidé sin darme cuenta.
>
> Al desempacar en mi ciudad he encontrado esos poemas.
>
> Los leo y los releo como si contuvieran una verdad que se me escapa. (*Jardín* 69)

Aucun conflit, aucune crainte, aucune gêne ne gâche les moments passés avec Sabina. Pourtant, le narrateur a le sentiment d'avoir manqué quelque chose, quelque chose qui pourrait être les sentiments de la jeune femme, dont il ne pense même pas à s'enquérir tant il lui est confortable de les ignorer. Ainsi, il l'abandonne sans même en avoir conscience et, comble du mépris, il oublie Sabina sans même s'en rendre compte. Sa présence et sa personne étaient

tellement anecdotiques que son absence est imperceptible. L'indifférence est poussée à l'extrême : alors que son amante avait fait preuve d'une élégance remarquable à tous les stades de leur relation, il se montre goujat jusque dans le souvenir de leur rupture.

Le constat est très différent lorsqu'il s'agit de Mariana, son premier amour, rencontré à dix-huit ans en cours de français, alors qu'elle en avait quinze. C'est un amour platonique mêlé de fascination pour l'exotisme qu'incarne la jeune fille qui, en plus d'appartenir au sexe opposé jusqu'alors inconnu et donc mystérieux, provient d'une culture différente de celle du narrateur : « *En el primer curso apareció una quinceañera que me intimidó mientras aprendíamos a distinguir* avoir *de* être*. Blanquísima, con ojos de avellanas, curiosa y osada, el modelo que luego habría de guiar mis búsquedas. / Además, Mariana era judía: un mundo nuevo* » (*Jardín* 145). Une complicité amicale les unit et le narrateur voit défiler les amants de Mariana sans parvenir à réprimer ni à exprimer la jalousie qui l'étreint :

> Fue la primera mujer que yo deseé, y la deseé con fiereza.
> Mariana disfrutaba al exhibir su desnudez y sus ideas. Todos mis amigos codiciaban su cuerpo e incluso alguno, ay, venció sus resistencias. Al final ella lo rechazó y lo comparó con el vacío.
> Vi desfilar incontables hombres por su camino y envidié uno a uno. Mariana en cambio ya no alcanzó a distinguir a las mujeres que se cruzaron por el mío y no adivina, quizá, que en cada una hay algo suyo. (*Jardín* 146)

Contrairement à l'étudiante en sciences politiques, puis à la danseuse, Mariana n'abuse pas du soutien de son ami : celui-ci l'admire en partie pour son indépendance et sa fierté. Elle représente une icône inaccessible et supérieure dont la pureté n'est pas corruptible, qu'importe le nombre d'hommes qui croisent sa route. Tant qu'elle les repousse et les dénigre, le narrateur demeure le plus proche, l'élu, l'ami inconditionnel : il est donc à l'abri de toute trahison et de toute désillusion. Il ne réalisera jamais ses fantasmes et ne se heurtera donc pas à une réalité décevante. L'image idéalisée qu'il garde de Mariana est déterminante dans le profil des femmes qui lui plaisent, mais aucune ne parviendra à se hisser à la hauteur de ce premier amour platonique, parfait en tous points et pourtant déjà fondé sur un manque de communication et d'honnêteté puisque la jeune femme ne saura rien du désir qu'elle inspire à son camarade. C'est le seul corps qui ne lui deviendra jamais indifférent, jamais étranger, sans doute justement parce qu'il n'y aura jamais eu accès :

> Cansada del tránsito de nombres y de cuerpos —la afección que me contagió sin darse cuenta—, renunció a las lisonjas y el peligro y se casó con el chico judío que su familia siempre había anhelado. ¿Claudicó?

> Exploró más bien la rebeldía de la rebeldía. Tuvo dos hijos y se exilió en la cruel serenidad de un suburbio neoyorquino.
>
> Han pasado más de veinte años desde nuestras clases de francés y en la última década casi no nos hemos encontrado. Nuestras vidas cotidianas no podrían ser más distantes. Mi deseo por ella es el mismo. (*Jardín* 146-147)

Lorsque celle qui incarne la liberté sexuelle et la libération féminine se range aux exigences de la tradition patriarcale, le narrateur refuse d'y voir un acte de conformisme ou un abandon de ses idéaux. Au contraire, il considère le choix de son amie comme l'ultime acte d'un système de révolte cohérent qui se moque du conformisme au point de ne plus avoir besoin de s'y opposer et de s'en accommoder avec indifférence : le comble du cynisme ou du pragmatisme. Ce n'est pas si éloigné de la situation du personnage principal mais celui-ci, dont l'inclination pour Mariana n'a pas changé, décide de magnifier les choix de vie de cette figure exaltée dont le prénom rappelle l'allégorie de la liberté révolutionnaire, qui fait office de guide suprême d'un peuple essentiellement masculin dans le tableau d'Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (1830, Musée du Louvre).

C'est un homme très différent de cet adolescent admiratif et fasciné que connaissent les autres femmes qui passent dans sa vie : avec les unes (l'étudiante, la danseuse, Ana) il se veut protecteur, amant providentiel et paternaliste qui console de jeunes filles incomprises ; avec les autres, il se montre distant, froid, indifférent, comme avec Sofía. C'est dans l'opinion d'une Française au sujet des Mexicains que le narrateur retrouve les traits de caractère qui le définissent le mieux : « *La opinión de Hélène me define. Cínico y feroz en silencio, morigerado y tibio a viva voz* » (*Jardín* 114). Là encore, des excuses sont invoquées pour expliquer une personnalité somme toute peu reluisante : dans ce fragment intitulé « *Máscaras* », le récit reprend, à travers le résumé de la vision d'Hélène, les essais d'Octavio Paz sur l'identité mexicaine, particulièrement *El laberinto de la soledad* (1950) :

> En tu patria la gente nunca dice la verdad. Para Hélène, francesa y aguda como un sable —profesora de letras modernas en Cornell—, ésta es la condición que nos define. Mienten todo el tiempo, sin darse cuenta, por deporte.
>
> Como siempre, Hélène acertaba: somos elusivos, hiperbólicos —fantoches—, protegidos por nuestras máscaras de látex (Paz lo dijo). Edulcoramos nuestros gestos: la cortesía como variedad extrema del recelo. (*Jardín* 114)

Le passage fait en effet clairement écho au début du deuxième chapitre de l'essai d'Octavio Paz sur l'identité mexicaine :

> Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino […].[402]

Alors que l'ouvrage de Paz saluait à travers ces masques la retenue et la pudeur naturelles du Mexicain, le propos du poète est ici détourné pour émettre un nouvel avis (auto)critique négatif et plein de cynisme sur les compatriotes du narrateur, qui ne s'épargne pas au passage. Distant et froid, le personnage ne se laisse pas affecter par les femmes qu'il fréquente et se détache facilement de ses différentes relations. Là encore, on n'est pas très loin des observations d'Octavio Paz, qui remarque combien cette retenue naturelle est associée à une distance relationnelle infranchissable : « *En suma, entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también, de sí mismo* »[403]. Pour le narrateur du roman, il y a tout de même quelques exceptions à ce schéma : la brève histoire avec Valeria et la figure centrale d'Ana.

En présence de Valeria, le narrateur laisse transparaître un nouveau trait de caractère : l'orgueil. Alors que cette jeune collègue est promise à Rodrigo, elle fait preuve d'un tempérament volage et entretient plusieurs liaisons simultanées sans remords, à la condition de ne pas aller jusqu'au coït proprement dit. C'est probablement cette liberté et cette affirmation de soi qui attirent son amant, à moins que celui-ci ne se prenne au défi de la conquérir et de vaincre son concurrent inconnu, Rodrigo :

> ¿Gozaba yo con su dominio? Tal vez pretendía minar su resistencia: al cabo terminaría enamorándose o reconocería que Rodrigo no existía. Puro orgullo.
>
> Aunque jamás hablaba de sí misma, no tardé en averiguar que, aparte de mí, Valeria mantenía pactos semejantes con dos colegas. Al parecer todos respetábamos sus condiciones: admiro su poder y su osadía.
>
> Creo que al final llegué a importarle —o entrevió mi angustia— porque luego de un concierto en Montreal me dijo que debíamos separarnos. La odié y descubrí que su piel se me había vuelto indispensable.
>
> Supe que al poco tiempo rompió con Rodrigo y que ahora vive con un guionista. No sé por qué su memoria aún me irrita. (*Jardín* 136-137)

---

[402] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* [1950], Madrid, Cátedra, 2004, p. 164.
[403] *Ibidem*, p. 165.

Comme Mariana, Valeria est une femme libre, indépendante, qui mène sa vie et ses relations avec autorité. Tout aussi inaccessible que la première, elle fascine son partenaire, qui a l'espoir orgueilleux de penser qu'il pourra s'imposer dans l'affection de la jeune femme. Finalement, c'est lui qui s'attache à elle, ne serait-ce que physiquement, et qui développe une dépendance affective. Entre l'humiliation d'avoir été une fois de plus repoussé et l'échec de ses ambitions inavouées de séduire durablement Valeria, le narrateur est touché dans son ego et se révèle plus vulnérable qu'à son habitude. C'est peut-être cela qui l'irrite autant.

La relation avec Ana place le personnage dans une tout autre configuration, bien plus inspirée de l'étudiante marxiste et de la danseuse que de la figure imposante de Mariana : il en est le sauveur et le confident, substitut d'un père défaillant. Ana devient l'instrument de la satisfaction égocentrique du narrateur à mesure que la fragilité de la jeune femme constitue progressivement l'un des piliers de leur relation. Si au début elle se montre loquace, enjouée et exaltée, le tableau devient plus complexe dès qu'elle permet à son nouveau compagnon de partager son intimité :

> Nos habituamos a llamarnos. Me atraía su urgencia, su brío, su voz ronca. Aunque aborrezco los teléfonos, la dejaba hablar de mil cosas y ninguna —su familia, la estupidez de los políticos, su pasión por los zapatos— sin límite de tiempo. Apenas descifraba su lógica, si acaso la tenía: era perfecta.
>
> En su departamento, blanco y despoblado —hueca galería de museo—, me presumió su colección de pipas de agua. Luego vinieron el alcohol y las pastillas. Sus temblores nocturnos y el pánico que le deparaba su recámara.
>
> Yo no compartía sus afectos —soy un cobarde que jamás pierde el sentido— y me asombraba al verla pasar de la dulzura al llanto a la violencia, espectador único de los tres actos de su drama.
>
> Tardé en atisbar que, detrás del brío y sus desplantes, Ana sufría. (*Jardín* 38)

Initialement fasciné par le caractère fantasque et enflammé d'Ana, le narrateur se trouve bientôt confronté à des manifestations d'angoisse et de terreur que son manque d'empathie l'empêche de comprendre et qui contrastent avec sa propre attitude mesurée, contrôlée. Au départ donc, se trouve une méprise sur sa personnalité et une profonde incompréhension ancrée dans la méconnaissance de l'autre. Mais le mystère et le défi qu'elle représente offrent une opportunité au jeune homme de se sentir utile et de tenir un rôle positif gratifiant : « *Una noche me llamó encogida en el armario: ojos feroces la acechaban. Rescaté su cuerpo helado, besé sus párpados y me sentí infinitamente poderoso. Ana me concedía la dicha de salvarla* » (*Jardín* 39). Cette sensation de toute-puissance lui garantit le contrôle de leur relation affective :

en s'érigeant en sauveur, il s'assure de la dépendance d'Ana à son égard et se prémunit ainsi contre le risque d'être abandonné. La vulnérabilité d'Ana est providentielle : c'est non sans sarcasme que le héros tout juste promu avoue son besoin peu reluisant de se sentir indispensable et qui, à défaut de l'être vraiment, se voit offrir une occasion facile d'être héroïque, d'être le protecteur compréhensif, alors même qu'il avouait quelques lignes plus haut son incompétence à comprendre les sautes d'humeur dont il est témoin. La situation a de quoi redorer son blason et il embrasse cette nouvelle responsabilité avec fierté, comme si c'était sa propre image qu'il avait la possibilité de sauver.

La cause des fragilités d'Ana occupe une partie de la narration, notamment dans le fragment « *Frágil* », qui explore le rôle qu'ont joué ses parents dans ses craintes :

> Ana se veía como huérfana en un bosque ennegrecido, a merced de las fieras y su hambre.
> Gretel sin el consuelo de su hermano.
> Le temía a la lluvia de agosto. Al silbido de la tarde. A los ojos de los perros. A los virus. A los hombres que la codiciaban en el metro. A los hombres. Al agua helada. A las filas del supermercado. A los parques vacíos. A su talento para herirse. A los domingos.
> A la locura.
> Procuraba burlarse de sí misma —soy frágil por la ausencia de mi padre— pero el abandono a veces le servía de escudo y a veces de metralla. (*Jardín* 46)

Face aux tourments d'Ana, et aux démentis de la mère qui assure qu'elle a connu une enfance heureuse entourée de l'amour de ses deux parents, le narrateur n'est pas certain de l'authenticité de la version de sa compagne, ni de son objectivité. Sans chercher à en savoir plus, il endosse le rôle de compagnon fiable, dévoué et constant, censé compenser les nombreux abandons qu'a pu vivre Ana, et racheter les absences paternelles : « *¿Exageraba Ana? ¿O vivía su papel de niña expósita? / Me hizo prometer que, a diferencia de los otros, yo jamás iba a abandonarla. Suscribí el contrato en una hoja de su diario* » (*Jardín* 47). Le jeu de la dépendance a commencé avec ses règles écrites noir sur blanc, mais le souscripteur n'imaginait pas que la dépendance s'exercerait aussi et surtout à ses dépens. Ana, en pleine victimisation, supplie son amant de rester à ses côtés et s'enchaîne à lui affectivement, aveuglée par ses propres craintes : « *Tienes que cuidarme. / La voz de Ana. / Yo la abrazaba hasta que se consumía la noche. / Su miedo ignoraba el mío* » (*Jardín* 48). Parfois même, les angoisses et les obsessions qu'Ana ressasse inlassablement en viennent à placer le narrateur qui l'écoute au cœur d'un tourbillon vertigineux. Le fragment « *Insomne* » liste les peurs de la jeune femme,

commentées par son compagnon qui en révèle à la fois les incohérences, les contradictions mutuelles et le caractère lancinant :

> Serían las cuatro de la madrugada y Ana no se detenía.
> Hablaba del abandono de su padre.
> De lo poco que le importaba el abandono de su padre.
> De los golpes de su padre.
> De la amargura de su padre.
> Del vacío.
> De las peleas cotidianas con su madre (se llamaban seis veces al día).
> De los regaños de su madre.
> Del cariño de su madre.
> De la muerte.
> De su vida anodina e incompleta (la de Ana).
> De su odio a las obligaciones y al trabajo.
> De su falta de tesón y de talento.
> De las arrugas que enmarcaban sus labios.
> De la vejez (tenía veintisiete).
> De su propia frivolidad.
> De Dios.
> De su padre.
> Del abandono de su padre.
> De lo poco que le importaba el abandono de su padre.
> Del vacío.
> De las cataratas de su madre.
> De mí.
> De mi carácter volátil y evasivo.
> De mis máscaras.
> Del miedo a que yo la abandonase.
> De su adicción.
> De Dios.
> De los golpes de su padre.
> Del miedo a que yo la abandonase.
> De su deseo de tener un hijo.
> De su padre.
> De su madre.
> De mi renuncia a tener un hijo.
> De Dios.
> De la muerte.
> Así hasta el alba. Insomne. Irrefrenable. (*Jardín* 141-142)

Dans un discours répétitif qui ne laisse aucune place au dialogue avec son interlocuteur relégué au statut de simple auditeur passif, la jeune femme égrène les motifs de sa souffrance, dont la responsabilité semble revenir systématiquement à autrui : son père, sa mère et son compagnon au premier chef. Elle se montre également insatisfaite de certains défauts de sa personnalité, comme son manque de ténacité ou sa frivolité, mais le monologue renoue rapidement avec un flot de reproches adressés à ceux qu'elle juge coupables de son infortune. Si son désir d'enfant est douloureux, par exemple, la faute en revient au refus de son compagnon

qui manque cruellement de considération à cet égard ! L'anaphore de « *De* » au début de chaque phrase marque l'énumération et la dimension réitérative de son discours. L'adjectif « *Irrefrenable* » qui conclut ces pages souligne l'impossibilité d'interagir avec elle et son imperméabilité à toute tentative de la raisonner ou de la rassurer… ou de lui suggérer de se taire pour laisser son compagnon dormir en paix. Elle fait ici preuve d'une attitude autocentrée, voire égocentrique. C'est en tout cas l'impression qui ressort du récit un brin agacé qu'en fait le narrateur.

Pour autant, et bien que sa capacité d'empathie soit assez limitée à l'égard de sa compagne, c'est de cette victimisation à outrance qu'il va se servir pour consolider sa place auprès d'Ana. Dans le fragment « *Invasión* », le narrateur semble convaincu de tirer les ficelles de l'évolution de leur relation comme on apprivoise un animal craintif :

> Ana se acostumbraba a mi presencia. Me dejaba acompañarla hasta la madrugada, contagiándome con esos destellos de humor que la volvían luminosa —nunca he visto una sonrisa más abierta—, luego preparaba un té de hierbabuena y me despedía sin reparos.
> […]
> La invasión se extendía, inexorable, según el plan que había trazado.
> Poco a poco Ana necesitaría mi cercanía, mi voz y mis consejos, y muy pronto sería incapaz de llegar al alba sin mi abrazo. (*Jardín* 61-62)

Tout est présenté avec une froideur calculatrice qui est loin du romantisme attendu en de telles circonstances. Le plan est retors, d'autant plus qu'il est conscient et assumé : il s'agit de se rendre indispensable quand bien même cela nuirait à l'équilibre ou à la viabilité de l'autre. En l'occurrence, rien ne garantit que l'accompagnement dont il entoure Ana lui soit bénéfique. Elle-même en vient à douter, à moins que cela ne soit encore l'occasion d'exposer sa vulnérabilité et de renforcer l'engagement de son petit ami en touchant sa fibre protectrice : « *Yo rebatía su tragedia: eres fuerte, mira cómo has sobrevivido. Iluminas lo que tocas. Apenas funcionaba. Según ella, mis palabras la hacían todavía más vulnerable* » (*Jardín* 46).

À la lecture de ces passages qui ne laissent présager d'aucune fin heureuse, on a la sensation qu'un piège se referme inexorablement sur Ana, dont le personnage-narrateur est l'artisan, mais dont il pourrait facilement devenir aussi la victime. Ana, quant à elle, en est à la fois l'objet et la complice. Pourtant, après un certain temps, c'est bien lui qui se sent le plus dépendant de la relation qu'ils ont tissée et du rôle de sauveur qu'il y tient. Un soir qu'il reçoit un coup de téléphone anonyme et, inquiet, tente de joindre sa fiancée sans succès, il se précipite chez elle alarmé :

> No lograba concentrarme. Marqué el número de Ana. Luego otra vez. Y otra.
> Nada.
> Tomé el coche y me precipité hacia su casa. Aunque reconocía la insensatez de aquel pensamiento, temía por ella: esa mañana se había peleado a gritos con la editora de su revista (jamás toleró las órdenes de nadie).
> Corrí por las escaleras e irrumpí en el departamento oscuro y sin matices.
> Ana me recibió sobresaltada: una camiseta amarilla y el contorno de sus piernas.
> ¿Estás bien?
> Por supuesto, me contestó incómoda.
> Volví a mi casa abatido. Qué necia voluntad de consolarla. (*Jardín* 63-64)

Le récit autocritique que livre le narrateur de sa mésaventure révèle la nature égoïste de son apparent altruisme : à la place du soulagement qu'il aurait dû ressentir une fois rassuré sur le sort de sa compagne, il est déçu qu'elle ne manifeste pas la fragilité dont il a besoin pour justifier son statut de protecteur. Les sentiments qu'il ressent pour Ana sont ici passés au crible impitoyable et cynique de son intérêt égocentrique. Plus qu'à toute autre chose, plus qu'à son bien-être à elle, il semble désespérément attaché (entiché ?) à l'image qu'elle lui renvoie de lui-même et de son action, c'est-à-dire au rôle du personnage qu'il incarne dans leur couple. Ce rôle paradoxal se concrétise en même temps qu'il est démystifié dans le fragment intitulé « *Salvar* », qui retrace le jour où le narrateur découvre Ana qui a tenté de se suicider, vraisemblablement en avalant des médicaments :

> La encontré tendida en la cama como si durmiera. Plácida, tranquila. Sin el dramatismo de las telenovelas: nada de frascos vacíos en la alfombra o de navajas en el lavabo.
> Las lágrimas habían dejado una estela luminosa en sus mejillas. Recogí su cabeza y la acuné en mis brazos durante horas. Quizás de todos modos hubiese despertado. Para ella —y para la posteridad— fui yo quien le impidió hacerse daño.
> Ése fue el auténtico inicio de nuestra historia. Nuestro vertiginoso camino hacia el adiós. (*Jardín* 117)

Tout le monde, Ana comprise, attribue un rôle déterminant et salvateur au narrateur, mais celui-ci n'est pas dupe du secours qu'il est supposé avoir apporté à sa compagne inconsciente : à part dans les contes de fées – et encore ! – on ne ranime pas quelqu'un en lui caressant la tête. Il s'agit donc d'une imposture, d'une fiction qui fait de lui un héros et qui cimente leur couple. Peut-être est-ce justement parce qu'elle est fondée sur un mensonge que leur histoire est vouée à l'échec. Ou parce que, dans la vision pessimiste du narrateur, c'est le

destin de toute relation de couple. À partir de cet événement tragique qui l'investit dans ses nouvelles fonctions de héros, la relation de dépendance se consolide, et le narrateur ne décrit pas la situation en des termes très positifs ni très romantiques. Il assimile sa présence prévenante à une occupation et à une aliénation progressive de sa compagne :

> Tras el incidente no me aparté de Ana ni un minuto.
> Acaricié sus manos, admiré su lánguida belleza, combatí su tedio con chistes sobre la infidelidad o los vicios de mis amigos.
> La obligué a enfrentar los noticieros y a bullir con los desatinos de los candidatos.
> Ahuyenté sus remordimientos.
> Le devolví la risa.
> Y, sin que se diese cuenta, me apoderé de su futuro. (*Jardín* 126)

Le narrateur s'occupe d'Ana… jusqu'à l'occuper au sens territorial et militaire ! Le sauvetage initial et somme toute très relatif se mue en une campagne stratégique menée comme une croisade altruiste et qui enchaîne Ana à celui qui lui redonne goût à la vie. Le point de vue de la jeune femme, rapporté au discours direct par le narrateur sans plus de contextualisation, permet de confirmer qu'elle non plus n'est pas entièrement dupe quant au rôle héroïque de son prétendu sauveur. En tout cas, elle semble voir clair dans ce qu'il peut tirer de bénéfique de leur relation sur le plan narcissique :

> Qué fácil. Yo soy la loca, la perturbada, la indomable. Siempre quisiste que así fuera: nada te podía resultar más conveniente. ¿Te has preguntado si aciertas en tus juicios? ¿No serás tú, perfecto e imperturbable, quien se desgarra? ¿Por qué yo, siempre yo? Advierto el desdén en tus caricias: crees que no distingo la compasión en las yemas de tus dedos. El vértigo que te inspiro o el desorden. ¿Dudas de vez en cuando? ¿Musitas: estaré enloqueciendo? ¿O en ti no hay lugar para el desastre? Si te empeñas, adelante, yo soy la loca, la perturbada, la indomable. Pero tú no eres la cordura. (*Jardín* 162)

Derrière les reproches d'Ana, plusieurs constats révèlent quelques-unes des facettes peu glorieuses de la personnalité de son compagnon, tout particulièrement dans le rôle de chevalier servant calme, posé et rassurant qu'il assume auprès d'elle. En effet, la jeune femme souligne l'opportunisme du personnage, pour qui les failles et le caractère cyclique et démesuré d'Ana sont l'occasion rêvée de se construire par contraste une image d'homme stable et constant. Elle va même jusqu'à suggérer qu'il entretient presque ses déséquilibres psychiques comme le terreau de la fonction de sauveur rationnel, patient et dévoué qu'il se plaît à endosser. Elle insiste également sur le manque de remise en question de son amant et surtout, sur son mépris

réprimé pour les symptômes qu'elle manifeste. Voilà qui est assez peu altruiste et bien loin de l'empathie ou du soutien sincère et désintéressé ! Cela accréditerait plutôt la théorie d'une relation essentiellement utilitariste, dans laquelle les troubles d'Ana ont un rôle capital à jouer : ils servent de faire-valoir au personnage-narrateur.

Quand Ana se décide à solliciter une aide extérieure pour se libérer de ses démons et obtient de premiers résultats satisfaisants en fréquentant un groupe de parole, son compagnon se sent dépossédé de ce qui devait être son œuvre :

> Una noche, de buenas a primeras, Ana me dijo —o más bien se dijo— basta. Un impulso irrefrenable. Después de tanta angustia, después de años de empecinado sufrimiento. […]
>
> Ayer fui a uno de esos grupos de ayuda, me explicó, aunque no me atreví a abrir la boca.
>
> Así comenzó su cura. Me hirió que fuese su victoria y no la mía. (*Jardín* 92)

Là encore, la démarche qui devrait susciter son adhésion et ses encouragements ne parvient qu'à blesser son orgueil et à signifier son échec. C'est peut-être aussi un sentiment d'irritation lié à l'inquiétude de la voir se consolider et peut-être ainsi lui échapper. Quoi qu'il en soit, l'épanouissement du narrateur s'en ressent et cette émancipation progressive d'Ana préfigure la fin de leur relation. En effet, les premières étapes de la thérapie d'Ana sont prometteuses : elle se montre exaltée et échange beaucoup avec son compagnon… surtout au sujet des autres membres de son groupe de parole, alors qu'elle est tenue à la confidentialité. La transgression de l'interdit et la découverte de ce nouvel entourage réactivent la complicité du couple, dans une variante particulièrement morbide :

> Le fascinaba romper su juramento y, en relatos que se prolongaban hasta el alba, me exhibía las oscuridades de sus compañeros.
>
> Una niña de catorce enganchada en la heroína. Una señora de alta sociedad atiborrada de calmantes. Un abogado de empresa melancólico. Dos secretarias (una bilingüe) en busca de emociones. Un físico teórico curtido en mescalina. Una maestra de jardín de niños y dos universitarias expertas en anfetaminas y ansiolíticos.
>
> Una saga. Desmenuzábamos su desventura con precisión de cirujanos: ellos emergían de su striptease terapéutico y Ana los integraba a nuestra familia imaginaria. (*Jardín* 102-103)

L'un et l'autre sont fascinés par l'étalage des souffrances et problèmes plus ou moins pathologiques des membres qui participent au groupe de parole d'Ana. C'est non seulement totalement irrespectueux du secret exigé de tout nouveau participant, mais selon le ton adopté

par le narrateur, les amants tirent une véritable source de jouissance du sort de ces personnes. Ils sont les voyeurs de ce « *striptease* » nauséabond et se divertissent sans remords ni pudeur en exposant de long en large les malheurs de ceux dont ils mettent à nu les secrets inavouables et douloureux. Pourtant, cette complicité disparaît bientôt :

> Fue Dios —enaltecido sea— quien destruyó esa armonía.
> Según Ana, los miembros de su grupo estaban obligados a encomendarse a una fuerza superior: somos débiles y sólo con Su auxilio saldremos adelante.
> Hasta entonces Ana había sido atea y ahora se entregaba a un ser que reconocía caprichoso y absurdo. Durante meses de llanto y desatino yo había sido su único consuelo. No iba a permitir que Él, con su soberbia omnipotente, pretendiese quedarse con el crédito. (*Jardín* 103)

Le fragment s'intitule « *Enemigo* » : voici donc le fameux ennemi enfin démasqué ! Le narrateur est jaloux de Dieu lui-même : c'est à la fois puéril et démesurément orgueilleux, mais c'est aussi profondément ironique de la part d'un athée. Peu après, le couple se dispute au sujet du revirement spirituel d'Ana, dont le narrateur semble penser que c'est le résultat de l'influence ou de la manipulation sectaire des encadrants du groupe de parole :

> ¿Tienes que creer para curarte?
> Debes aceptar tu flaqueza: sola jamás lo lograría.
> ¿Y si no hay Dios?
> Si en verdad buscas salvarte, Dios existe.
> Entonces es una metáfora.
> Piensa lo que gustes.
> Ana, tu rehabilitación no depende de la fe, sino de la voluntad.
> ¿Celos de Dios? Eres patético. (*Jardín* 106)

Le vif débat d'opinions sur l'existence et la nature de Dieu ainsi que sur la validité des nouvelles inclinations spirituelles d'Ana tourne court dès que celle-ci touche du doigt ce qui se présente comme la véritable cause de l'irritation de son compagnon : la jalousie. Détrôné par un être immatériel en qui il ne croit pas, le narrateur se trouve privé de son rôle de prédilection, dépossédé de ce qui assurait la stabilité et la raison d'être de son couple, et la source de son mérite et d'une certaine vanité. Il trouvait dans son action de soutien auprès d'Ana l'occasion de se construire une personnalité et une image satisfaisantes à ses propres yeux, et elle lui substitue une entité divine, désincarnée, contre laquelle il ne peut pas rivaliser. L'enchantement est rompu : le tour de passe-passe du prestidigitateur qui était parvenu à se déguiser en héros ne prend plus, il est supplanté par un faiseur de miracles invisible et donc indétrônable. Dépité et

piqué au vif dans son orgueil, le narrateur-Narcisse est privé du reflet élégant que lui renvoyait jusque-là sa compagne et qui flattait son ego. L'utilitarisme qui avait permis la construction du couple s'évanouit : Ana trouve dans la foi le réconfort dont elle a besoin et le narrateur ne gagne donc plus la reconnaissance qu'il cherchait. Une fois fissuré le principal socle de la relation du couple, le pessimisme gagne du terrain, l'égoïsme de l'un et de l'autre donne lieu à de fréquentes disputes que l'incompréhension mutuelle ne permet pas de régler : le désamour triomphe jusqu'à leur séparation.

1.2.2. Un constat amer et cynique : de l'*autre*-étranger à l'*autre*-ennemi

Cette séparation qui prendra la forme d'une simple fuite de la part du narrateur est précédée d'une série de « *desencuentros* », des situations au cours desquelles il se sent irrémédiablement étranger à elle et à eux deux. Cela va du simple désaccord au sentiment d'avoir affaire à une inconnue. Chacun est muré dans ses priorités, insensible aux demandes et aux arguments de l'autre, participant ainsi à un véritable dialogue de sourds : « *Una casa, me exigía Ana al acabar cada pelea. / Una casa, decía: qué egoísta* » (*Jardín* 35). L'usage de l'imparfait dans ces deux phrases qui constituent à elles seules un fragment entier suggère que la scène était régulière, peut-être même habituelle. C'est la preuve de la stérilité de leurs échanges qui n'aboutissent sur aucun compromis, aucune concession, et entretiennent la mésentente. Les disputes se font plus fréquentes et plus violentes peu avant les élections de 1988, augurant la rupture sans pour autant la déclencher, sans rien régler :

> Volví al departamento y me encontré a Ana convertida en una furia. Los párpados hinchados, las manos crispadas, los pómulos como cerezas. Sus ojos no eran suyos. Tampoco su sonrisa.
>
> Se abalanzó contra mí. Sus débiles puños se estrellaron contra mi pecho como ráfagas. Apresé sus muñecas e intenté tranquilizarla. ¿Por qué me haces esto?, gemía. ¿Por qué a mí?
>
> Te quiero pero ya no puedo estar contigo, le dije. No sé por qué, no lo entiendo, no me entiendo, esto me mata. Ella sollozó y apenas dejó que la abrazara.
>
> Hicimos el amor. Olvidamos. Dormimos unas horas. A la mañana siguiente éramos los mismos. (*Jardín* 167)

La scène de ménage est pleine de lieux communs, depuis l'hystérie féminine jusqu'à la réconciliation sur l'oreiller, en passant par l'amant qui endosse la responsabilité d'une

incompatibilité de caractères sous la forme d'un « *ce n'est pas toi le problème, c'est moi* » plus ou moins remanié. Cela dote l'épisode d'une valeur universelle tout en alimentant plus que de raison le ton dramatique du texte, au point de permettre l'émergence d'une pointe d'autodérision : il s'agit d'une situation tellement courante, notamment dans les séries télévisées populaires de qualité parfois douteuses (les *telenovelas*), qu'on ne peut qu'y voir une réécriture parodique. Pourtant, aux réponses enflammées et désespérées du narrateur à sa compagne succèdent quelques phrases brèves, dépassionnées, presque cliniques, qui excluent tout retour de l'espoir et du romantisme. La conclusion est sans appel : « *éramos los mismos* ». Aucun changement, aucune évolution ne peuvent être attendus de la confrontation ni de la réconciliation : la séparation sentimentale est inévitable.

Peu à peu, l'homme prend ses distances, espace ses visites et, en se déshabituant d'elle, il la rend de plus en plus étrangère, jusqu'à ne presque plus la reconnaître : « *Me desprendía de ella y la miraba, aturdido, como se mira un cuerpo anónimo en la prensa* » (*Jardín* 161). Alors que la scène de ménage précédente commençait par une dispute et se terminait par une réconciliation temporaire, la tendance s'inverse rapidement, dans un contexte de campagne électorale, à quelques jours désormais des élections présidentielles de 1988 :

> Ana me besó en la boca —no reconocí su aliento— y yo me senté a su lado. Distinguí cierta suavidad en su postura, o era el miedo.
>
> Hacía una semana que no dormíamos juntos.
>
> Me preguntó por el cierre de campaña y el futuro de la izquierda. Aclaré sus dudas con sigilo. Procuraba no mirar sus ojos, olvidar el brillo de su pelo, no fijarme en sus pantuflas (cómo odiaba esas pantuflas).
>
> Reposé mi brazo en su muslo y besé su cuello. Tan hermosa, me dije.
>
> Sus movimientos —lo vi entonces— respondían a una danza sutil y acompasada. Su lengua barría ciertas sílabas. Se mareaba todo el tiempo.
>
> Volví a su casa al día siguiente y al siguiente. Compartimos aquella calma desvaída. Arrinconamos juntos el cansancio (que era mucho).
>
> Mientras le refería la estrategia de nuestro candidato, retornó la ira. Yo era de nuevo el mentiroso, el infeliz que siempre quiso abandonarla. Encajé sus reclamos hasta que se doblegó por la fatiga.
>
> Se durmió como una niña. (*Jardín* 172-173)

L'éloignement contribue dans un premier temps à préserver une sorte de trêve tacite faite de mille précautions pour ne pas déclencher la colère de l'autre : Ana fait littéralement le dos rond et le narrateur prend des gants pour lui faire son compte rendu de campagne. Tout est fait pour éviter un conflit latent, mais aussi le moindre regain de passion : il s'attache à ne pas relever les détails agaçants ni ceux qui pourraient lui rendre la jeune femme séduisante, comme ses yeux ou ses cheveux. Ce n'est qu'à travers cette distance qu'il peut redécouvrir les charmes

de sa compagne. Le rapprochement et l'explosion de rage qui s'ensuit ne laissent aucun doute : il n'y a pas d'issue durable et, cette fois, ce n'est pas en faisant l'amour que les amants mettent un terme à cette nouvelle dispute, mais en la laissant passer, en se laissant vaincre par l'épuisement et la lassitude. Il ne s'agit même plus d'une réconciliation transitoire, juste d'une pause liée à une fatigue physiologique entre deux charges d'une bataille interminable. Les incertitudes d'une élection pleine de rebondissements douteux les tiennent pourtant en haleine encore quelques semaines, le suspense et la révolte masquant une partie de leurs incompatibilités et les distrayant des sujets de leurs disputes récurrentes. Pour autant, malgré ces cache-misère, le narrateur est clairement dans une posture d'évitement de leurs rencontres, un évitement qui donne lieu à de nouvelles querelles. Cela débouche sur sa fuite finale :

> Me odiaba cada vez que no iba a verla. Pretexté reuniones de trabajo. Después, las elecciones.
>
> Ana quería comentar conmigo todos los detalles: cuántos votos faltantes, cuántas urnas robadas, cuántas mentiras. Anotaba cada cifra en su libreta como si fuese responsable de evaluar los daños ante los observadores internacionales.
>
> Una tarde el cinismo del gobierno la hizo romper un vidrio con el puño: aún me estremece el rastro de su sangre.
>
> La última vez hablamos de la decepción y la rabia de la gente, las voces que llamaban a las armas, las negociaciones en la sombra, apatía que podría amordazarnos.
>
> Y no volví. (*Jardín* 176)

Le militant ne brille ni par son courage ni par sa transparence vis-à-vis de sa compagne : il se cherche des prétextes à tout va et finit par ne plus se manifester, sans préavis. L'ambiance post-électorale correspond étonnamment à l'atmosphère qui règne dans leur couple : le rôle salvateur du narrateur qui est au fondement de leur couple est une forme de mensonge. Le cynisme, la violence, la déception et la rage désespérée presque insurrectionnelle qui se manifestent au niveau collectif affectent également la relation des personnages, et lorsque l'un des deux opte pour la fuite il se laisse vaincre par la fatalité et par sa propre passivité, par son incapacité à résoudre la situation autrement qu'en s'en détournant. Pour justifier son départ (son abandon), il liste les nombreux motifs qui lui rendent impossible la vie avec Ana. Le fragment s'appelle « *Disculpas* », comme s'il ne s'agissait pas de raisons valables mais d'arguments créés de toutes pièces pour légitimer sa décision. Sa vision du couple et des relations sentimentales se révèle particulièrement pessimiste :

> Me inventé toda suerte de disculpas: su temperamento salvaje y sus caprichos, la repentina avaricia de su sexo, su inseguridad y su vida sin futuro. El llanto repentino o la furia. Su incomprensión ante la obviedad de mis silencios.
>
> Ana apenas reparaba en mis delirios, obsesionada como siempre, como todos, con los suyos. (*Jardín* 160)

Les causes invoquées relèvent de l'incompréhension et de l'égoïsme ou, plus que de l'égoïsme, de l'absence de partage émotionnel et parfois charnel, de l'absence de prise en compte de l'autre. Ce que le narrateur reproche à Ana semble être constitutif des relations humaines, comme s'il s'agissait de poncifs universels : c'est ce que souligne l'expression « *como siempre, como todos* ». De cette impossibilité de partager l'univers intérieur de l'autre naît un malentendu permanent, une divergence irrémédiable. La véritable explication à leur rupture, la seule explication sincère du jeune homme une fois écartés les prétextes plus ou moins réels serait la nocivité de la cohabitation de deux êtres qui ne peuvent pas atteindre l'union ou la communion, condamnés à demeurer étrangers l'un à l'autre : « *¿Aún la amaba? Por supuesto. Pero convivir con sus temores se me hacía insoportable* » (*Jardín* 160). Ce pourrait n'être que le constat amer et désolé d'une incompatibilité ponctuelle ou circonstancielle entre deux individus trop différents, mais l'idée que l'amour n'est qu'un leurre traverse tout le roman et cristallise le cynisme existentiel du narrateur.

Dans la vision du monde désenchantée du narrateur, les relations interpersonnelles sont marquées par l'échec de la communication et la stérilité des échanges avec l'autre. Les sentiments et les émotions ne sont pas partageables, ce qui signifie qu'il n'y a aucune transcendance possible pour l'individu. Le personnage en fait l'expérience dans sa relation avec Ana, lorsqu'il déplore : « *Un dolor intransferible. / Su dolor. Jamás el mío* » (*Jardín* 168). Il se sent tout aussi étranger de son frère, lorsqu'il le retrouve après quinze ans de séparation et que celui-ci lui dresse le bilan de sa trajectoire de rebelle anti-système fatigué et torturé par ses démons intérieurs : « *Detrás de su relato, el justo reproche por mi ausencia. / Al salir del café me ha parecido idéntico a mí mismo. Pero su dolor siempre me fue extraño* » (*Jardín* 85). Au-delà des liens familiaux et affectifs dysfonctionnels quand ils ne sont pas rompus, apparaît la frustration engendrée par la barrière infranchissable qui s'élève entre les individus, abolissant tout espoir de véritable proximité, sans même parler de communion des âmes et des cœurs. Le verdict est sans appel : « *Donde hay dos hay un abismo* » (*Jardín* 45). Cristina Rivera Garza définit ainsi le roman : « *Crítica puntual de las distintas formas de indiferencia que hacen del*

dolor una experiencia intransferible, el Jardín Devastado *es también, acaso por lo mismo, una historia de amor en su versión más atemporal* »[404].

Cet abîme, ce fossé entre soi et l'autre est encore plus perceptible dans les relations amoureuses : « *Amamos cuerpos huecos: el deseo que fabrica nuestra urgencia. / Cuando se agotan los jadeos —la frágil iluminación de los impíos— reaparece el otro: de ahí el desasosiego. / Sólo copulamos con desconocidos* » (*Jardín* 72). Pour intimes que puissent être les relations entre deux individus, c'est la méconnaissance qui prévaut, l'altérité irrémédiable. L'autre, inaccessible et incompréhensible, est ainsi désindividualisé et chaque corps est vidé de sa dimension subjective pour devenir momentanément l'instrument et l'objet de désir de son partenaire. La satisfaction est rarement de mise et ce n'est pas une question de performance sexuelle. La réaction d'Ana est significative : « *Ana lloraba luego del orgasmo. No a causa de una alegría inabarcable o la melancolía* post coitum*: el menor contacto la escocía. Como si en vez de amarla la hubiese desollado* » (*Jardín* 75). Au lieu d'être plaisants et gratifiants, les relations humaines et les contacts amoureux représentent une déchirure constante, la douleur irritante de l'incompréhension, de l'impossible coïncidence de soi à l'autre, du malentendu et de l'indifférence.

À diverses reprises, le narrateur compare l'amour à une guerre sans relâche qui ne prend fin qu'une fois que la défaite est prononcée, une fois le désamour entériné. Dans le fragment « *Parejas* », il livre cette définition très personnelle et sombre :

> Hombre y mujer son enemigos desde que el espermatozoide y el óvulo se baten por la supremacía. Es la guerra: uno busca reproducirse y escapar, otro reproducirse y negar la huida.
>
> Nos asediamos, nos engañamos, nos traicionamos, nos herimos, nos contagiamos, nos laceramos, nos torturamos, nos destruimos. Al final nos abandonamos. Y luego esperamos al siguiente de la fila. (*Jardín* 44)

Dans ce schéma somme toute assez réducteur, la guerre des genres est ouverte ; l'homme est le fuyard récidiviste et la femme celle qui prétend le priver de sa liberté de mouvement. Tous les coups sont permis et les dommages sont nombreux ; il n'y a pas de fin heureuse ni de leçon à tirer de ces expériences : nous sommes condamnés à l'échec et à sa répétition interminable. Dans le quotidien qu'il décrit, les détails les plus triviaux sont sujets à conflit, à rapport de force et à querelle :

---

[404] Cristina Rivera Garza, « El yo masculino », *art. cit.*.

> El color de las toallas. Comida china o italiana. Una película de autor o Julia Roberts. Aquí molesta el sol, vamos a la sombra. Pésima tu sopa de verduras. El orden de los cepillos de dientes en el baño. Esta ruta o aquélla. ¡Da vuelta en esa esquina! ¡Lo olvidaste! El maldito aguacero. Volviste a dejar tus pantalones en el suelo. ¿No te cansas de Bach y de la ópera? La pintura es azul, más azul o muy azul. Tú haz la fila. Primero desayunar o hacer la compra. ¡De nuevo tarde! Cenar con tus amigos o los míos. No me pasa nada. ¡Eres insoportable! Nuestra frívola guerra cotidiana. (*Jardín* 151)

C'est une chronique des petites blessures quotidiennes, des petits bras de fer et des petites dominations, vexations ou attaques qui transforment la vie d'un couple en un vaste champ de bataille sans autre issue que la fuite, l'abandon du combat duquel il ne ressortira aucun vainqueur, aucun triomphe pour personne. Les raisons de cet éternel conflit ? Elles relèveraient de la domination spatiale, de l'affirmation territoriale : « *Las voluntades como los cuerpos no pueden ocupar el mismo espacio* » (*Jardín* 152). Cohabiter avec l'autre, c'est donc mettre en péril son espace vital, compris au sens large et qui inclut les choix de vie, la liberté de s'auto-administrer jusque dans les aspects les plus élémentaires ou frivoles de son existence. En d'autres termes, ce qui se détache de la vision sombre du narrateur, c'est que tout contact avec l'autre représente une menace, le danger de l'occupation ou de la contagion qui viendrait *altérer* le *je*. C'est un constat particulièrement individualiste qui suggère que s'ouvrir à l'autre implique de renoncer à soi-même, de se sacrifier, comme si la survie du sujet ne pouvait se garantir qu'au détriment de l'autre.

Dans le même ordre d'idées, il est un fragment particulièrement court qui prend la forme d'un aphorisme, une réflexion exprimée en une simple phrase qui pose plusieurs paradoxes : « *En la guerra y en el sexo los cuerpos son intercambiables* » (*Jardín* 54). D'une part, de façon là encore assez pessimiste, la guerre et le sexe sont mis en parallèle, comme si le second se réduisait à un combat (charnel !) acharné. Puis, plus qu'un partage ou une fusion qui permettrait un échange ou une compréhension mutuelle, c'est une équivalence qui semble signer la désindividualisation du corps ou du genre, de l'identité. Face à ce péril, le *je* met naturellement en œuvre toute une série de moyens de défense qui vont de la stratégie offensive à la fuite pure et simple.

Ainsi, tout amour ou toute illusion amoureuse est vouée à l'échec, rattrapée par un système d'auto-préservation individualiste et par une multitude de frustrations et d'incompréhensions qui empêchent d'avoir un véritable accès à l'autre. Entre les attentes initiales et les déceptions successives, le désamour progresse lentement mais sûrement : « *Amar a alguien y poco a poco ya no amarlo. La sombría ley que he establecido* » (*Jardín* 154). Par

lâcheté ou par prudence, le narrateur prend invariablement le parti de la fuite : « *Todos los amores se desgastan, todos. El tiempo los corroe como un ácido. Tu rostro se vuelve anodino y al cabo aborrecible. Hay quienes se acostumbran a este horror cotidiano y su felicidad está en negarlo. Otros huimos ante el primer síntoma* » (*Jardín* 132). Au final, la méconnaissance de l'autre et le malentendu constant qui en découle font que c'est toujours quelqu'un d'autre que l'on cherche, quelqu'un d'autre que l'on croit avoir en face de soi, comme le suggère le narrateur : « *Estar con alguien y siempre pensar en otro* » (*Jardín* 138). Est-ce par insatisfaction, par infidélité chronique ou parce qu'il est vain de prétendre connaître cet « *alguien* » – cet *alien* ? C'est peut-être parce qu'il est inévitable pour le personnage de chercher cet autre qui, comme il l'espérait au sujet d'Ana, pourra être le meilleur faire-valoir d'un *je* perdu dans une irréversible dérive individualiste et narcissique.

Le manque de considération du narrateur pour son entourage et en règle générale son mépris pour ces congénères sont parfois pondérés par une rare expression de tendresse ou d'attachement au coin d'une phrase, comme lorsque le narrateur évoque la possibilité de la mort de ses parents, dans le bref fragment « *Sintaxis* » : « *Cuando mueran mis padres —no alcanzo siquiera a pronunciarlo— el mundo se despojará de su sintaxis* » (*Jardín* 128). D'autre part, lorsque le personnage revient au pays après quinze ans d'absence, c'est avec l'obsession de chercher Ana, pour tenter de réparer ses erreurs passées, de remédier à sa fuite, de retrouver une personne à laquelle il se sent finalement liée : « *Desde que volví de mi patria de hienas y fantasmas la idea no ha dejado de vejarme. Miento: me hiere desde hace quince años. Buscar a Ana. / La memoria de sus ojos me sepulta entre las sábanas* » (*Jardín* 121). L'attachement n'est peut-être pas exprimé à travers le prisme de la tendresse, mais l'obsession est palpable.

Pourtant, à part ces quelques exemples, le narrateur fait preuve d'une amertume presque misanthropique. Il affirme ainsi : « *Odio ser humano. / Falso: apenas odio ser yo mismo* » (*Jardín* 175). La nausée qui s'empare de lui lorsqu'il pense à ses congénères ne naît pas d'un sentiment de supériorité dédaigneux, mais au contraire de la conviction d'une médiocrité partagée, d'une médiocrité dans laquelle il s'inclut lui-même. Ainsi, pour pointer certains défauts humains particulièrement généralisés, le narrateur passe par l'autodérision et, par l'autocritique, fournit une vision acerbe des imperfections de l'homme. C'est le cas lorsqu'il met en opposition une vertu chrétienne et un péché capital, non sans ironie : « *Si dedicase a la compasión el tiempo que dedico a la lujuria* » (*Jardín* 118). À travers cette confession teintée d'humour, il fait le constat, à partir de lui-même, d'une des multiples façons de faire preuve d'égoïsme plutôt que d'altruisme.

Dès lors, si la figure de l'autre est irritante, c'est en ce qu'elle ressemble fort au *je*, à soi-même, comme s'il s'agissait d'un miroir dans lequel le narrateur contemple ses propres faiblesses. Le fragment « *Espejos* », justement, se compose d'une seule phrase : « *Los espejos son abominables porque apenas distinguen tu rostro de otros rostros* » (*Jardín* 105). Dans ce bref passage, dont les échos borgésiens sont évidents[405], il est question d'une similitude inacceptable, intolérable car elle provoque la confusion systématique des identités, des individualités : elle est *dés-individualisation*, négation de l'individu qui se retrouve noyé dans la masse informe de l'altérité. La thématique des individus qui seraient impossibles à distinguer les uns des autres revient à travers le souvenir d'un documentaire consacré à Jean Genet :

> Y él decía —o pienso que decía— que su vida cambió en un segundo, a los setenta, mientras viajaba en tren de París a Normandía. Eso creo.
> Frente a él, un hombre enjuto de edad indefinible. Cualquiera. Genet lo mira, nada lo distingue de los otros pasajeros, y se sobresalta. Ese desconocido vale lo mismo que él. Lo mismo. (*Jardín* 174)

On ne sait pas si la révélation que vit l'écrivain français est libératrice, joyeuse ou si c'est au contraire pour lui un constat effroyable, mais il n'est pas anodin que cette expérience ait attiré l'attention du narrateur, fasciné par le motif du miroir. Au cœur de cette humanité grouillante de semblables, le narrateur est bien loin de se sentir rassuré par cette communauté ; au contraire, les similitudes – ces faiblesses partagées – n'empêchent pas l'incompréhension. La multitude n'offre aucune protection contre la solitude et elle ne permet pas l'abolition des frontières entre les gens : leur similitude ne les rend pas plus perméables les uns aux autres. Le personnage insiste à plusieurs reprises sur son sentiment d'être étranger à son entourage, d'être un intrus dans son propre contexte familier, qu'il s'agisse de son pays ou de sa maison.

C'est d'ailleurs pour fuir tous ses semblables qui sont autant de miroirs tendus impitoyablement qu'il s'exile, et l'aspect le plus douloureux de son retour est de faire face, à

---

[405] Il s'agit en effet d'une réécriture parodique de l'article encyclopédique mentionné au début du récit *Tlön, Uqbar, Orbi Tertius*, qui ouvre le recueil *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), de Jorge Luis Borges : « *Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. […] Él había recordado:* Copulations and mirrors are abominable. *El texto de la Enciclopedia decía:* Para uno de esos gnósticos, el visible universo era una ilusión o (más precisamente) un sofisma. Los espejos y la paternidad son abominables *(mirrors and fatherhood are hateful)* porque lo multiplican y lo divulgan » (*Ficciones* [1944], Madrid, Alianza Editorial, coll. « Biblioteca de Bolsillo », 2003, p. 14-15). On retrouve ici les deux hantises du narrateur de *El jardín devastado*, terrifié par l'éventualité de se reproduire et qui manifeste ici sa haine des miroirs. S'il s'agit là d'une indéniable référence au motif récurrent du miroir chez Borges, on peut en outre voir un autre écho à ce recueil de nouvelles, dès le titre du roman : le jardin labyrinthique qui proliférait chez l'Argentin se retrouve *dévasté* dans le titre du livre de Jorge Volpi. Peut-être faut-il y voir le signe des temps présents.

nouveau, à ses concitoyens, à leur histoire et à leurs démissions communes. L'exil qu'il décrit ressemble d'ailleurs fort à la retraite d'un ermite : « *Un oasis en medio de las guerras. Y allá, muy lejos, el mundo como nuestra fantasía de topos académicos. / Quince años así, en un exilio que no era tanto de mi patria como del resto de los mortales. Ya había olvidado unos ojos mirándome a los ojos* » (*Jardín* 104). Il s'éloigne de sa réalité, trouve dans les limbes universitaires étatsuniens une échappatoire parfaite, et se soustrait ainsi à la réalité du monde, réfugié dans ses réflexions théoriques. Pendant plusieurs années, d'ailleurs, il s'efforce de ne surtout pas s'installer dans un lieu auquel il pourrait s'habituer : peut-être est-ce pour justifier objectivement de sa condition d'étranger, en la cultivant activement :

> Aspiré a volverme nómada, moverme sin cesar, vivir lejos de todas partes. En Atlanta, Ithaca y Boston me adapté a escenografías variopintas —nunca falta un colega en sabático— o alquilé casas amuebladas. Sillas rotas, bodegones o marinas, a veces crucifijos, fotos de bodas o graduaciones: cada signo debía resaltar mi extranjería.
> Elegí la impermanencia.
> ¿Qué hago pues en mi recámara? Comprobar que incluso aquí soy un intruso. (*Jardín* 32-33)

Le nomadisme auquel il se consacre assidûment pendant quelques années ne sert qu'à cristalliser et à matérialiser le sentiment qu'il a d'être toujours étranger, jusque dans la chambre du *loft* qui lui appartient au cœur de la capitale de son propre pays, peut-être même là plus qu'ailleurs. Vers la fin du roman, il revient sur sa condition paradoxale d'étranger dans son propre pays, une situation qui rappelle le titre du fameux roman d'Albert Camus, *L'étranger* (1942) :

> Hace un año que volví a mi patria de hienas y fantasmas. La suciedad y las mentiras apenas me trastocan. Me acostumbro, con pasión, a la apatía.
> Pero aún soy un extraño.
> El cielo luce más turbio, la basura se desborda en las aceras, hay más pordioseros y más coches y más humo, gente que conocí ha muerto a mis espaldas: apenas distingo nada nuevo. (*Jardín* 169)

Rien n'a véritablement changé. Même les changements n'altèrent pas la nature de cette ville et de ce peuple auxquels il se réhabitue progressivement. En réalité, plus qu'une réadaptation culturelle à son contexte d'origine, il s'agit pour le narrateur de se réhabituer à l'équation qui fait de lui l'étranger invisible, l'intrus indéchiffrable dans son propre contexte, dans ses seules racines.

Les raisons de ce détachement douloureux vis-à-vis de ses proches (ou de ceux qui pourraient lui être proches) et de ses origines est peut-être à chercher du côté… du désenchantement spirituel que connaît le personnage à partir de son adolescence. On se souvient que la découverte de Nietzsche avait créé une rupture dans le paysage du jeune homme élevé dans la religion catholique :

> De adolescente padecí un breve arrebato místico: leía a Santo Tomás —pedante e inadaptado—, me persignaba al pasar frente a una iglesia y cerraba los ojos ante la pornografía que traficaban en las aulas. Me figuraba apologista. Hasta que me topé con Nietzsche —una colisión, una tortura— y perdí la fe.
>
> ¿La perdí? ¿Perder lo que no existe? Ésa fue mi triste rebelión, mi felonía: Dios —enaltecido sea— está enterrado. Nadie nos salva ni condena. La verdad es un acto de violencia, la culpa una enfermedad de siervos abatidos.
>
> Una batalla de por vida. Contra mi padre. Contra mí mismo. Y, pese a mi blasfemia, no sé si la he ganado. (*Jardín* 40-41)

La lutte permanente du narrateur contre ses élans mystiques est illustrée par l'énoncé contradictoire « *Dios —enaltecido sea— está enterrado* », qui revient d'ailleurs à plusieurs reprises et sous différentes formes au fil de l'œuvre. « *Dieu est mort* », scande Nietzsche dans *Le Gai Savoir*[406], et avec lui s'effondre toute l'architecture du monde dont il était la clef de voûte. Le monde se désenchante, pour reprendre les termes d'Alain Touraine dans *La crise de la modernité*. La crise est sans précédent, le sens et la transcendance qu'apportait Dieu (la religion) s'effondrent et il n'en reste qu'un grand vide, d'où émerge le sujet moderne et qu'il lui revient de combler[407]. Le narrateur formule ainsi son expérience personnelle de la *mort de Dieu* : « *Dios era una telaraña. Arrasada, no queda trazo, ni el más sutil, que nos sostenga. Se dispersaron los prójimos. Y todos sabemos cuán fútil es amarse a sí mismo* » (*Jardín* 95). Une fois que Dieu le Père est déchu de sa paternité universelle, les fils tendus entre ses enfants symboliques se rompent et c'est ainsi qu'on assiste à la dispersion des « *prójimos* » : il ne pré-existe plus de fraternité entre les êtres, qui sont dès lors étrangers les uns aux autres.

---

[406] Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir* [1882], trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 1992, p. 161 : « *Dieu est mort ! Dieu demeure mort ! Et nous l'avons tué ! Comment nous consolerons-nous, nous assassins entre les assassins ? Ce que le monde possédait jusqu'alors de plus saint et de plus puissant, nos couteaux l'ont vidé de son sang. Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles cérémonies expiatoires, quels jeux sacrés nous faudra-t-il inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne nous faut-il pas devenir nous-mêmes des Dieux pour apparaître seulement dignes de lui ?* »

[407] Voir dans notre chapitre 1, p. 42.

Il était plus facile et plus confortable d'aimer par principe (et par devoir) les créatures de Dieu en tant qu'elles étaient les émanations faillibles d'une transcendance infaillible. Une fois disparu Dieu et avec lui la ribambelle de nos prochains, le sujet doit se hisser à la hauteur de Dieu pour le remplacer dans sa tâche d'enchanter le monde, de lui donner du sens. Mais, au seuil du XXIe siècle, après les horreurs du XXe et le déchaînement de violence qui a suivi l'attentat du 11 septembre 2001, il est difficile à un sujet privé de Dieu de donner un sens convenable à ce monde. Alors, paraphrasant une fois encore la diatribe de Pascal contre le *moi*, le narrateur ne trouve ici pas beaucoup de raisons de se croire aimable ou de se laisser aller à l'autosatisfaction. Toutes les failles qu'il repère en lui comme chez l'autre ne l'incitent pas non plus à faire preuve d'un amour gratifiant pour l'être humain qu'il est et qui n'a plus le privilège d'être l'œuvre de Dieu.

Ce constat amer est en soi assez caractéristique de la désillusion postmoderne, mais on peut aussi voir dans la dernière phrase un retournement du discours : en considérant comme indiscutable la futilité coupable que représente l'amour de soi, le narrateur reprend en fait l'un des préceptes de la religion catholique… et semble s'y plier sans mal ! Finalement, son athéisme ne le préserve même pas de l'imprégnation du dogme dans lequel il a été élevé. On retrouve le même paradoxe dans le fragment intitulé « *Confesión* » :

> Ni siquiera de niño, cuando me asumía católico, toleré el sacramento de la confesión.
> Alguien escucha tu maldad en medio de las sombras.
> Alguien te perdona.
> Qué mayor concentración de poder y de soberbia.
> Sólo una vez me sometí a esa humillación: aún me estorban mis palabras. Tampoco soporto el psicoanálisis ni otras variedades de lo mismo. Uno debe identificar su dolor y su deseo y resguardarlos con vergüenza.
> Me contradigo: dejo aquí, viles, estas páginas. (*Jardín* 139)

Le narrateur voit dans le sacrement de la confession un voyeurisme intrinsèque. Pourtant, alors qu'il y avait toujours résisté, c'est longtemps après avoir abandonné la religion qu'il s'abandonne à une pratique confessionnelle… par le biais de l'écriture. Dans ce passage, le lecteur se trouve propulsé au rang de voyeur et investi du pouvoir démesurément orgueilleux et peu reluisant de confesseur. Confesseur de l'amant don Juan qui fuit ses responsabilités et dont la vie sentimentale est une succession d'échecs, et confesseur de l'intellectuel désabusé qui est le témoin critique de sa propre apathie dans un monde loin d'être acceptable. Ces deux figures apparaissent simultanément dans le fragment « *Ideología* », qui fait état d'une repentance qui est comme un nouveau relent de christianisme :

> Ana era más radical —valdría decir: estaba más enojada con el mundo— que yo mismo. No había leído a Bakunin[408] ni a Kropotkin[409] ni, para el caso, al Toni Negri[410] que yo le descubría en esa época: su anarquismo era autobiográfico. […]
>
> Hace quince años yo era un tipo sensato y anhelaba la utopía democrática (el imperio de los mediocres, según ella). Odiaba al Partido, por supuesto, pero confiaba en el cambio paulatino. Ana juzgaba mis argumentos infantiles: las bestias que nos gobiernan nunca serán redimidas, los define la avidez y la falta de memoria.
>
> Nuestras disputas ideológicas terminaban en dramas de la alcoba. Yo defendía cierta mesura, la necesidad del compromiso, mientras ella insistía en mantenerse lejos del poder y sus insectos.
>
> El fraude le dio la razón: te lo dije, no soltarán el dinero, antes muertos.
>
> Entonces Ana y yo librábamos nuestras últimas batallas.
>
> Desde que abandoné mi patria, desde que la abandoné a ella, he tratado de corregir aquel error. Y apropiarme de su ira. (*Jardín* 87-88)

Dans ce passage, le narrateur se montre critique à l'égard des illusions politiques qu'il avait avant les élections de 1988, et vis-à-vis de l'ensemble de son attitude et de ses choix de l'époque. Universitaire militant diplômé en sciences politiques, il paraît avoir été méprisant avec sa compagne, plus impulsive et sans connaissance des lectures théoriques qu'il avait pu accumuler. Sans doute avait-il mis les déclarations extrêmes de celle-ci sur le compte de ses emportements habituels. Il semble en tout cas quelque peu hautain quant aux prises de position tranchées d'Ana, assimilant sa propre attitude modérée à une plus grande maturité. Or, quelques années plus tard, il s'offre en repenti désireux de reconnaître ses erreurs et de les corriger, en retrouvant Ana et en annulant ainsi l'abandon, et en reprenant enfin à son compte une saine colère politique.

---

[408] Mikhaïl Bakounine (1814-1876) est un théoricien russe de l'anarchisme, du socialisme libertaire et de l'internationalisme. Il expose ses idées politiques dans plusieurs ouvrages, dont *Étatisme et anarchie* (1873) et *Dieu et l'État* (1882) dans lequel il développe les fondements de son athéisme convaincu.

[409] Pierre Kropotkine (1842-1921) est lui aussi un théoricien russe du communisme libertaire et de l'anarchisme. Ses principaux ouvrages sont *La conquête du pain* (1892), *Communisme et anarchie* (1903) et *La morale anarchiste* (1889). Sa pensée nourrit les idées anarchistes jusqu'à présent.

[410] Antonio Negri (1933) est un philosophe et activiste italien qui prône un renouvellement des idées marxistes et du communisme institutionnalisé. Il a participé à des actions de militantisme parfois musclées et aurait été lié aux Brigades Rouges. Il a publié de nombreux ouvrages dont certains ont des titres particulièrement révélateurs de sa pensée révolutionnaire : *La classe ouvrière contre l'État* (1978) et *Marx au-delà de Marx* (1979).

1.2.3. Laila : le salut… manqué

1.2.3.1. L'intellectuel usé et désabusé

Dans cet autoportrait confessionnel que le narrateur livre au lecteur, il se montre sous un jour peu amène, et c'est aux prises avec un fort pessimisme existentiel et un constat d'échec personnel amer qu'il revient dans son pays d'origine, écrasé par le poids de son individualisme débordant. La déconnexion qu'il observe entre le monde et lui, mais aussi entre les individus qui l'entourent, lui semble de plus en plus absurde et stérile à mesure qu'il en fait l'expérience quotidienne, surtout dans cette immense concentration humaine qu'est la ville de Mexico. Il voit dans cette capitale l'archétype de la mégalopole moderne et aliénante, dont le rythme représente en soi un attentat contre l'individu : « *Ciudades como la mía, donde caminar se ha vuelto una amenaza. / Ciudades para la inconstancia y los motores. / Ciudades sin paseantes. / Desiertos* » (*Jardín* 57). L'immensité et la multitude incitent à l'enfermement, à la réclusion dans un habitacle protecteur et isolant, alors que l'organisation administrative de cette macro-société participe activement à désindividualiser ses membres :

> Mi ciudad ofrece dos perspectivas: el tránsito feroz o la mustia burocracia. El triunfo de la lentitud sobre la prisa.
>
> Tomo el volante —no tener coche aquí es un suicidio—, sintonizo una suite de Bach como anestésico y me adentro en el Viaducto, un tubo de lámina y angustia. No pienso: la contaminación y los chillidos diezman tus neuronas.
>
> Dos horas extraviadas.
>
> Tres más en la universidad que ha contratado mis servicios —un centro comercial donde antes campeaba la basura—: papeles y firmas, firmas y papeles. Acta de nacimiento, diplomas, comprobante de domicilio, registro federal de contribuyentes, *CURP* y otras siglas ignotas, cuentas de banco. Filas para conseguir cada documento, filas para entregarlos. (*Jardín* 49)

La *CURP* ou *Clave Única de Registro de Población* est un identifiant composé de dix-huit caractères – chiffres et lettres – qui constitue une sorte de code-barres du citoyen mexicain, qui lui est assigné dès la déclaration officielle de sa naissance. Le *RFC* ou *Registro Federal de Contribuyentes* est un autre identifiant de treize caractères attribué à tout citoyen qui exerce une activité économique. Si l'on ajoute à cela les numéros de comptes en banque et autres numéros de dossier, l'individu en est vite réduit, au moins aux yeux de l'administration, à une suite de chiffres et de lettres qui le définissent, le cataloguent, le rangent dans des cases et, tout en le *numérisant*, le chosifient et le vident de sa substance subjective. Cette dénaturation est en soi

représentative du potentiel d'aliénation des sociétés modernes. De retour au pays, le personnage se retrouve condamné à n'être qu'un numéro parmi tant d'autres, et ni les files d'attente ni les embouteillages ne sont propices à une humanisation des échanges de ce mode de vie : « *Ni una línea, por supuesto. / ¿Escribir sobre la humanidad en olor de multitudes? Millones de rostros congelados, millones de cuerpos semejantes: la pesadilla de verse tantas veces repetido* » (*Jardín* 50). Le narrateur se trouve, au moment de l'écriture, dans la situation paradoxale de l'intellectuel concerné par le sort de l'humanité et qui s'est engagé à produire un essai à charge contre la guerre en Irak, mais que la présence massive de ses semblables irrite tant qu'elle lui devient insupportable. En somme, il adopte la posture d'un défenseur de l'humanité tant que celle-ci demeure conceptuelle et lointaine, voire abstraite. Dès qu'il s'agit d'entrer en contact avec des échantillons bien réels et concrets, en revanche, cette même humanité lui apparaît nauséabonde et l'écœurement et le mépris l'emportent.

Il est conscient de son manque de cohérence, de cette petite hypocrisie qu'il ne manque pas de remarquer à chaque instant du quotidien : l'humanité constitue la matière première de son gagne-pain et pourtant, elle lui indiffère parfois irrémédiablement. C'est le cas lorsqu'il traverse une foule dense, en quête d'inspiration pour sa plume, et revient sans rien à se mettre sous la plume, si ce n'est sa propre fuite de ses congénères :

> La fecha límite está próxima y no he escrito una sola línea: la humanidad, qué desatino.
>
> Me distraigo con los noticieros —el horror en dosis homeopáticas—, esquivo las llamadas de mis amigos y mis padres y camino por esta ciudad donde caminar es imposible.
>
> Reconozco un sitio conocido y me arredro. Subo al metro sin dirección ni horario. Escudriño a los otros pasajeros y nada me ilumina. Regreso a casa sin un solo rostro en la memoria.
>
> No estoy deprimido: sé que ante mí comparecerán otros cuerpos y que mancillaré cientos de páginas futuras. Sucio consuelo. (*Jardín* 177)

Toute l'ambivalence du personnage réside en ces lignes : il fait son beurre de la dénonciation du malheur d'autrui et de ses tribunes d'indignation face au sort que des êtres humains réservent à d'autres êtres humains, mais il est ici incapable de la moindre empathie, de la moindre considération. Pire : même les nouvelles télévisées sanglantes représentent une distraction, presque un divertissement. Tout à coup, c'est comme un sentiment d'infamie qui le saisit lorsqu'il fait le constat de sa propre indifférence mêlée de complaisance morbide, dès les premières pages du récit dans le fragment intitulé « *Diario* » :

> Ayer, sesenta y siete. Hoy, "en una de las jornadas más violentas", ciento ocho. Mañana, conjeturo —aunque sólo Dios es sabio—, cuarenta y dos.
> O setenta.
> O noventa y cinco. Entrevemos las cifras —la placidez de la aritmética— mientras sorbemos una cucharada de yogur o cabeceamos.
> Lejos, tan lejos. (*Jardín* 13)

Les atrocités décrites dans le journal contrastent avec le registre léger des occupations futiles du quotidien. Le personnage se prend même à parier sur le nombre de morts qu'il y aura le lendemain, comme s'il fallait ajouter une pointe ludique à l'indécence qui consiste déjà à quantifier, à énumérer ce qui, par pudeur, est à peine quantifiable : la mort. On ne sait pas si le décompte mathématique des morts journalières concerne le Moyen-Orient, le Mexique ou tout autre endroit du globe. C'est, quoi qu'il en soit, très éloigné de la situation du narrateur, en termes de distance géographique ou d'implication humaine.

L'horreur culmine dans le micro-chapitre « *CNN* ». La chaîne étatsunienne d'informations diffuse la vidéo de la décapitation d'un otage par un terroriste : « *Un hombre encapuchado decapita a otro en vivo y en directo. / Lo miramos y lo miramos. / Y no dejamos de mirarlo* » (*Jardín* 115). Bien plus que l'indifférence presque amusée et déjà scandaleuse du narrateur lisant son journal, on assiste ici à la fascination morbide du spectateur devant la mise à mort – particulièrement sanglante et effroyable – d'un homme par un autre. On ne sait pas si ce qui le fascine autant est la cruauté extrême dont un être humain peut faire preuve à l'égard de ses semblables, ou le sort tragique de sa victime. Ce spectateur, en tout cas, est pluriel, c'est un *nosotros* qui s'étend du narrateur au lecteur, les englobant tous deux dans ce voyeurisme pervers. C'est une des réponses possibles à la question qui doit donner lieu à un article écrit par le personnage central : « *Qué significa el dolor ajeno* » (*Jardín* 13). À un tout autre endroit du récit, il apporte un autre élément de réponse qui va dans le même sens que cette scène dérangeante : « *Existe, claro, otra posibilidad. Los alemanes, tan aficionados a los abismos, la llaman* Schadenfreude*. / La alegría ante el dolor ajeno* » (*Jardín* 133). Outre la mobilisation ironique du cliché du romantisme destructeur enfoui chez tout Allemand qui se respecte, le narrateur souligne là un phénomène linguistique qui révèle l'importance de ce sentiment pourtant immoral : s'il existe un mot pour s'y référer, c'est que ce n'est ni une expérience limitée à un seul individu déséquilibré, ni un sentiment anecdotique.

Dans son essai *Regarding the Pain of Others* (2003)[411], Susan Sontag explore les raisons de la fascination ou de la joie ressenties face à la douleur de l'autre et à sa mise en spectacle, en s'intéressant notamment aux images de guerre. Elle ne manque pas de relever l'importance croissante de la couverture journalistique des conflits et l'impact que peut avoir une médiatisation massive sur leur déroulement, voire leur dénouement. La sensibilisation et la mobilisation de l'opinion publique est donc au cœur des préoccupations des reporters de guerre et de leur chasse au cliché sensationnel… ou sensationnaliste[412]. Or, quoi de mieux que l'image, avec sa charge symbolique et esthétique, pour opérer cette sensibilisation, pour informer des horreurs qui se produisent en un coin du monde ou un autre. La photographie de guerre abolit la distance et les différences culturelles qui font de l'autre, représenté au plus vif de son malheur, un authentique étranger ; elle permet une identification, on se reconnaît dans cet autre qui, dès lors qu'il a un visage, devient plus proche, plus humain, plus semblable. Or justement, la modernité est friande d'images, et la diffusion imagée des conflits a proliféré ces dernières décennies. Susan Sontag explique les différents objectifs qui justifient de donner à voir ou de regarder des images de la douleur d'autrui :

> In fact, there are many uses of the innumerable opportunities a modern life supplies for regarding—at a distance, through the medium of photography—other people's pain. Photographs of an atrocity may give rise to opposing responses. A call for peace. A cry for revenge. Or simply the bemused awareness, continually restocked by photographic information, that terrible things happen.[413]

Pour autant, ces raisons qui correspondent sans doute à la finalité des photographes et des spectateurs, ou en tout cas à la finalité *émergée*, ne sauraient exclure une série d'autres motifs qui poussent ces spectateurs à la consommation et à la contemplation des images de drames insupportables capturés sur le vif. Ces motifs seraient d'ordre intime et viseraient l'effet

---

[411] À l'instar de notre lecture, Ricardo Gutiérrez-Mouat affirme : « *La novela de Volpi tiene marcadas afinidades con el acercamiento de Sontag* » (« El lenguaje de los derechos humanos en tres obras de ficción: *La muerte y la doncella*, *Insensatez* y *El material humano* », *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura latinoamericana*, vol. 11, nº 1, 2013, 39-62, p. 43).

[412] À titre d'exemple, nous relisons ces pages quelques jours seulement après que la photographie déchirante du petit garçon syrien noyé et échoué sur une plage turque ne provoque une mobilisation massive (toutes proportions gardées) de l'opinion publique, subitement concernée par le sort des migrants qui périssent journellement en Méditerranée, jusqu'ici dans une indifférence presque généralisée.

[413] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, p. 13. [« *En réalité, multiples sont les usages que l'on fait des innombrables occasions qu'offre la vie moderne de considérer – de loin, à travers le support photographique – la douleur des autres. Les images de l'atroce induisent des réactions opposées. Un appel en faveur de la paix. Un cri de revanche. Ou, tout simplement, la conscience perplexe, sans cesse réalimentée par l'information photographique, que l'épouvantable peut survenir* ». Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003, p. 21.]

produit chez le spectateur : pas ses réactions révoltées, vengeresses ou indignées, pas son engagement ou sa prise de position pour la défense d'une cause, mais ce que cela provoque à l'intérieur de lui-même, et qui a fort à voir avec l'article commandé au narrateur de *El jardín devastado* : « *Qué significa el dolor ajeno* ». Pour Susan Sontag, la fascination pour ces images répond à des *besoins* spécifiques : « *As objects of contemplation, images of the atrocious can answer to several different needs. To steel oneself against weakness. To make oneself more numb. To acknowledge the existence of the incorrigible* »[414]. S'agirait-il d'une vaste campagne intérieure de désensibilisation, voire d'insensibilisation aux malheurs de ce monde ? Ce serait en somme un entraînement au stoïcisme, celui-là même dont fait preuve le personnage lorsqu'il s'enquiert du nombre de morts annoncé par le journal tout en dégustant son yaourt matinal. À ceci près qu'il n'était pas question de clichés photographiques, cet épisode fait d'ailleurs étonnamment écho à un passage de l'essai de Susan Sontag : « *An ample reservoir of stoicism is needed to get through the great newspaper of record each morning, given the likelihood of seeing photographs that make you cry* »[415]. On s'habitue donc à la misère du monde en la regardant dans ce qu'elle a de plus cru et de plus cruel.

L'essayiste américaine se pose ensuite la question des différentes réactions émotionnelles que peut susciter chez un sujet normal le spectacle de la barbarie humaine infligée à autrui. Par « sujet normal », nous entendons qu'elle ne s'attache pas à la fascination morbide que peut éprouver un sociopathe ou un psychopathe, ni un criminel sadique, mais bien le tout-un-chacun bien-pensant imprégné des valeurs morales de la sensibilité moderne : « *modern sensibility, which regards suffering as something that is a mistake or an accident or a crime. Something to be fixed. Something to be refused. Something that makes one feel powerless* »[416]. L'une des réactions possibles est l'apathie ou, nous dit-elle, l'anesthésie morale ou émotionnelle. Elle se manifeste lorsque l'on change de chaîne lassé par les nouvelles terrifiantes d'un pays en guerre, ou quand on lit le décompte des morts dans le journal en sirotant son café sans que cela perturbe le petit-déjeuner. Derrière ce détachement apparent, selon Susan Sontag, se trouve un tas d'émotions négatives : « *the feelings of rage and frustration* »[417] ; loin

---

[414] *Ibidem*, p. 77. [« *En tant qu'objets de contemplation, les images de l'atroce peuvent satisfaire plusieurs besoins. S'armer contre la faiblesse. Se faire plus sourd à la douleur. Reconnaître l'existence de ce qu'on ne peut amender en soi* ». *Ibidem*, p. 106.]

[415] *Ibidem*, p. 13. [« *Il faut une bonne dose de stoïcisme pour parcourir un journal de référence chaque matin quand on sait le risque qu'on encourt de tomber sur des images susceptibles de vous faire pleurer* ». *Ibidem*, p. 21-22.]

[416] *Ibidem*, p. 78. [« *[…] la sensibilité moderne, pour laquelle la souffrance est une erreur, un accident, ou un crime. Quelque chose qui exige réparation. Quelque chose qu'il faut refuser. Quelque chose devant quoi nous nous sentons impuissants* ». *Ibidem*, p. 107.]

[417] *Ibidem*, p. 80. [« *ces émotions sont la rage et la frustration* ». *Ibidem*, p. 110.]

de relever de l'indifférence, cela pourrait être le produit d'un élan d'implication et d'engagement brisé par un constat d'impuissance. Pour autant, cette apathie devant les souffrances d'autrui n'est pas très valorisante d'un point de vue moral, ni très politiquement correct, comme le remarque d'ailleurs le narrateur mexicain à plusieurs reprises : son propre détachement lui semble indécent.

L'état émotionnel le plus acceptable et le plus attendu socialement serait la compassion ou l'empathie, qui est une manière de signifier que ce qui touche l'autre, cet inconnu de la photo ou sur l'écran, me touche aussi, et que ce qui affecte sa personne m'affecte moi dans la part d'humanité qui nous est commune, à la manière de ces vers peu connus de Loys Masson :

> Auprès de chaque exilé ma mère dans le vent s'agenouille
> Le sang innocent tache d'immensité sa robe
> Et je sais à ce rougeoiement sur ma vie qu'il n'est d'homme qui meurt
> Qui ne meurt sur mes épaules.[418]

… « *[…] il n'est d'homme qui meurt / Qui ne meurt sur mes épaules* »… Voilà ce que dit la compassion : elle dit que nous nous sentons concernés par ce qui porte atteinte à l'humanité d'autrui. Elle dit aussi que nous condamnons cette atteinte et ses auteurs, que nous nous en dissocions, que nous ne sommes pas du côté des coupables ni de ce qui est moralement répréhensible. En un mot, nous sommes du *bon* côté, c'est-à-dire qu'en condamnant le *mal*, nous nous situons d'emblée et par contraste du côté du *bien*, sans même avoir besoin d'agir effectivement pour justifier cette prise de position, par ailleurs tout à fait gratuite et qui ne modifie en rien la situation de la victime ni la tranquillité des bourreaux. Cela fait dire à Susan Sontag que cette empathie est en fait une opération un peu (trop ?) facile pour être pleinement louable : « *So far as we feel sympathy, we feel we are not accomplices to what caused the suffering. Our sympathy proclaims our innocence as well as our impotence. To that extent, it can be (for all our good intentions) an impertinent—if not inappropriate—response* »[419]. Dans cette optique, l'empathie passive, non suivie d'une action concrète pour remédier à la situation qui a engendré cette émotion, serait en quelque sorte une solution de facilité qui (ré)compenserait le désengagement tout en préservant des apparences de respectabilité morale.

---

[418] Loys Masson, *Délivrez-nous du Mal*, Villeneuve-lès-Avignon, Éditions de la Tour – Seghers, 1942. *In* Pierre Seghers, *La Résistance et ses poètes (France 1940-1945)* [1974], Paris, Éditions Seghers, 2004, p. 199.

[419] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, *op. cit.*, p. 80. [« *Dès lors que nous éprouvons de la compassion, nous ne pouvons être complices de ce qui a provoqué cette souffrance. Notre compassion proclame notre innocence autant que notre impuissance. Dans cette mesure, elle peut devenir (malgré toutes nos bonnes intentions) une réaction impertinente – sinon inappropriée* ». Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 110.]

Toujours selon l'essayiste américaine, la passivité entraîne un risque d'érosion de la compassion :

> Compassion is an unstable emotion. It needs to be translated into action, or it withers. The question is what to do with the feelings that have been aroused, the knowledge that has been communicated. If one feels that there is nothing "we" can do—but who is that "we"?—and nothing "they" can do either—and who are "they"?—then one starts to get bored, cynical, apathetic.[420]

C'est peut-être là tout l'enjeu du retour du narrateur de *El jardín devastado*, en pleine quête d'Ana pour s'alimenter de sa colère, de sa révolte et de ses emportements. Peut-être est-ce par manque d'action significative et cohérente avec ses convictions, que l'universitaire a vu ses engagements se faner et son amertume gagner du terrain à chaque bataille perdue parce que jamais livrée. Le portrait qu'il dresse des gens de sa génération et qui ont partagé une partie de son parcours militant ou intellectuel tend à confirmer l'avènement d'un cynisme par épuisement des idéaux, trop peu ou trop mal défendus. À l'origine de cette désillusion, un renoncement de taille, celui du candidat malheureux à l'élection présidentielle mexicaine de 1988, Cuauhtémoc Cárdenas, qui entraîne à sa suite tous ses militants dans une défaite survenue à l'aube de ce qui aurait pu être un combat et qui a finalement été avorté par son leader. Dans le quatrième fragment, « *Vuelta* », le narrateur se souvient de l'indignation qui suit les élections du 6 juillet 1988 :

> La plaza volvía a ser nuestra: no íbamos a tolerar otro saqueo. Demasiadas décadas de agravios —zumbidos del sesenta y ocho— agitaban la memoria. Un fraude sarnoso, descastado. La tarde previa el mastín del gobierno había anunciado la "caída del sistema" y el triunfo irreversible de sus cómplices.
>
> Como cada seis años. (*Jardín* 15)

Ici apparaissent les premières indications, dans le roman, d'un contexte inmanquablement mexicain : la « *plaza* » et « *el sesenta y ocho* » font immédiatement référence au massacre de la Plaza de Tlatelolco ou Plaza de las Tres Culturas, ordonné le 2 octobre 1968 par le président d'alors Gustavo Díaz Ordaz et couvert par son ministre de l'Intérieur (Secretario

---

[420] *Ibidem*, p. 79. [« *La compassion est une émotion instable. Elle doit se traduire en action, faute de quoi elle s'étiole. La question est de savoir que faire des sentiments que l'on a éveillés, du savoir que l'on a communiqué. Si le sentiment est qu'il n'y a rien que "nous" puissions faire – mais qui est ce "nous" ? – et rien qu'"ils" – mais qui, "ils" ? – puissent faire non plus, alors l'ennui, le cynisme, l'apathie gagnent* ». *Ibidem*, p. 109.]

de Gobernación) Luis Echeverría Álvarez, pour mettre un terme sanglant aux manifestations étudiantes qui secouaient la capitale. Le bilan est lourd autant qu'incertain : on l'estime à plusieurs centaines de morts et de disparus, des emprisonnements massifs et le silence coupable d'un gouvernement sans remords qui avait lancé les chars contre une foule pacifique[421]. Cette date fait chaque année l'objet de commémorations[422].

L'évocation de la fraude électorale dans un contexte mexicain peut malheureusement faire référence à plusieurs épisodes de l'histoire nationale récente, notamment lors des présidentielles de 2006, qui ont vu s'affronter Felipe Calderón Hinojosa et Andrés Manuel López Obrador. Le pays a connu une très forte mobilisation populaire à cette occasion pendant les mois qui ont suivi le vote, tant que le candidat du PRD (Partido de la Revolución Democrática) a revendiqué la victoire. Pourtant, pour des raisons chronologiques, il ne peut ici s'agir des élections de 2006, puisque le narrateur évoque son passé, un passé qui remonte à une quinzaine d'années alors que le présent de l'écriture se situe peu après le début de l'intervention militaire en Irak. Effectivement, une autre expression très évocatrice apparaît rapidement : la « *caída del sistema* » annoncée par « *el mastín del gobierno* ». Il s'agit indéniablement des élections présidentielles de 1988, à la fin du mandat du priiste Miguel de la Madrid Hurtado, qui opposent Carlos Salinas de Gortari au dissident du PRI (Partido Revolucionario Institucional) et futur fondateur du PRD Cuauhtémoc Cárdenas Solórzano. Alors que le système électoral de comptage des voix était en plein processus de modernisation, des complications informatiques (la fameuse « *caída del sistema* ») laissent le pays sans résultat officiel pendant plusieurs jours, entre le 6 et le 10 juillet 1988, laissant les partisans de Cárdenas penser à une fraude électorale organisée par le ministre de l'Intérieur (Secretario de Gobernación : le « *mastín del gobierno* » en question) Manuel Bartlett, alors que les sondages et les résultats penchaient initialement en faveur de Cárdenas. Finalement, le comptage officiel donne Salinas vainqueur, et Cárdenas finira par renoncer à réclamer justice après plusieurs semaines de manifestations populaires, par crainte d'encourager le déclenchement d'une guerre civile :

> Se sucedieron protestas y denuncias. Nos dejaron vociferar sin encararnos: la represión, habían aprendido, los hubiese sepultado. Optaron por el soborno, sobrias amenazas y fuegos de artificio. La televisión

[421] Voir l'ouvrage d'Elena Poniatowska, *La noche de Tlatelolco*, Mexico, Ediciones Era, 1971. Voir également l'ouvrage de Jorge Volpi, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, Mexico, Ediciones Era, 1998.

[422] En 2014, elles ont de plus été marquées par la disparition tragique et non encore élucidée de quarante-trois étudiants de l'école normale d'Ayotzinapa quatre jours plus tôt, alors qu'ils récoltaient des fonds pour se rendre dans la capitale et se joindre aux manifestations commémoratives.

> impuso su silencio y nuestro candidato al fin llamó a la calma (y aun así habrían de morir más de cuatrocientos militantes).
> A principios del ochenta y ocho decidí irme, ahogado por el asco. (*Jardín* 15-16)

Le narrateur, impliqué dans les manifestations et prenant activement part à l'opposition qui dénonce les agissements malhonnêtes du gouvernement, est témoin de l'inacceptable : la censure ou l'autocensure des médias, l'insidieux travail de sape d'un gouvernement qui tient à son image démocratique et qui choisit la corruption souterraine plutôt que la répression (trop) musclée, le renoncement du leader à une juste bataille pour éviter un bain de sang, et malgré tout, quelques centaines de morts… morts pour leurs idées et leurs idéaux de démocratie et de transparence. Tout cela pour rien. L'écœurement face à l'impunité, à l'injustice et au sentiment d'impuissance est tel que le militant abandonne le champ de bataille, ses compagnons d'armes, leurs barricades idéologiques, leurs étendards politiques et leur patrie commune. Il fuit une déception insurmontable et se réfugie dans l'indifférence, terreau du cynisme : « *Pasé quince años recluido en la docta indiferencia del experto. Emory, Cornell, Harvard: allí escapé del tiempo, acumulé mujeres y abandonos, rumié mi asco en artículos, papers y siete libros de análisis político. / El asco hacia mi patria, sus hienas y fantasmas* » (*Jardín* 16). Finalement, la nation dans laquelle il avait trouvé refuge et où il se livrait confortablement à son nomadisme et à sa condition d'étranger permanent cesse d'être cette terre promise encore vierge de toute frustration politique pour le personnage. Une seconde trahison-déception s'opère, déclenchée par l'attentat du 11 septembre 2001 :

> Años después cayeron las torres y el limbo se transformó en cuartel. Brotó el miedo, la delación, la paranoia: todos culpables salvo prueba en contrario. A continuación, la venganza.
> La invasión de Oriente.
> Por eso he vuelto. Con mi despecho a cuestas. Con mi asco. (*Jardín* 16)

Ce n'est pas le statut de victime du terrorisme du pays d'accueil du narrateur qui pousse celui-ci à en partir, mais le recul démocratique qui s'ensuit et le rôle d'agresseur vengeur qui transforme la nation nord-américaine en un vaste arsenal répressif, à l'intérieur et à l'extérieur de ses frontières. Le retour au Mexique n'est donc pas motivé par un désir de réconciliation, ni

par un apaisement des frustrations qui ont mené à l'exil, mais par une nouvelle fuite, un nouvel écœurement[423]. D'où la conclusion : « *Volver. Otra mentira* » (*Jardín* 16).

À son retour, il retrouve ses anciens camarades et découvre ce qu'ils sont devenus, non sans amertume :

> Somos vulgares, predecibles: los amigos, los hermanos de otro tiempo —los conjurados— nos hemos convertido en lo que entonces odiábamos con saña: burócratas o especialistas. Voces insultantes que se esterilizan de pronto en nuestros labios.
>
> Basta escucharnos: "madurez", "realidad", "instituciones". Alguien dice: "patriotismo". (*Jardín* 26)

Leurs trajectoires de vie s'apparentent à un reniement intégral des valeurs qu'ils défendaient pendant leurs années d'études et d'activisme politique. Pire encore, ils ont embrassé les valeurs qu'ils conspuaient alors et à travers lesquelles on peut deviner par opposition les idéaux qui les animaient : la jeunesse ou l'insouciance, l'idéalisme ou le rêve, la révolution et la désobéissance, peut-être la solidarité internationale plutôt que le patriotisme, etc. C'est un revirement total, une trahison collective dans laquelle le narrateur s'inclut : ils se sont « rangés » et ont retourné leur veste, lassés peut-être des vains combats de leur jeunesse et conquis, sans doute, par les attraits du confort… du conformisme. Ils ont tous une bonne situation professionnelle et font partie de l'*intelligentsia* privilégiée : l'un écrit des best-sellers et des livres de développement personnel qui se vendent comme des petits pains, un autre a un poste diplomatique à l'étranger, tandis qu'un troisième prétend découvrir la voie vers une nouvelle vérité à travers le mysticisme et l'ésotérisme. Quant au narrateur, il se fait payer pour écrire sur la douleur d'autrui sans plus être capable de s'en émouvoir. C'est l'échec de ce que devaient être leurs rêves de futur lorsqu'ils étaient jeunes :

> Quienes fuimos nos vapulearían.
>
> El poder de otra manera, dice uno.
>
> Es tan fácil criticar sin hacer nada, se oye luego.
>
> Vacío mi copa y trato de borrar nuestra calvicie y el cinismo. Querría templar sus almas, o la mía. ¿Qué decirnos? ¿Traidores onanistas?
>
> Quince años atrás escupíamos, aullábamos. Hoy nos embrutecen las botellas de borgoña y los matices: le perdonamos la vida a los cretinos.
>
> Reímos, celebramos el reencuentro. Nos aliviamos con historias de cuando aún seguíamos vivos.

---

[423] Ricardo Gutiérrez-Mouat explique : « *el discurso del escritor que vuelve al país tiene un carácter posnacional. La ética cosmopolita que despliega* El jardín devastado *testimonia ese carácter* » (« *La novela post-exílica de repatriación* », *Hispamérica*, année 40, 120, décembre 2011, 27-35, p. 34).

Al final nos abrazamos. (*Jardín* 27)

Est-ce une façon de prendre le pouvoir autrement ? Ils ont renoncé à prendre le pouvoir pour se couler dans ses formes et se laisser prendre par un pouvoir qu'ils n'ont pas pu changer. Par dépit et par opportunisme, ils ont fait contre mauvaise fortune bon cœur, en somme… à moins qu'il soit plus juste de dire : contre mauvais cœur grosse fortune ! La stratégie gouvernementale tant décriée en 1988 semble avoir finalement fonctionné avec eux : faute de les mater par une répression violente, ils sont corrompus par le système. Tout compte fait, les militants qu'ils étaient ont été vaincus, ils sont morts et leurs successeurs oscillent entre le cynisme et la nostalgie. Le constat vaut pour l'ensemble d'une génération d'intellectuels mexicains, condamnés à se lamenter de leurs échecs et de leur impuissance, comme ce jour où, avant même les élections fatidiques de 1988 et l'exil du protagoniste, celui-ci sort assez pessimiste d'une réunion avec ses pairs : « *Había asistido a otra pueril asamblea de intelectuales que no hacían sino relamerse las heridas: ninguno tenía agallas para desafiar al sistema y sus lisonjas* » (*Jardín* 63). Le narrateur a une vision particulièrement sombre de la condition de l'intellectuel mexicain, porteur des cicatrices des événements de 1968 et de leurs échos permanents dans le paysage politique et social du pays.

Le personnage est l'héritier de ce même conflit d'intérêt : en proie à la frustration face aux échecs de son action militante, en proie également à l'écœurement face à la corruption, à la répression et aux dysfonctionnements de la démocratie, il devient cynique, et lorsqu'il revisite son cynisme à la lueur de ses convictions et de ce qu'étaient ses ambitions et ses idéaux, le mépris le gagne. Ce mépris qui est avant tout mépris de ce qu'il est devenu, mais aussi de tous ses semblables, tous ces anciens idéalistes déçus qui se sont laissés aller à l'abattement et ont fini par tirer parti des vicissitudes du système qu'ils voulaient réformer. Au moment de son retour au Mexique, il ressent le besoin de secouer l'indifférence dont il s'est entouré par dépit pour retrouver la révolte qui l'animait avant son départ. Lorsqu'il émet l'hypothèse qu'il était peut-être déjà trop mesuré, et qu'il souhaite non seulement retrouver Ana mais aussi s'imprégner de sa colère, c'est un antidote à son propre cynisme et à son individualisme, un renouveau, une rédemption.

1.2.3.2. Laila, la rédemption ?

« *Todos vituperamos al cowboy y sus mercenarios. Ninguno sabe, en cambio, lo que sucede en esas tierras. Laila y los suyos son abstracciones, nombres impronunciables. Ráfagas de indignación. Señuelos que nos permiten exhibir nuestra ira en un show televisivo* » (*Jardín* 74). Le narrateur fait preuve une nouvelle fois d'une vision (auto)critique au sujet des intellectuels qui partagent son opinion sur l'invasion de l'Irak par les États-Unis : au nom de valeurs humaines et humanistes, ils s'érigent avec verve contre une guerre qui sacrifie les civils de tout un peuple. Ils s'opposent de toute leur éloquence et leur visibilité aux ardeurs guerrières et à l'interventionnisme sauvage, archaïque et immoral de l'envahisseur. Le personnage gage cependant que, bien qu'elle serve une noble cause dont il ne doute pas du bien-fondé, l'indignation qu'ils exhibent à l'envi dans les médias sert surtout leur notoriété. Plus que tout, cette saine colère satisfait des *ego* qui ont besoin de faire montre de nouveaux engagements éthiques pour redorer un blason parfois terni par le cynisme et l'apathie accumulés au fil des renoncements. Il en dénonce la superficialité et l'hypocrisie : essentiellement concernés par leur propre confort et leur propre salut, ces intellectuels se désintéresseraient en réalité du sort concret des individus qui composent le peuple qu'ils prétendent défendre. Ils s'en protègeraient même en s'abritant derrière la distance et les consonances étrangères des noms de ces êtres trop lointains et trop différents pour leur importer autrement qu'en théorie. À nouveau, il s'agit d'une instrumentalisation de la souffrance d'autrui à des fins égocentriques, presque « *ego-lâtriques* ». Un péché d'orgueil, en somme, de ceux que le narrateur condamne fermement plus tard dans le roman : « *¿Existe un pecado más vulgar, más siniestro, que hacer cualquier cosa, cualquiera, con tal de llegar al paraíso?* » (*Jardín* 140).

En révélant l'ignorance volontaire du drame humain qui se joue en Irak par ceux qui prennent pourtant son parti, le protagoniste blâme la lâcheté d'un cénacle détestable et méprisable qui se complaît dans sa révolte opportuniste parce que médiatisée. Il lui pèse tellement de se reconnaître dans des prises de position confortables et tellement répandues qu'elles en deviennent banales, presque conformistes, qu'il éprouve même le désir provocateur de se faire l'avocat du diable, pour pouvoir un instant se départir du sentiment d'hypocrisie qui le saisit :

> Lo más desagradable es que todos coincidimos: la invasión será un fracaso. Me irrita la irritación de mis contertulios, tres académicos vestidos de Zegna y un gordo escritor de novelas policiacas que rivalizan conmigo en amargura.

> Me reconozco, dolido, en sus bravatas. Casi me gustaría defender a mis antiguos vecinos —la anciana del segundo con dos nietos en la marina, la patriota del quinto y su amante cubana, el jefe del departamento de letras clásicas que glosaba el bombardeo— para turbar su complacencia. (*Jardín* 73-74)

Pour le protagoniste, la rédemption viendra d'un intérêt personnel et sans finalité médiatique pour le destin de Laila, à qui il prête sa plume pour témoigner de son existence et des tragédies qu'elle traverse. Il dédaigne ainsi de la mentionner lors des entretiens qu'il accorde à la presse, comme pour la préserver de toute instrumentalisation, pour ne pas la jeter en pâture à l'indifférence ou au voyeurisme de ceux qui seraient les témoins distants de son parcours. C'est ainsi que, lorsqu'il est invité à s'exprimer devant une assemblée d'ambassadeurs à la demande de l'un d'entre eux qui est favorable à la guerre en Irak, il s'y rend, plein de mépris pour les membres de ce cercle fermé, et se montre particulièrement offensif et offensant :

> A instancias de mis amigos diplomáticos, cada vez más relamidos, el nuevo canciller me invita a dirigir unas palabras en la comida anual de embajadores. No sé por qué lo hace: ha sido un entusiasta de la guerra y procura no incordiar a nuestros vecinos. Es un tipo enjuto y obsequioso —y, se dice, rudo y altanero—, anclado en la suavidad de sus modales: lagartija encorbatada.
>
> Jamás en mi carrera he sido tan violento. Arremeto contra el cowboy oligofrénico y sus amigos petroleros. Contra Gran Bretaña y demás buitres. Contra los activistas que gozan inmolándose. Contra Dios, fuente de todas las calamidades. Contra la esclerosis de Naciones Unidas. Contra nuestra abúlica política exterior y sus toscos operarios. Y desde luego contra la lagartija que gentilmente me convoca. (*Jardín* 93)

Tout le monde en prend pour son grade : les États-Unis et leurs alliés pour leurs intérêts pétrolifères officieux, les militants contre la guerre qui trouvent dans ce combat l'occasion de s'épanouir eux-mêmes, l'ONU et le Mexique pour leur passivité, l'ambassadeur en personne pour sa docilité coupable. Mais surtout, face à un tel auditoire, le narrateur évite de mentionner Laila, soit par habitude de se conformer publiquement à des diatribes contre un système sans faire cas des dimensions humaines singulières qui le composent, soit pour ne pas risquer de livrer l'histoire de Laila à l'indifférence ou à l'insensibilité de ce parterre de privilégiés : « *No me he atrevido a hablar de Laila* » (*Jardín* 94). Bien plus loin dans le roman, alors que le parcours de la jeune femme est sur le point de se conclure, il semble même pris de remords d'avoir divulgué une histoire qu'il a l'impression d'avoir volée ou profanée : « *Esta historia no me pertenece. / […] Al contarla traiciono su confianza. Banalizo su dolor o lo corrompo. / No saldré indemne* » (*Jardín* 163). Pour avoir raconté la douleur de Laila, le narrateur a l'intuition

qu'il en sera lui-même affecté, comme s'il était enfin perméable aux souffrances d'autrui, à moins qu'il ne souffre des conséquences morales d'un récit qu'il ressent comme une impudeur ou une atteinte à la personne qu'il évoque.

Mais qui est donc Laila, pour que le narrateur tienne à ce point à la préserver ? Qui est-elle pour lui importer et l'affecter autant ? Pour signifier autant dans sa vie ? Pour lui être chère ? Pour lui être précieuse ? Ou pour susciter cette interrogation : « *¿Por qué habría de dolerme una muchacha iraquí en medio del desierto?* » (*Jardín* 36).

Après la première apparition d'une jeune femme anonyme qui marche dans le désert, mère courage esseulée et épuisée par le soleil et le vent, celle-ci revient très brièvement, comme un reflet fugace, deux pages plus loin, dans le bref fragment « *Expulsados* », que nous reproduisons ici dans son intégralité :

> Todos fuimos expulsados de allí.
> Como esa muchacha.
> Como Laila. (*Jardín* 14)

C'est la première mention de son nom et, s'il n'est pas explicite qu'il s'agit de la silhouette aperçue dès l'*incipit*, c'est pourtant plus que probable : le démonstratif de « *esa muchacha* » semble faire référence à la seule figure féminine déjà croisée à ce stade du récit. Qui plus est, Laila est un nom originaire du golfe persique, qui correspond au profil oriental de la jeune femme. Pour autant, des ambigüités demeurent : qui parle à travers le *nosotros* et qui englobe donc ce « *todos* » ? Enfin, quel endroit est désigné dans le vague « *allí* » ? Peut-être est-ce le témoignage au discours direct d'un compatriote de Laila, expulsé parmi tant d'autres de sa ville d'origine ou de son quartier à la suite des bombardements de la coalition menée par les États-Unis. Ce serait alors un « *nosotros, iraquíes víctimas de los bombardeos* ». Il n'y a aucun indice typographique qui confirme un changement de perspective discursive ou l'émergence du discours direct, mais c'est une constante dans le roman, qui bannit systématiquement les guillemets de prise de parole.

Il existe une autre possibilité : le roman est écrit à la première personne, ce pourrait donc être un pluriel partant du narrateur et porteur d'universalité, qui inclut notamment le lecteur. Alors, « *allí* » pourrait désigner deux choses : le berceau dont nous avons tous été expulsés, ici le berceau de la civilisation d'un point de vue anthropologique, c'est-à-dire l'Irak, l'ancienne Mésopotamie. On peut alors imaginer que cette phrase elliptique se veut un rappel historique des origines de nos sociétés, occidentales aussi bien qu'orientales, afin de sensibiliser l'Occident au sort de l'Irak, pour que le monde entier se sente concerné et que ce pays lointain

nous soit moins étranger. Ce pourrait aussi être, dans une perspective biblique ou coranique, une allusion à l'expulsion du paradis originel ; nous serions tous, dès lors, compagnons d'infortune de Laila, condamnés à errer sur la terre. Or, ce paradis originel, le jardin d'Éden ou jardin des délices, est ainsi décrit dans le deuxième chapitre de la Genèse, « *El hombre en el jardín de Edén* » :

> 10 En el Edén nacía un río que regaba el jardín, y que de allí se dividía en cuatro. 11 El primero se llamaba Pisón, que es el que da vuelta por toda la región de Havila, donde hay oro. 12 El oro de esa región es fino, y también hay resina fina y piedra de ónice. 13 El segundo río se llamaba Gihón, y es el que da vuelta por toda la región de Cus. 14 El tercero era el río Tigris, que es el que pasa al oriente de Asiria. Y el cuarto era el río Éufrates.[424]

Là encore, tout nous ramène à l'Irak, à l'ancienne Mésopotamie, où coulent les deux seuls fleuves de cette description qui connaissent un référent géographique extratextuel : le Tigre et l'Euphrate. Selon l'Ancien Testament, nous sommes tous issus de cette expulsion de l'Éden, après laquelle ont commencé les guerres fratricides, inaugurées lorsque Caïn tue son frère Abel et scelle le sort de l'humanité, perdue dans la reproduction infinie de cet acte fondateur.

L'histoire de Laila est racontée peu après, en commençant dans le plus pur respect de la tradition, comme un conte ou un récit de saintes écritures, par la présentation de son respectable père médecin, Karim : « *Cuentan —aunque sólo Dios conoce la verdad de lo ocurrido— que en Mosul vivía un médico llamado Karim, a quien el Retribuidor había dotado de tanta riqueza como astucia* » (*Jardín* 17). La ville de Mossoul, en Irak, sera le décor d'une histoire racontée comme des légendes merveilleuses et enchanteresses, comme s'il s'agissait des *Contes des mille et une nuits*[425]. Dans la forme, l'histoire de Laila et le recueil de contes arabes partagent un aspect : le récit est régulièrement interrompu et laissé en suspens, donc livré en plusieurs fois. De plus, la jeune femme est intimement liée, dès son prénom, au titre du recueil en arabe : *Alf layla wa layla*. D'autre part, Gutiérrez Negrón souligne un autre effet de cette prosodie empruntée aux récits classiques : « *El hecho de que se constate en el texto mismo la recurrencia*

---

[424] *La Biblia* [Versión Popular – Segunda Edición, 1966], coll. Dios Habla Hoy, Mexico, Sociedades Bíblicas Unidas, 1984, p. 3 [Génesis 1-3, 2: 10-14].

[425] Lors de son passage dans l'émission « El ojo crítico », Jorge Volpi revendique clairement cette influence : « *Para contar esta historia contemporánea de una víctima de la guerra de Irak, quise remontarme a la muy rica tradición literaria de esta región del mundo, tanto islámica como preislámica, desde* Las mil y una noches *hasta el* Corán *y muchos textos tanto eclesiásticos como civiles redactados en la época clásica de Bagdad* » (Juan Carlos Morales, *op. cit.*).

formal a un registro "clásico" perturba la convención del realismo de querer representar la realidad e imposibilita cualquier intento llano de adoptar la historia de Laila al mismo nivel que las otras contadas »[426]. Le décor se complète d'une donnée culturelle et spirituelle avec l'incise pieuse du début.

C'est le portrait d'une famille vertueuse qui est réalisé, avec malgré tout une absence notoire : aucune mention n'est faite de l'épouse de Karim, la mère de Laila. À cette exception près, l'arbre généalogique est déroulé dans l'ordre ; il s'en dégage une harmonie sereine qui contraste avec la situation de Laila telle que le lecteur en a connaissance jusque-là :

> El doctor Karim había sido bendecido con tres hijos de singular apostura e inteligencia: Walid y Bashir, dos varones obedientes y piadosos, y una muchacha, Laila, la más pequeña, la más hermosa.
>
> Y era Laila una sonrisa del cielo. Sus cabellos eran de oro y plata. Sus lágrimas, cuando lloraba, un gotear de perlas. Su voz, el canto de un ave. Y cuando sonreía un capullo de rosa se dibujaba en sus labios.
>
> A los diecinueve años Laila era madre de una radiante hija de dos meses, Fariza, concebida en el más puro amor de su marido, un ingeniero de Kirkuk llamado Salih, que trabajaba en los campos de petróleo.
>
> Se decía —aunque sólo Dios es testigo— que el doctor Karim se desvivía por sanar y consolar a sus pacientes sin reparar en su raza, credo o costumbres. (*Jardín* 17-18)

Le récit prend une tournure plus dramatique à mesure qu'il gagne en précision quant au contexte historique dans lequel il prend place : le père est, aux dires de certains, régulièrement sollicité pour soigner les traces des blessures qu'inflige à ses femmes un certain Uday, désigné comme le fils aîné de l'« *Abominable* », en l'occurrence Saddam Hussein[427]. L'enfance de Laila se déroule donc pendant la dictature baassiste de Saddam, soit entre 1979 et 2003. Le tableau s'assombrit encore lorsque sont exposées les raisons qui ont poussé Laila à prendre la route, seule et à pied dans le désert :

> Cuando dio inicio la guerra y los combatientes del norte irrumpieron en Mossul, Laila vio cómo su padre, su esposo el ingeniero de Kirkuk y Fariza, su radiante hija de dos años, caían abatidos por las balas de un

---

[426] Sergio Gutiérrez Negrón, « Ética cosmopolita en *El jardín devastado* y *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi », *Confluencias* 28:1, printemps 2013, 107-120, p. 115.

[427] Le personnage correspond en effet à Oudaï (Uday en graphie anglaise et espagnole) Saddam Hussein (1964-2003), fils aîné du dictateur irakien déchu, un temps considéré comme son dauphin. Il était connu pour sa cruauté et sa violence parfois aveugle, y compris à l'égard des femmes. Il est retrouvé mort à Mossoul en 2003 après avoir été traqué par les forces de la coalition.

> peshmerga a las puertas de su casa (sus hermanos habían partido hacia la capital). (*Jardín* 18)

On ne saura pas s'il s'agit de balles tirées au hasard ou de représailles contre une famille dont l'honorable père médecin avait prêté plus ou moins librement ses services à un représentant honni du pouvoir en place. En revanche, on comprend que la famille de Laila est décimée lors de l'arrivée des combattants kurdes, les fameux peshmergas qui progressent depuis l'extrême Nord du pays et entrent donc assez rapidement dans la ville septentrionale de Mossoul. Le destin de Laila est scellé : « *Laila perdió el habla y acaso la razón. / Una semana después ella también abandonó Mosul y, escoltada por un djinn que encontró en el camino —y su silencio—, partió rumbo a Bagdad, a pie, decidida a encontrar a sus hermanos* » (*Jardín* 18-19). La voilà errante et en deuil, sur la route d'un exil volontaire guidé par la recherche des seuls rescapés de sa famille. En chemin, elle trouve un être merveilleux, un *djinn*, qui contribue à ancrer le récit dans un univers fantasmagorique, halluciné ou rêvé, inspiré par les croyances musulmanes : dans le folklore musulman, le *djinn* est une sorte de génie ou de démon qui fait souvent preuve de malice ou d'hostilité à l'égard de l'homme.

Est-ce à elle qu'il faut attribuer la conclusion du fragment, pleine de résignation pieuse : « *La alabanza al Clemente, al Misericordioso, que creó la guerra, la desolación y la locura* » (*Jardín* 19) ? La formulation est paradoxale, presque parodique : on loue le créateur d'un monde qui concentre les horreurs et la barbarie. Est-il justement clément et miséricordieux pour avoir créé le remède, l'échappatoire aux atrocités en créant la folie ? Ou est-ce un commentaire, comme en voix *off*, du narrateur plein de sarcasme et de cynisme révolté ?

Laila revient dans un fragment poétique que le narrateur lui adresse à la deuxième personne et qui décrit la violence de la guerre à travers l'expérience sensible et douloureuse de la jeune fille :

> Cuanto conoces queda destruido: flotan viejas palabras, el humo, himnos dolorosos. Turba la bruma el filo azul de un relámpago —ángel perverso— y el horizonte se quiebra por instantes.
>
> Laila, el martilleo cimbra tu cabeza.
>
> Un espasmo.
>
> Otro.
>
> Y otro.
>
> Como si alguien te dislocase la mandíbula, encajase un puño en tu vientre y te rematase con un golpe en el pómulo derecho: cada estallido en lontananza. (*Jardín* 24)

Le corps de la jeune femme est meurtri dans sa chair et dans ses os par les bombardements qu'elle entend au loin, comme s'il était une réplique métaphorique de sa terre. La désolation est totale, dans le paysage irakien et dans le paysage intérieur de Laila. Violentée, agressée par les atteintes contre son pays, elle est aussi désespérément seule, abandonnée de tous, sans autre recours que le petit être merveilleux rencontré sur sa route : « *Pedir auxilio —¿a quién, a los cadáveres?— o rendirte al invasor. Nadie te oye* » (*Jardín* 24). Entre l'indifférence de l'ennemi et la méfiance des siens qui n'accordent que peu de crédit à une femme qui défie l'ordre patriarcal en traversant le désert sans autre compagnie que celle d'un *djinn* maléfique, elle ne peut espérer aucun soutien.

L'image de cette figure qui se tient debout contre vents et marées au milieu de l'immensité de son pays dévasté est poignante. Presque un mirage. Presque un miracle. Chez la lointaine étrangère, le narrateur perçoit quelque chose de vaguement familier : « *Caminas descalza, Laila, sobre las ruinas de tu patria. ¿Algo nos une? / Tu andar de noche* » (*Jardín* 25). Laila était prédisposée à évoluer de nuit : en arabe, son prénom signifie « crépuscule » ou « nuit ». Le narrateur se reconnaît dans ce pèlerinage solitaire et sombre : les ruines sont bien réelles autour de Laila, et figurées autour du personnage qui revient dans un pays dont la démocratie a été dynamitée sous ses yeux quelques années auparavant. D'autre part, le trajet laborieux, essoufflant, épuisant de Laila dans un désert en ruine au cœur de l'obscurité illustre sans doute assez bien l'état d'esprit dans lequel le lecteur découvre le protagoniste. L'un et l'autre marchent à l'aveugle entre les décombres de leur patrie respective, au propre pour l'une, au figuré pour l'autre. La coïncidence est si forte que l'on peut se demander si Laila existe sur le même plan diégétique que le narrateur ou si elle est la création mentale de celui-ci, dotée du pouvoir ou investie de la tâche de figurer son mal-être et ses conflits intérieurs.

Au cours de son enfance, son professeur de musique lui annonce avec émotion qu'elle est dotée de l'oreille absolue, un cadeau du ciel qui fait d'elle une flûtiste hors pair : « *Laila tardó en descubrir que su oído era perfecto. El profesor Alí se lo anunció con el orgullo de quien ha ganado la lotería: el Retribuidor —enaltecido sea— te ha concedido un don más valioso que las perlas o el coral* » (*Jardín* 29). Elle s'adonne avec piété à ce don divin qu'elle cultive comme s'il en allait de sa responsabilité de ne pas gâcher les talents dont Dieu l'a généreusement dotée. Elle fait ainsi le bonheur de son vieux père mélomane. Pourtant, au présent, alors qu'elle erre au fin fond du désert et de son deuil, ce don ressemble plutôt à une malédiction : « *Su oído absoluto hoy le permite identificar las notas que emiten los rifles de asalto, los cazas supersónicos y las bombas de racimo* » (*Jardín* 30). Plus tard, en regardant le ciel où elle peut apercevoir d'innombrables lignes tracées régulièrement comme si des dizaines

d'étoiles filantes le pourfendaient, Laila en admire la beauté poétique. À l'oreille, cependant, elle identifie sans mal le caquètement mortel qui accompagne les bombardements : « *Laila levanta la mirada y es como si hubiese lazos tendidos en el cielo. Diez, veinte tramas rectilíneas. Admira su instantánea belleza. Pero no entiende cómo alguien pueda sobrevivir a sus graznidos* » (*Jardín* 77). Cette oreille absolue qui lui permettait de faire vivre « *Mozart en Irak* » (*Jardín* 30) l'oblige à prendre pleine conscience des détails de chaque attaque contre sa terre, comme pour la forcer à en être le témoin malgré elle. Nostalgique des temps bénis où elle enchantait son père, elle implore le génie qui l'accompagne de lui rendre sa flûte traversière. Peut-être espère-t-elle conjurer le sort qui s'acharne sur son pays ou simplement couvrir de sa musique le son des armes et des bombes : « *Mi flauta, le pide al djinn. / Devuélveme mi flauta* » (*Jardín* 31).

Le récit reprend quelques pages plus loin, avec l'histoire de la rencontre de Laila et de son futur mari, choisi par son père comme le veut la tradition. Cela représente un cap significatif pour la jeune fille qui doit se plier à l'usage et abandonner certaines libertés : « *Igual que otras muchachas de su entorno ella casi nunca se cubría la cabeza —sus cabellos de plata y oro—, usaba pantalones, estudiaba informática, adoraba la flauta y se sabía guapa e independiente* » (*Jardín* 42). Elle incarne alors avec celles de sa génération un désir et une promesse d'émancipation féminine, auxquels elle renonce lorsqu'elle consent à épouser Salih pour satisfaire les ambitions de son père. La morale de l'histoire est très conformiste : Karim a choisi pour sa fille bien-aimée un homme doux et bon qui aime sincèrement sa jeune épouse et ils éprouvent une grande tendresse l'un pour l'autre. En somme, en se mariant selon le souhait de son père, Laila trouve sa juste place dans la société : « *Al casarse, el corazón de Laila se sintió apaciguado* » (*Jardín* 42). Quelque conservatrice que puisse être la conclusion de cette union, Laila vit un bonheur tranquille qui s'amplifie avec la naissance de leur petite Fariza. La guerre brise rapidement cette harmonie :

> Se acercaban ya los humores de la guerra y Salih creyó conveniente alejarse de Mosul y la venganza. Los combatientes del norte afilaban sus cuchillos. Ella se negó: aquél era su hogar y aquélla su familia.
>
> Mientras avanza penosamente hacia Kirkuk, oculta bajo el velo, Laila desfallece. Acaba de descubrir unas casuchas calcinadas —con los restos de un cadáver— y no recuerda, no, los ojos de Fariza. (*Jardín* 43)

À cause du refus de Laila, déterminée à ne pas déserter sa ville, à ne pas fuir devant l'arrivée des combattants kurdes et des envahisseurs occidentaux, ce qu'il reste de sa famille à Mossoul est décimé. Sa traversée du désert vers ses frères n'est donc pas seulement un exil, pas

seulement un pèlerinage de deuil, c'est aussi une pénitence qu'elle s'impose. Son incapacité à se rappeler les yeux de son enfant défunte révèle l'ampleur de son désespoir, comme si tout accès à l'innocence, à la joie de vivre et à l'espoir contenus dans le regard de sa fille lui était désormais interdit. C'est peut-être aussi parce que chaque nouvelle vision apocalyptique de maisons détruites ou de cadavres éloigne en elle les souvenirs visuels des temps heureux, comme le bruit des bombes et autres déflagrations meurtrières éloigne en elle le souvenir auditif du chant de sa flûte traversière.

En sortant de Mossoul, Laila fait une rencontre inattendue et qui, pourtant, ne semble pas la surprendre outre mesure :

> Oyó entonces un zumbido que luego identificó como un lamento. Provenía de un montículo cercano. Laila excavó hasta que sus manos se cubrieron con ampollas. De entre la arena surgió el cuerpo maltrecho de un djinn —verde y magullado—, atado de brazos y piernas. De milagro respiraba.
>
> Cuando Laila al fin lo hubo liberado, el demonio del desierto se irguió —una columna— y le hincó una daga en la garganta.
>
> Te mataré, le dijo. Los peshmergas me enterraron aquí hace tres días. El primero de ellos juré que entregaría todo el oro del mundo a quien me rescatase. El segundo prometí convertirme en su sirviente. Pero al tercer día sin respuesta, aniquilado por el hambre, decidí matar al primero que viniese.
>
> Y has sido tú. (*Jardín* 55-56)

Finalement, ému par le récit que lui fait la jeune femme pour implorer sa pitié, le *djinn* décide de lui accorder un sursis : il l'accompagnera sur sa route jusqu'à retrouver ses frères et lui concèdera trois vœux : « *Pero recuerda: al final no he de faltar a mi palabra* » (*Jardín* 56). La générosité de Laila va ici presque jusqu'au sacrifice : elle dévie de sa route et sue sang et eau pour porter secours à l'être improbable qu'elle entend gémir. En retour, le génie maléfique s'en prend rageusement à sa sauveuse, alors qu'ils sont tous deux victimes des mêmes combattants, victimes d'une même guerre et de la même barbarie. La trajectoire qui conduit le démon à cette décision est intéressante : accablé par le malheur, il espère d'abord l'arrivée d'un secours providentiel qui lui sauve la vie et à qui il témoignerait d'une reconnaissance éternelle à la mesure du soulagement de sa libération. Quand le désespoir s'impose, la rage, la rancœur et la haine prennent le pas sur tout le reste et il décide de les retourner contre quiconque lui sauverait la vie, peut-être parce qu'elle lui apparaît désormais trop douloureuse ou trop sombre. Quoi qu'il en soit, il exerce une vengeance à l'aveugle, non seulement contre une innocente, mais contre la seule personne qui lui vienne en aide. Cette vengeance aveugle n'est pas propre

à ce *djinn* : elle illustre au contraire l'idée que se fait le narrateur de la réaction militaire des États-Unis après l'attentat de 2001, mais aussi la violence des combattants kurdes qui, à l'annonce de la déstabilisation du gouvernement répressif de Saddam Hussein par l'invasion étrangère, déploient leurs représailles en partie contre des innocents. Est-ce une loi universelle qui touche tous les hommes : lassés d'être victimes, ils se transforment progressivement en bourreaux en puissance ? Est-ce que chaque atteinte contre un homme fait nécessairement de lui un être haineux assoiffé de vengeance ? Ce n'est sans doute pas systématique, mais l'histoire de ce *djinn* incite à la réflexion quant à la transmissibilité de la violence exercée à l'encontre d'autrui.

L'entrée de Laila et de son étrange compagnon d'infortune dans la ville de Kirkouk, où réside encore la famille de son défunt mari, confirme l'idée que la vengeance est une immense fabrique de nouvelles victimes qui partiront un jour elles aussi en quête de vengeance et ainsi de suite :

> ¿Por qué Kirkuk?
>
> El djinn la confronta frunciendo el entrecejo. Aquella poza, recién ocupada por los combatientes del norte —sabandijas—, arde en ansias de revancha. Durante el reino del Abominable los nativos habían sido mutilados o expulsados. Cada familia supuraba al menos un cadáver.
>
> ¿Por qué Kirkuk?
>
> Al djinn le fastidia la tozudez de Laila. ¿Ese pantano lleno de sarnosas plataformas y el codiciado flujo negro? Allí nos consideran enemigos, nadie habrá de cobijarnos. (*Jardín* 65)

Le panorama de la ville est sombre : cité pétrolière (« *el codiciado flujo negro* »), elle constitue un enjeu et donc une cible pour tous, du gouvernement dictatorial aux envahisseurs étrangers. Elle est aussi présentée comme le théâtre de sanglantes luttes inter-ethniques qui se déroulent dans un contexte général de persécution et de vengeance : la minorité kurde, originaire des lieux, a été massivement expulsée de la ville durant tout le règne de Saddam Hussein, et a été obligée de s'exiler toujours plus au Nord. Une fois le régime affaibli puis vaincu suite à l'intervention militaire de la coalition, un vide de pouvoir permet aux forces kurdes de réinvestir les lieux, en expulsant à leur tour les Irakiens qui avaient été logés dans leurs anciennes demeures. L'heure de la revanche a sonné, mais là encore, elle ne s'exercera pas envers les responsables des exactions dont les kurdes ont été victimes. Comme toujours, ce sont des innocents qui paieront pour la barbarie d'un gouvernement criminel :

> Camiones atiborrados con muebles y aparatos electrónicos custodiados como lingotes entorpecen el camino: han vuelto los antiguos propietarios y reclaman su pasado.
> Un puro acto de justicia: alguien debe pagar por las afrentas. ¿El Abominable y sus esbirros? Ésos siguen escondidos como topos. Los de siempre: niños y mujeres cuyos esposos han huido.
> Intercambio de exilios, unas víctimas por otras. (*Jardín* 66)

Le constat ne laisse aucune place à l'espoir : les rapports de forces varient et favorisent alternativement les uns et les autres, alimentant à chaque fois de nouvelles rancœurs qui constituent le terreau sans fond de la haine de l'autre et de la vengeance, qui génère à son tour de la violence, des victimes, de la rancœur, etc. Le fragment suivant, intitulé « *Zozobra* », retrace à travers l'histoire de Laila depuis sa naissance les grands événements qui ont marqué l'histoire récente de l'Irak, des guerres du golfe à l'invasion américaine en passant par la répression de Saddam Hussein. Sa vie commence en même temps que la guerre Iran-Irak (1980-1988) : « *El día de su nacimiento el Abominable ordenó bañar con fuego siete poblados enemigos (y los persas respondieron con ruda simetría)* » (*Jardín* 78). Laila perd plusieurs membres de sa famille dans ce conflit, qui absorbe une grande part de la population masculine en âge de travailler, y compris son père. Celui-ci en reviendra, mais l'issue du conflit est loin d'être synonyme de paix durable : « *La calma que siguió al armisticio —a la victoria según las radios oficiales— duró un parpadeo. / Su primer día de escuela elemental, Laila se vio obligada a alabar al Rey del Universo —enaltecido sea— por la gloriosa recuperación de las tierras de Kuwait* » (*Jardín* 78). En effet, deux ans plus tard, le 2 août 1990, l'Irak envahit le Koweit, déclenchant la guerre du Golfe de 1990-1991. La petite fille connaît les premiers bombardements qui envahissent le ciel et perd sept autres membres de sa famille.

Après la fin de la guerre, la population souffre de la répression du gouvernement autoritaire de Saddam Hussein. Située en zone kurde, la ville de Mossoul, aux mains de l'armée, subit des purges régulières. Les exemples cités dans le roman laissent penser à une purification ethnique : « *Tres pilares de su tribu fueron arrestados y acusados de traidores. Los oficios de su padre, bien conectado en el Partido, no impidieron sus fusilamientos. Cuatro de sus compañeros, todos kurdos, jamás volvieron a las aulas* » (*Jardín* 79). Née sous le signe de la guerre, Laila ne connaît que l'alternance de conflits divers avec des périodes de calme relatif qui servent à nettoyer le pays des opposants (minorités ethniques ou suspects de dissidence politique) jusqu'à l'intervention américaine de 2003, qui inaugure un renouveau de violence sanglante :

> Laila creció en la zozobra —incluso su familia racionaba la carne y los huevos—, con la certeza de que la calma era un cristal que siempre terminaba por quebrarse.
> Así fue.
> En el otro extremo del mundo las torres fueron abatidas y empezó la cuenta atrás. Su padre y su marido rezaban cada tarde frente a la pantalla. (*Jardín* 79)

Le compte à rebours après l'attaque contre les tours jumelles du World Trade Center à New York révèle combien, dans l'esprit de la jeune Irakienne, le conflit est inévitable, à la fois par nature et en fonction des circonstances : l'histoire se répète tragiquement et, à la moindre provocation, l'Irak subit ou mène la guerre. Les États-Unis avaient déjà démontré leur intérêt militaire pour les terres irakiennes depuis la guerre du Golfe, rendant l'intervention militaire d'une nouvelle coalition encore plus probable. Le compte à rebours est rythmé, d'ailleurs, par la guerre d'Afghanistan, qui précède dès l'automne 2001 l'invasion de l'Irak. Dans ce fragment, à part le Koweit, aucun nom propre n'apparaît : on reconnaît l'histoire irakienne en filigrane, mais la récurrence de la guerre et des violences a également ici une valeur universelle. Beaucoup d'autres pays de la région ou plus éloignés connaissent en effet des cercles vicieux similaires qui conditionnent leur histoire et l'ancrent dans un engrenage destructeur où la vengeance succède à la violence, à l'infini.

Au fil de son pèlerinage pénitent, Laila se trouve confrontée à plusieurs reprises à des situations qui mettent à l'épreuve son humanité et sa bonté. À chacune de ces épreuves, elle fait montre d'un altruisme naturel, comme lorsqu'elle vient en aide au *djinn* ligoté et enterré par des peshmergas, ou lorsque sa route croise des dizaines de cadavres abandonnés sans sépulture et visiblement torturés. Le génie incarne le cynisme et l'indifférence au malheur d'autrui et se caractérise bien souvent par un égoïsme latent. Là, il va se détourner avec dégoût de cette vision et incite Laila à en faire de même, en vain : « *El djinn le hace a Laila una mueca imperiosa: cúbrete la nariz y aparta la mirada. Ella obedece a lo primero pero no ataja su curiosidad, ancestral virtud de las mujeres. Sus pupilas no tardan en enfocar lo que no debe contemplarse. / Cuerpos* » (*Jardín* 90). On remarque dans ce passage l'utilisation d'un lieu commun sexiste qui fonctionne comme un marqueur idéologique cohérent avec la tonalité d'un conte traditionnel : les femmes sont curieuses par nature et ne peuvent réprimer ce défaut. C'est la curiosité d'Eve qui provoque l'expulsion du paradis originel et plonge l'homme dans un monde de souffrance. Pourtant, si Laila ne parvient pas à se détacher de la vision tragique de ces corps mutilés malgré les injonctions du *djinn*, c'est pour une raison bien plus noble que de la simple curiosité morbide :

> Éste la toma de la mano: debemos irnos.
> Laila no se mueve.
> ¿Qué te ocurre, mujer?
> La muchacha se aproxima a uno de los cuerpos, admira su rostro —le faltan los dientes—, cierra sus párpados y se impregna con su hedor de días. A continuación hace lo mismo con los demás.
> El djinn no oculta su disgusto.
> Al terminar —ya anochece— ella eleva una plegaria: Señor de los Mundos, que su dolor quede inscrito en mi dolor. (*Jardín* 91).

La jeune femme s'imprègne de l'odeur de chacun des cadavres pour qu'ils ne tombent pas dans l'oubli, pour se faire le témoin de leur souffrance qu'elle grave en elle, se faisant ainsi porteuse d'une communauté de douleur. En fixant le visage de chacun d'entre eux, elle rend leur humanité – leur individualité – à ces anonymes privés de leur identité par les bourreaux qui, en les abandonnant en plein désert, les condamnent à disparaître sans qu'aucune sépulture à leur nom ne témoigne de leur passage sur terre. Laila, Antigone irakienne des temps modernes, démontre ici une empathie et un altruisme qui la situent aux antipodes symboliques du narrateur et de ses comparses intellectuels désabusés et égocentriques. Elle devient ainsi une sorte de *mater dolorosa* pour ses semblables et rétablit une fraternité jusque-là inexistante. Les rencontres sont rares sur son chemin de croix, mais elle continue de s'ouvrir à la douleur des gens qu'elle croise, à l'instar de ce pèlerin qui lui raconte le martyre de sa sœur et de son père aux mains des services de renseignement de Saddam Hussein, la très crainte Moukhabarat. Le récit est insoutenable de cruauté et arrache même un geste d'indignation au démon du désert : « *Laila escucha el relato del pelegrino entre sollozos. El djinn escupe tres veces en la arena. Que un hombre le haga esto a otro hombre prueba que la semejanza es irrelevante* » (*Jardín* 98-99).

La conclusion du *djinn* va de pair avec les réflexions plutôt pessimistes du narrateur qui souligne le fossé infranchissable qui existe souvent entre deux individus, pour semblables qu'ils soient, comme dans sa propre relation avec son frère : ils sont étrangers l'un à l'autre. La similitude ou l'identité (au sens de *identique*) cohabite régulièrement, dans le récit, avec un sentiment d'extranéité ou de toute forme de méconnaissance, de différence, de divergence, de non-coïncidence entre individus, entre le *je* et l'autre. Il s'agit ici de « *semejanza* » entre deux êtres humains, mais le terme est fortement connoté : dans la Bible, en espagnol, on dit que « *Así que Dios creó al ser humano a su imagen y semejanza, creó al varón y a la mujer* »[428]. Peut-

[428] *La Biblia*, Génesis 1:27. Il s'agit de la traduction proposée par la version de la *Bible* « Palabra de Dios para Todos », du Centro Mundial de Traducción de la Biblia.

être que le *djinn* tient aussi à souligner combien l'homme est radicalement différent de Dieu, naturellement destructeur et en cela opposé au Créateur.

Laila reprend sa marche infatigable sur une terre qui subit les assauts de l'ennemi. Elle n'a qu'une idée en tête : retrouver ses frères qui se cachent à Bagdad, selon le *djinn*, mais dont elle ne sait rien de plus : « *tal vez un jeque los protege o yacen como perros en prisión o preparan minuciosamente un atentado. / A Laila sólo le importa que respiren* » (*Jardín* 107). Elle est tendue vers eux de tout son être, « *no la frenan las llagas en los pies ni las quemaduras en el rostro* » (*Jardín* 107), c'est un amour inconditionnel qui la pousse vers eux, un amour dont ils sont désormais les seuls objets, le reste de la famille proche ayant perdu la vie. La route est barrée par un *checkpoint* ou un barrage militaire, mais Laila ne s'en inquiète pas. C'est sa première rencontre avec les forces de la coalition :

> Juzga a los extraños casi inofensivos: traen cosas de aquí para allá —cajas de aluminio, radios, mochilas— bajo la luz del desierto, ajenos al pasmo de los mirones. Carecen de ojos: escudados tras sus viseras de plástico amarillo, a Laila le recuerdan a los androides de las series japonesas.
>
> ¿Vengadores, misioneros? Boy scouts que cumplen de mala gana sus faenas. (*Jardín* 119)

Les envahisseurs sont ici clairement désignés comme l'archétype de l'autre, de l'étranger en tous points. Avec leurs manières gauches et leurs uniformes de combat, ils ne semblent même plus humains. Laila n'éprouve pas de peur : ce qu'elle voit d'eux est presque risible, irréel, et ils sont trop maladroits pour qu'elle les considère comme de véritables guerriers. L'image est peu glorieuse : ils sont comparés à des gamins mal dégrossis qui jouent à la guerre sans rien en connaître, mais sans cruauté non plus. Ce qui est flagrant ici, c'est une fois de plus le potentiel poétique et imaginatif de Laila : celle qui s'émerveille devant les élégantes traînées que laissent les pluies de bombes dans le ciel ou compare ces mêmes bombes à des « *dátiles maduros* » (*Jardín* 107) semble immunisée contre la peur, et notamment contre la peur de l'autre. Ainsi, elle tente de se frayer un passage vers le *checkpoint*, malgré l'interdiction :

> Laila se abre paso hacia el puesto de control pero un tórax gigantesco la detiene.
>
> Antes de que el djinn pueda defenderla, el invasor la toma por los hombros y, con la delicadeza que permiten sus enormes brazos —sacrilegio—, la arroja al suelo.
>
> La muchedumbre se agita: el perro infiel ha mancillado el cuerpo de una viuda.

> El batallón alista sus armas.
> Déjame pasar, pide Laila en pulcro inglés (el sargento o lo que sea no oculta su sorpresa). Mis hermanos están en Bagdad, debo encontrarlos.
> ¡Hacia atrás! En el grito del extraño no hay ira, apenas aspereza.
> Me quedaré aquí hasta que pueda continuar, le suelta ella.
> Leila se acomoda sobre unas piedras, extrae la flauta de su alforja y entona una tensa melodía. (*Jardín* 120)

La scène révèle toute l'incompréhension et la méconnaissance entre les deux groupes humains qui s'affrontent : les soldats américains ignorent tout des coutumes et de la culture du pays et frôlent ainsi l'incident avec la population outragée qu'un homme, un impie, se permette de toucher une femme, veuve qui plus est. Encore une fois, Laila ne s'en formalise pas : en s'adressant au soldat dans sa langue, elle est celle qui rétablit le lien dans une communication absente ou défaillante. Au refus du militaire intraitable, elle répond par un entêtement calme mais inébranlable : obstinée, elle s'empare de son meilleur outil de persuasion, la flûte que lui a rendue le *djinn* en exauçant son premier vœu et, telle une charmeuse de serpents, elle emplit l'air de sa musique. Elle incarne une forme de résistance pacifique durable et obstinée. On ne saura jamais comment elle parvient à traverser le barrage, mais sa détermination paie, puisqu'on la retrouve quelques pages plus tard à l'entrée de Bagdad, peu après la chute de Saddam Hussein qui marque la fin officielle de la guerre. La capitale est mise à sac par sa propre population et Laila assiste au pillage de la ville :

> Bagdad es un cadáver cuyos trozos se disputan las aves de rapiña. Sólo que esta vez los culpables —el Altísimo castigue sus ofensas— son sus hijos.
> Ante la mirada indiferente de los soldados, demasiado entretenidos con su triunfo, cientos de jóvenes sin fe y sin memoria arrasan la ciudad e imponen el gobierno de la nada.
> Saquean cada comercio sin resguardo, escuelas, hospitales.
> Vacían la Biblioteca y el Museo.
> Quiebran vidrieras y apalean a sus dueños.
> Asesinan a quien busca detenerlos.
> No dejan piedra sobre piedra.
> Ésta es la paz que los salvadores prometieron. (*Jardín* 134-135)

Comme toujours depuis que la jeune fille en a connaissance, à la guerre succèdent le chaos, la destruction et la revanche, et celle-ci est bien souvent aveugle et dirigée contre des innocents. La guerre était censée libérer la population de la violence d'un gouvernement dictatorial répressif, elle précipite le pays dans l'autodestruction. Le constat est amer, la déception est à la hauteur des espoirs suscités par les promesses de paix de l'envahisseur. Avant

d'entrer dans la cité, la protagoniste a un instant d'incertitude, le seul de tout son pèlerinage, comme une peur fugace :

> Cuentan —pero sólo Dios puede hurgar en el corazón de sus criaturas— que Laila duda por un instante.
> Reconoce el camino hacia Bagdad y piensa en volver sobre sus pasos.
> Cobijarse en el desierto y la noche.
> Enterrar el dolor a imitación de sus vecinos.
> Dejarse vencer por el miedo y esa estúpida fuerza que otros llaman vida.
> Apenas un instante. (*Jardín* 156)

Ce doute, c'est l'appréhension à l'idée de retrouver la compagnie des hommes, qu'elle n'avait que très peu croisés pendant son trajet dans le désert. L'appréhension aussi de ce qu'elle risque de trouver sur place : dans quel état seront ses frères ? La peur peut-être aussi, que ce qui guidait ses pas depuis des jours, des semaines, peut-être des mois[429], ce but pour lequel elle tenait debout malgré la douleur, ne laisse place à un grand vide de sens, au désespoir. Mais Laila refuse de faire taire sa douleur, de l'ignorer, de même qu'elle porte en elle l'héritage de la douleur des défunts et des vivants croisés sur son chemin. Après cette brève hésitation, elle assume cette douleur et y puise la force et la motivation de ses actes.

Le récit s'éloigne de Laila pour consacrer un fragment à son frère Walid, prisonnier des Américains, et qui regrette de ne pas avoir eu le courage d'aller jusqu'au bout de son projet initial : se faire exploser devant la tourelle du campement militaire de la coalition. Le lecteur apprend ainsi le sort d'un personnage inconnu jusqu'ici. On le découvre en très mauvaise posture après son attentat manqué. Il subit tortures et humiliations de la part de ses geôliers :

> Las piernas le fallaron y los invasores no tardaron en doblegarlo. Lo hicieron arrodillarse frente a ellos, lo ataron como a una cabra y lo sepultaron en este hueco. Este hueco donde ya tantos perecieron.
> Walid no olvida los penes flácidos de los otros prisioneros, las fauces babeantes de los perros —y el resplandor de sus cadenas—, la humillación ahogada por las mordazas. A él también lo incrustaron en la pirámide de carne que alzaron como un juego.
> Una chica reía.
> Tendría poco más de veinte años —el uniforme la afeaba— y se burlaba a carcajadas. ¿De aquellos hombres indefensos, de sus penes flácidos, de su miedo? Luego vinieron los chistes —Walid comprendía su lengua— y los estallidos de luz que eran latigazos.

[429] Selon les estimations de Google Maps, il y a environ 430 kilomètres à parcourir depuis Mossoul pour rejoindre Bagdad en passant par Kirkouk.

> Cuerpos que se burlan de otros cuerpos. Y en el interior, nada. (*Jardín* 158-159)

Les tortures infligées à Walid et ses co-détenus font immédiatement référence au scandale d'Abou Ghraib, cette prison située à quelques kilomètres de Bagdad et dotée d'une triste réputation pendant la dictature de Saddam Hussein. À partir de 2003, elle est « libérée » par les troupes de la coalition qui s'en servent à leur tour comme centre de rétention pour prisonniers de guerre. Très rapidement, des rapports d'Amnesty International et de témoins locaux font état de l'utilisation de la torture par les soldats américains, mais ce n'est qu'en avril 2004 que le scandale éclate véritablement, avec la publication d'une partie des photographies prises par des geôliers. Les tortures physiques, psychologiques et sexuelles sont avérées, ainsi que tout un lot de scénarios et de mises en scène profondément humiliants et terrifiants pour les prisonniers à la merci des militaires. La découverte de cette barbarie déclenche un tollé international, l'armée américaine se voit contrainte de condamner fermement ces agissements et d'appliquer des sanctions ; en Irak, la résistance anti-américaine devient de plus en plus vivace. La prison d'Abou Ghraib est rendue aux Irakiens en 2006 et progressivement démantelée jusqu'en 2009[430]. Ici, sans que soit mentionné le nom tristement célèbre, la description des scènes et des sévices tout à la fois obscènes et morbides subis par Walid et ses compagnons suffit à convoquer chez le lecteur le souvenir de ce scandale et des photographies insoutenables qui ont fait la une des médias en 2003-2004.

Le récit, une fois de plus, fait appel aux compétences et à l'horizon de référence de ses lecteurs : aujourd'hui, au Mexique ou ailleurs, tout le monde a en tête les images de l'attaque contre le World Trade Center en 2001, et toute personne âgée de plus de 14 ou 15 ans en 2004 a eu connaissance des photos abjectes et violentes prises à Abou Ghraib. Ce sont d'ailleurs des images tellement emblématiques des débuts sanglants de ce siècle qu'il n'est pas nécessaire de les contextualiser dans le récit, ni d'en reconstituer une narration intégrale ou précise : leur seule évocation partielle mobilise la connaissance que le lecteur en a et avec elle, l'indignation, l'écœurement, la nausée. Ces corps qui se moquent d'autres corps sans que rien ne se produise « à l'intérieur » sont le symbole de la déshumanisation de l'homme, ici poussée à l'extrême, et il n'est pas certain que les victimes soient plus déshumanisées que les bourreaux. En tout cas, la barbarie froide rejette ceux-ci dans le champ de ce que l'on a coutume d'appeler l'inhumanité

---

[430] On trouvera une synthèse intéressante sur le site du *Point* : Anonyme (AFP), « Irak : la prison d'Abou Ghraib, tache indélébile de l'occupation américaine », *Le Point International*, 17/12/2011, disponible en ligne : http://www.lepoint.fr/monde/irak-la-prison-d-abou-ghraib-tache-indelebile-de-l-occupation-americaine-17-12-2011-1409627_24.php (consulté le 13 août 2015).

et qui est, en fait, partie constitutive de l'humanité. Le roman fait appel à des événements et des images qui n'ont rien de commun : bien sûr, le potentiel de barbarie de l'homme n'est pas nouveau au début du XXIe siècle. L'étonnement ne réside pas là, et pour cause : deux guerres mondiales qui n'ont pas empêché la perpétration de génocides dans les décennies suivantes ni le maintien de différents systèmes concentrationnaires ou l'avènement de dictatures répressives. La deuxième moitié du XXe siècle voit l'émergence du reportage de guerre et nous sommes informés autant qu'habitués à des photos tragiques et sanglantes qui illustrent la douleur des victimes et la haine, la violence, la cruauté, la destruction de l'homme par d'autres hommes. Ces clichés sont pris, on l'a dit, dans le but de dénoncer des agissements criminels et par des gens qui les condamnent.

La différence, dans les photos faites à Abou Ghraib, c'est, outre la gratuité des tortures, qu'elles sont réalisées par les bourreaux eux-mêmes, alors que jusque-là les bourreaux tendaient à éviter d'accumuler des preuves de leurs actes et évitaient surtout d'en faire la promotion[431], conscients sans doute qu'ils se livraient à des actions répréhensibles, quelles que puissent être leurs stratégies pour justifier l'usage de la torture. Tout l'enjeu de l'Opération Condor qui a sévi dans le Cône Sud pendant les années soixante-dix a consisté à faire disparaître toute preuve (victimes comprises) des procédés de répression des opposants politiques, considérés comme des *subversifs*. En utilisant des centres de rétention clandestins, en faisant disparaître les cadavres des victimes qui étaient enlevées de façon tout à fait illégale, le bras armé des dictatures militaires de la *década perdida* cherchait à éviter les conséquences juridiques d'actions moralement et pénalement répréhensibles. Ainsi, bien que de nombreux militaires devenus bourreaux expliquent leurs agissements par la nécessité de protéger la nation de l'anarchie gauchiste, des subversifs et autres « nuisibles » (!), ce qui revient à dire que la fin justifie les moyens, ils savaient donc que les actes qu'ils commettaient étaient moralement et juridiquement condamnables et ont la plupart du temps cherché à les tenir secrets, même de leurs proches. Les clichés insoutenables d'Abou Ghraib, le rire de la jeune femme soldat[432], les

---

[431] Il faut bien sûr signaler au moins une exception notable : les nazis ont beaucoup documenté les expériences menées sur les déportés, notamment dans le domaine médical. Malgré la destruction d'une grande partie des photographies et autres preuves matérielles juste avant la déroute et l'abandon progressif des camps de concentration et d'extermination, il reste quelques clichés pris par les SS ou les médecins. Pour autant, la majeure partie des images qui nous sont parvenues ont été réalisées par les forces alliées qui ont libéré les camps, particulièrement lors de la libération d'Auschwitz en janvier 1945 lorsque le Général Krasavin, l'officier de l'Armée Rouge en charge des opérations, a ordonné de tout photographier, pour conserver des preuves de l'inimaginable, c'est-à-dire, là encore, pour dénoncer.

[432] Il s'agit de Lynndie England, alors âgée de vingt-deux ans, qui a purgé une peine de prison et a été radiée de l'armée américaine. La brève description qui en est faite dans le roman (« *poco más de veinte años* ») ne laisse aucun doute sur la coïncidence avec le référent extratextuel.

plaisanteries et toute cette légèreté visible sur les images connues du grand public et ostensibles dans la mise en fiction qu'en fait Jorge Volpi témoignent de l'absence totale de sens moral des tortionnaires, au point d'ignorer que les jeux macabres auxquels ils se prêtent sont, au mieux, immoraux. C'est le comble du cynisme et de l'indifférence, car c'est un cynisme qui s'ignore.

Dans le roman, face aux tortures et aux bourreaux, pour garder la force de vivre, Walid s'accroche à une seule chose : son amour fraternel pour Laila : « *Si Walid no ha estrellado el cráneo contra los muros es por ella. / Por Laila* » (*Jardín* 159). Alors qu'ils sont l'un et l'autre dans une situation de profond désespoir et de grande douleur, ils trouvent une raison de vivre ou une raison d'avancer dans la figure de l'autre. Dès lors, ils placent cet autre au-dessus de leurs propres peines et de leur propre vie. L'altruisme serait-il leur salut ? Les retrouvailles avec Bashir, l'autre frère, tendraient à le confirmer : l'apparition inattendue de Laila apporte une lueur d'espoir à un jeune homme formaté par la guerre et habitué à fuir et à se cacher : « *Bashir se ha habituado al estertor de las metrallas, los vuelos rasantes y sus pequeños terremotos, incluso a los berridos de los niños, pero salta cuando chirrían los goznes o ruge el motor de un automóvil* » (*Jardín* 164). Cloîtré chez ses cousins, il désespère de pouvoir un jour sauver son frère, capturé alors que lui est parvenu à s'enfuir : « *¿Cómo arrancarlo ahora de ese pudridero que tanto complacía al Abominable y hoy tanto complace a los invasores? Bashir apenas se atreve a pisar las calles y depende de la benevolencia de sus primos* » (*Jardín* 164-165). Le cadet de la famille est devenu une proie, traquée, méfiante et en état d'alerte permanent, redoutant une délation presque inévitable. Le moindre bruit le fait sursauter et redouter l'instant fatidique où il sera arrêté et subira les représailles de l'envahisseur :

> Un rechinido lo paraliza: en el umbral su primo dialoga con una sombra. Alguien debe haberlos delatado.
> Una mujer desgrana arduamente los sonidos de su nombre. Bashir, musita. Su primo hace pasar a la invitada, ella se descubre el rostro y resplandece.
> ¿Cómo me encontraste?
> Un djinn me señaló tus pasos, calla Laila. Y, como en otro tiempo, como antes de la muerte, le muestra su sonrisa. (*Jardín* 165)

Laila, rendue presque muette et réduite à l'état d'ombre par son pèlerinage solitaire illumine de son sourire les ténèbres dans lesquelles vit son frère. Sa présence est aussi improbable que la présence du *djinn*, comme si elle surgissait d'entre les morts. L'histoire de Laila se conclut tragiquement lorsqu'elle se rend à la prison d'Abou Ghraib pour exiger de voir

son frère Walid. De nouveau, elle se heurte au refus poli de soldats à peine sortis de l'adolescence et dont elle mesure toute l'immaturité :

> Un marine cubierto de acné la mira sin mirarla. Con voz dulce, apenas vibrante, ella le exige verlo de inmediato.
> Uno de sus compatriotas, sinuoso y avispado, traduce su advertencia como súplica. Laila lo interrumpe y confirma su petición en el idioma extranjero.
> La retienen allí por más de siete horas. La intimidan con preguntas. Ponen a prueba su paciencia. A ella le sorprende el miedo en el corazón de aquellos niños. (*Jardín* 178)

Les tortionnaires musclés et impressionnants ne parviennent pas à faire peur à la jeune fille. Ils l'intimident tout au plus, mais elle se montre une fois encore déterminée et presque menaçante. Malgré la peur paranoïaque qui les anime, les *marines* ne parviennent pas à voir en elle autre chose qu'une frêle jeune femme, gracieuse et éduquée. Sa route est finie, elle n'ira pas plus loin. Le *djinn* apparaît pour réclamer son dû : il lui a accordé ses trois vœux et leur marché doit se conclure comme prévu :

> Laila asiente.
> La explosión destroza su cuerpo en un segundo —la alabanza a Dios, Señor de los Mundos, el Clemente, el Misericordioso— y terminar con su dolor.
> El dolor de Laila.
> Se dice —pero sólo Él lleva la cuenta de sus víctimas— que otros veintiséis encuentran la muerte aquella tarde. Siete niños y dos ancianas: así lo reportan las agencias. El rostro de Laila es visto en todo el mundo (incluso aquí en mi cuarto).
> A la mañana siguiente un suicida asesina a treinta y nueve. (*Jardín* 179-180)

Refoulée, humiliée, privée de ses proches, veuve, orpheline et mère endeuillée, Laila a accumulé sa douleur et celle des victimes de la guerre qu'elle a rencontrées sur sa route. Elle refuse de la passer sous silence et planifie sa mort de façon à jeter sa douleur à la face du monde. Peut-être l'attentat suicide du lendemain est-il l'œuvre de Bashir. Leur mort s'inscrit dans la logique du cercle vicieux de violence dont Laila a été témoin depuis sa naissance. Ils ont été happés par le déterminisme historique du pays : à défaut de pouvoir demander des comptes aux responsables de leur malheur, ce sont des victimes qui contribuent à perpétuer l'engrenage de violence aveugle qui touche essentiellement des femmes et des enfants, faisant de nouvelles victimes innocentes. Si le but était de révéler la violence ambiante et l'ampleur de sa détresse,

son action a fonctionné : les journaux du monde entier braquent enfin leurs projecteurs sur son drame, sur les effets de sa douleur. Ce qui était le pèlerinage pénitent d'une mère courage se révèle être le chemin de croix désespéré d'une kamikaze.

Quelle est donc la place que tient l'histoire de Laila dans le roman ? Que représente-t-elle pour le narrateur ? Il est évident qu'à travers cette veine du récit, le narrateur livre une vision critique et un témoignage à charge contre l'intervention militaire en Irak, à travers le sort tragique d'une famille décimée par la guerre. Le parcours douloureux de Laila est le versant humain, individualisé, incarné et donc sensible des arguments géopolitiques qu'il développe dans ses diatribes contre l'invasion américaine. Le clan du bon docteur Karim est emblématique du destin de la nation irakienne : ils ont subi des pertes lors de chacun des conflits successifs et pendant la dictature et finissent par être intégralement sacrifiés. Ils ont donc une fonction presque synecdochique et portent en eux les stigmates de l'ensemble de la population irakienne sacrifiée.

En relayant le récit de Laila, en disant sa détresse et en donnant de la visibilité à son drame, l'intellectuel désabusé en proie au cynisme retrouve un combat à mener, une cause à défendre. L'Irak de Laila peut être un nouvel envol, une issue à la spirale de retrait du monde et de repli sur soi qui mène le narrateur d'exils en faux retours, au gré de sa nostalgie de l'action politique vaine et des idéaux abandonnés ou anachroniques. C'est l'occasion de troquer un attentisme mièvre contre un activisme utile et juste. Il se découvre sensible au sort de la jeune femme, concerné à défaut d'être impliqué. Voilà qui contraste avec l'indifférence dont le personnage fait habituellement preuve face à autrui. Il s'en étonne d'ailleurs, faisant en cela écho au thème de l'article qui lui a été commandé, et c'est presque avec rancœur et avec un sentiment de révolte qu'il s'insurge contre l'importance que prend ce destin étranger dans sa vie : « *¿Qué diablos me importan Laila, el djinn y su tormento? ¿Por qué hacerlos irrumpir en la abrupta intimidad que por una vez en la vida me concedo?* » (*Jardín* 150). Peut-être la réponse est-elle à chercher dans l'anecdote rapportée à propos de Jean Genet : le narrateur prend intimement conscience, à travers l'histoire de Laila, que : « *Ese desconocido vale lo mismo que él. Lo mismo* » (*Jardín* 174). La vie d'une jeune martyre irakienne qui parcourt le désert lui importe, alors même qu'elle représente l'altérité étrangère et lointaine par excellence : Laila serait-elle le remède à l'individualisme stérile du narrateur ? Est-elle le salut, la rédemption d'un personnage égocentrique anesthésié par « *un genuino desinterés hacia los otros* » (*Jardín* 144) ?

Elle est le négatif du protagoniste en tous points, son exact contraire. C'est une jeune femme née au début des années quatre-vingt au Moyen Orient, alors qu'il était étudiant et

militant dans une grande capitale de cette Amérique latine qu'Alain Rouquié appelle l'« *Extrême-Occident* »[433]. Leurs cultures ne sauraient être plus différentes : lui a abandonné le christianisme pour un athéisme sceptique alors qu'elle est élevée dans le plus pur respect de la tradition musulmane. Très attachée à sa famille, heureuse en ménage et mère d'une petite fille, Laila meurt d'amour lorsque ses proches lui sont arrachés un à un ; au contraire, l'amant de passage se préserve tellement de toute entrave affective qu'il fuit les engagements, refuse catégoriquement toute perspective de paternité et voit son propre frère comme un étranger. Le désert qu'elle traverse dans son pèlerinage de deuil et de recherche acharnée de ses frères est l'exact contraire du bouillonnement de la ville de Mexico, que le narrateur caractérise cependant de désert humain, tant les véritables contacts sont rares. De plus, cette traversée du désert que Laila effectue au sens propre fonctionne à merveille comme métaphore du désert affectif et sentimental du personnage, qui présente d'ailleurs des signes de repentance à l'égard d'Ana et qui est lui aussi engagé dans une quête de lui-même, à travers la recherche de son ex-compagne.

D'autre part, le narrateur a accès aux émotions, sensations et sentiments de Laila tout au long de son parcours ; il va même jusqu'à se faire la voix des croyances de la jeune fille par de nombreuses incises qui ponctuent le récit de louanges au Seigneur et font émerger une bivocalité dans le texte. Les multiples louanges à Dieu cohabitent en effet avec le profond scepticisme du narrateur et sa conviction que la religion est l'un des mirages qui aveuglent les combattants de part et d'autre et alimentent ainsi la guerre : « *La carnicería en Oriente es producto de un cruce de espejismos. / Que Dios conduce a sus ejércitos. / Y que prevalece la fe sobre las víctimas* » (*Jardín* 109). C'est le cas, par exemple, du jeune homme qui s'apprête à commettre un attentat à la voiture piégée et qui pourrait bien être l'un des frères de Laila : « *Desgrana el nombre del Profeta —la Paz sea con él— y aparca en la acera izquierda, donde confluyen los peregrinos. / Muy pronto el jardín, se dice. / El estrépito cimbra todo el barrio. / Voces de alarma. Pánico, Lamentos* » (Jardín 58). Est-ce aussi en partie pour illustrer ce mirage qu'il reproduit les invocations pieuses de Laila ? En tout cas, lorsqu'il consacre sa plume à narrer le parcours de Laila, il la coule dans le moule des convictions spirituelles de la jeune femme, fort différentes des siennes.

Rien n'explique le lien qui les unit, mais il semble connaître Laila de façon pour ainsi dire omnisciente. Serait-elle alors sa création ou sa créature, le fruit de son imagination comme c'est le cas de la *Mujer Increíblemente Pequeña* dans *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza ? Serait-elle l'antidote fictif créé par le narrateur pour compenser ou remédier à son

[433] Alain Rouquié, *Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident*, Paris, Seuil, 1987.

indifférence à autrui ? A-t-il lui-même fabriqué de toutes pièces le remède à son égoïsme stérile et destructeur en inventant ce substitut d'altérité capable, par son destin tragique, de provoquer une authentique réaction d'empathie ? L'éventualité que Laila soit un personnage de fiction enchâssé dans la fiction romanesque et qu'elle relève ainsi du métarécit constitue une option sérieuse, la seule qui permette d'expliquer à première vue la focalisation interne de Laila racontée par le protagoniste narrateur : il ne l'a jamais rencontrée ; s'il sait ce qu'elle pense et ressent et ce que pensent et ressentent ses frères ; c'est alors que ces personnages n'existent que dans son imagination à lui. En universitaire qui connaît l'histoire irakienne récente, il est aisé de l'imaginer s'inventer une figure qui cristallise le calvaire de tout un peuple.

Pourtant, Laila revient incontestablement sur le même plan diégétique lorsque son visage fait irruption sur toutes les télévisions du monde et particulièrement sur celle du narrateur. Dès lors, le statut de l'histoire de la jeune fille est confus : peut-être le narrateur a-t-il effectivement inventé une figure féminine qu'il a ensuite fusionnée avec celle d'une kamikaze irakienne dont le visage crève l'écran ; peut-être au contraire a-t-il d'abord « croisé » Laila lorsqu'elle a fait la une des journaux avant de lui inventer rétropectivement une vie qui la mène jusqu'au dénouement tragique tant médiatisé. Cette seconde explication nous semble la plus probable : un homme qui a pour tâche de réfléchir à la souffrance humaine tombe dans les médias sur le visage d'une jeune Irakienne qui vient de commettre un attentat suicide : il tente alors d'imaginer son parcours afin de justifier son acte meurtrier. Il lui invente donc une vie, une famille, des douleurs. Il n'y aura aucune certitude sur le niveau d'imbrication de l'histoire de Laila dans celle du narrateur, de même que rien ne vient mettre en doute la présence effective et déterminante du *djinn* qui l'accompagne. L'auteur a exprimé son choix de laisser au lecteur le soin d'imaginer ou de déterminer le lien entre Laila et le narrateur[434].

Laila est en tout cas la seule qui parvienne à susciter chez le protagoniste des sentiments altruistes, une sincère préoccupation pour l'autre et peut-être même de la compassion. Est-ce parce qu'elle n'est en fin de compte qu'une altérité fictive ? C'est finalement la seule qui lui soit véritablement intime, la seule à qui il s'intéresse sans arrière-pensée, sans en tirer aucun profit. Le mouvement par lequel le narrateur se penche sur l'histoire de Laila ressemble fort à une tentative de retour sur soi, à un chemin régressif vers la sensibilité de l'enfant qu'il était et qui a donné naissance à un jeune homme introverti mais engagé et militant. À ce stade de son existence, il est plongé dans une profonde remise en question de l'adulte aigri qu'il est devenu,

---

[434] Juan Carlos Morales, *op. cit.* : « *se trata de que el lector complete este libro […]. Es el lector quien tiene […] que encontrar cuáles son los paralelismos entre dos historias que aparentemente nada tienen que ver* ».

et le souvenir de l'enfant et de l'étudiant qu'il a été lui semble à la fois souhaitable et inaccessible. En pleine crise de désenchantement cynique, alors qu'il fait le constat amer de l'épuisement de son système de défense d'intellectuel distant et sans affects, c'est à partir de sa part altruiste et concernée par le monde et la souffrance des autres qu'il saisit le destin de Laila. Ce n'est sans doute pas un hasard que ce mouvement soit accompagné d'invocations à Dieu, qui avait été abandonné au profit de l'athéisme nietzschéen lors du processus de désensibilisation affective auquel se soumet le narrateur adolescent. En ce sens, Laila est la voie de sa rédemption, celle qui lui redonne accès à l'amour du prochain, même si ce prochain est lointain, inconnu, étranger.

Si le mal qui frappe l'Occident est l'individualisme avec ses diverses variantes que sont l'égoïsme, le désengagement émotionnel, l'indifférence, l'ignorance et la peur d'autrui, alors le narrateur et ses congénères médiatiques en sont les dignes représentants, de même que les soldats de la coalition en Irak pour de tout autres raisons. À cet égard, Laila incarne dans un premier temps une alternative qui semble convaincante, bien que le contre-modèle tentant qu'elle représente soit ensuite largement compromis lorsqu'elle commet un attentat-suicide. Effectivement, au cours de son pèlerinage, Laila apparaît comme une jeune femme qui n'a pas peur des étrangers, pas peur de l'inconnu même si celui-ci est tellement différent qu'il lui évoque un androïde de mangas japonais ! Au contraire, elle s'attache à les observer et porte sur eux un regard presque maternel, constatant leurs faiblesses avec mansuétude. Son excellente éducation lui permet de surmonter les barrières linguistiques et de faire un premier pas significatif vers l'instauration d'une véritable communication avec les envahisseurs. Elle ne renonce d'ailleurs jamais à cette communication : même lorsqu'elle est refoulée par des militaires qui lui manquent de respect, elle continue de communiquer avec sincérité. Quand, à l'entrée de la prison d'Abou Ghraib, les militaires sous-estiment son degré de détermination, elle tient à le rectifier et quand ils la mettent dehors, elle exprime à nouveau une menace à peine voilée qu'elle mettra sans tarder à exécution en se faisant exploser : « *Al final de la tarde el marine la conduce a un apartado y le dice con cierta simpatía: vuelva mañana. / Laila responde que no se moverá hasta tener noticias de su hermano* » (*Jardín* 178). Elle ne quittera en effet pas les lieux : elle y reste, dans tous les sens du terme. À chacune de ses rencontres avec les envahisseurs, la jeune fille emporte la sympathie : le soldat du *checkpoint* met toute sa délicatesse gauche à ne pas la briser lorsqu'il la repousse tant elle est frêle, et même les bourreaux de son frère semblent sous le charme.

Armée de sa flûte et de sa personnalité lumineuse, elle apaise les morts et écoute le pèlerin éploré comme elle a envoûté son père et son professeur de musique, fait le bonheur de

son mari attendri par sa personnalité enjouée et panse les plaies morales de son frère meurtri par la peur et la guerre. Capable de dévier de son chemin pour venir en aide aux nécessiteux et de se laisser émouvoir par les souffrances d'autrui alors même que les siennes sont incommensurables, Laila incarne la bonté, l'amour et la générosité. En plus de ses propres morts, elle porte délibérément en elle la douleur de ceux qui ne pourront plus en témoigner, elle s'en imprègne et la prend à son compte. Elle prend ainsi le contre-pied de l'indifférence et de l'individualisme décriés par le narrateur : Laila se transforme peu à peu en figure allégorique de la souffrance de son peuple, telle la mère d'une collectivité qui va demander des comptes pour chacun de ses enfants morts. Laila est tendue d'une fidélité sans faille vers son clan familial, qu'elle élargit symboliquement au fur et à mesure de ses rencontres avec des gens qui partagent avec elle la condition de victime. Victime, elle recueille tant de témoignages et se fait la porte-parole (ou la porte-silence) de tant d'autres victimes qu'elle en devient presque collective. Elle, transcende la mort de victimes inconnues en les gravant dans sa mémoire pour mieux les exprimer et les manifester à la face du monde.

Pendant tout son parcours, Laila dénonce le manque d'humanité, exige d'établir ou de rétablir la communication entre les êtres, subit la guerre en refusant de céder à l'hostilité défensive de ses compatriotes, à la peur et à la rancœur. Elle parcourt son pays de jour comme de nuit sans se laisser ralentir par le couvre-feu, les *checkpoints* ni les bras de l'envahisseur armé. Elle porte sur ses épaules le poids des morts et le sort de son peuple et son ultime action met encore l'individu en étroite relation avec la collectivité : le sujet acteur et l'altérité qui l'entoure sont indissociablement liés, l'acte individuel ayant une portée, une implication collective. Suivant cette logique, l'attentat-suicide qu'elle commet est peut-être l'ultime recours de Laila pour tenter de rétablir une relation égalitaire dans laquelle tout le monde est victime : elle lie son propre destin à celui d'une fraction de la collectivité humaine dont elle est partie intégrante. Cette égalité de valeur de toutes les vies humaines amène le narrateur à une réflexion inattendue :

> El terrorista no desprecia la vida, como sermonean los halcones. Sabe que es la única divisa que puede intercambiar con su enemigo. Cuando atenta contra un mercado, una plaza o una escuela no distingue nativos de extranjeros, negros de blancos, árabes de kurdos, creyentes de impíos. Más que los sabuesos que en vano lo persiguen, demuestra que todos valemos lo que un cuerpo.
>
> El terrorismo también es un humanismo. (*Jardín* 59)

La démonstration n'est bien sûr pas à prendre au premier degré et ne reflète heureusement pas l'opinion de l'auteur, ni même celle du narrateur. Il s'agit plutôt d'une forme d'argumentaire logique en apparence mais vicié sur le fond, à la manière des syllogismes absurdes que le Logicien assène au Vieux Monsieur dans *Rhinocéros* d'Eugène Ionesco :

> LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.
> Voici donc un syllogisme exemplaire. Le chat a quatre pattes. Isidore et Fricot ont chacun quatre pattes. Donc Isidore et Fricot sont chats.
> LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.
> Mon chien aussi a quatre pattes.
> LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.
> Alors, c'est un chat. […]
> LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.
> Donc, logiquement, mon chien serait un chat.
> LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.
> Logiquement, oui. Mais le contraire est aussi vrai. […]
> LE VIEUX MONSIEUR, *au Logicien*.
> C'est très beau, la logique.
> LE LOGICIEN, *au Vieux Monsieur*.
> À condition de ne pas en abuser.[435]

Derrière le commentaire ingénu et admiratif du Vieux Monsieur se déploie une ironie mordante qui dénonce les discours exclusivement guidés par la logique, susceptibles d'aboutir à des raisonnements des plus absurdes. Ce fragment de *El jardín devastado* met en évidence le même glissement insidieux que celui du parcours de Laila : partant d'un postulat louable, moralement et légalement indéniable (toutes les vies humaines se valent), la pensée *glisse* insensiblement du mauvais côté de la logique jusqu'à se faire l'avocate d'actes criminels. Critique de la logique rationnelle qui montre ici ses limites si elle n'est pas éclairée d'éthique ou de morale, c'est peut-être aussi une tentative de représentation des discours d'enrôlement du terrorisme, qui qualifie d'humaniste et d'égalitaire une action qui est au contraire aliénante, dépersonnalisante, nihiliste. En tout cas, on assiste là, comme en observant le destin de Laila, à un retournement et à une inversion des valeurs aussi spectaculaires qu'inattendus, qui empêchent la pleine adhésion du lecteur avec la figure de Laila, ou avec l'ensemble du discours dans le roman, comme si toute vertu était désormais suspecte et toute parole, trompeuse.

Si la conclusion est donc contestable, elle a le mérite d'être provocatrice et de sortir de la dichotomie manichéenne qui oppose systématiquement le terroriste aux victimes, alors même que, notamment dans le cas de Laila et de ses frères, le terrorisme (avec ou sans commanditaire)

---

[435] Eugène Ionesco, *Rhinocéros. Pièces en trois actes et quatre tableaux* [1959], Paris, Gallimard, coll. Folio, [1972] 2001, p. 44-45.

recrute parmi les victimes. C'est une façon de crier au monde que son suicide n'est rien d'autre que la part visible d'un suicide collectif dans lequel l'humanité s'est engagée en se fourvoyant dans des conflits fratricides. En cherchant à se défendre de l'*autre*, de l'étranger d'Orient, c'est *soi-même* que l'Occident condamne, parce que si, comme l'aurait exprimé Genet dans un témoignage rapporté par le narrateur, l'autre, l'étranger, vaut exactement autant que moi, c'est ma propre valeur que je nie en niant celle de l'autre, et c'est autant à ma vie que je porte atteinte quand je sacrifie ou permets que soit sacrifiée celle d'autrui. Jusque dans son acte le plus désespéré et le plus meurtrier, Laila se montre insensible aux sirènes de l'individualisme. Son impuissance est totale face à la situation de chaos et d'occupation militaire de Bagdad. Dans un tel contexte, l'attentat-suicide terroriste est-il la dernière possibilité qu'elle a d'affirmer que son destin est indissociable de celui de son peuple, de l'altérité en général, de l'humanité ?

1.2.3.3. ***… porque las estirpes condenadas…***

Celle qui incarnait le salut d'un narrateur gangréné par l'individualisme et en quête de nouvelles causes à défendre s'immole en même temps que des dizaines d'innocents dont elle fait de nouvelles victimes. L'altruisme de Laila qui renfermait de grands espoirs pour le renouveau existentiel du protagoniste s'est sabordé et s'est mué en une machine mortifère. Peut-être est-ce que le monde (post)moderne ne permet pas l'éclosion d'une échappatoire au cynisme et à la désintégration des liens interindividuels. Peut-être la connivence ou l'harmonie de soi à l'autre est-elle une illusion que le monde contemporain s'est chargé de démentir. Peut-être le scepticisme du narrateur est-il la seule réponse possible à un monde désenchanté, sans transcendance ni sur la terre ni dans les cieux. Est-ce là ce que renferme ce *jardín devastado* : l'absence de paradis sur la terre comme ailleurs ? Le poète grenadin Pedro Soto de Rojas (1584-1658) parlait de *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652). Dans le roman, le jardin est décrit dans son opulence et sa magnificence, ne laissant aucun doute sur sa dimension paradisiaque : « *En el jardín corren ríos subterráneos, hay árboles con troncos gigantescos, tantas frutas que no habría tiempo de probarlas. Pájaros de cantos como liras, fuentes con aguas cristalinas y una luz que tiñe de oro los semblantes* » (*Jardín* 170). Tout y est splendide, abondant, profusément riche et enchanteur. C'est un havre de paix et de vie harmonieuse qui ne reflète que le bonheur, et la générosité sans bornes d'un Créateur infiniment bon. Une voix collective complète la description :

> Nos han dicho que de allí fuimos expulsados. Que el jardín, pues, nos pertenece. Vemos su sombra proyectada en todas partes —una piel, una promesa— y nos lanzamos, aterrados o sedientos, en su busca.
> El jardín perdido. El jardín que nos aguarda. Y, en medio, este collado. (*Jardín* 170)

Tout indique qu'il s'agit indubitablement du paradis, de l'âge d'or perdu qui fait office de promesse et de récompense pour les bons fidèles. Plus largement, c'est l'idée rassurante qu'il existe, quelque part, un monde meilleur que celui de notre existence de souffrances ou de frustrations diverses. La quête de ce monde meilleur et la perspective de l'atteindre constituent une source d'espoir non négligeable, à la fois pour l'individu et pour les multitudes. L'expression « *Nos han dicho* », doublement impersonnelle et doublement collective (un *nosotros* général et un *ellos* imprécis), suggère l'éventualité d'une manipulation des foules, galvanisées et détournées de leur réalité grâce à la promesse que ce paradis existe et qu'il est à la portée de tous sous certaines conditions. L'usage de pronoms personnels très généraux suppose également qu'il en va de la nature universelle des sociétés humaines de chercher une transcendance et de croire à un monde meilleur. Ce besoin d'espoir pré-existe d'ailleurs très certainement à l'apparition des dogmes religieux, et de leurs diverses versions du paradis. Finalement, cette promesse ressemble à un mirage tant sa réalisation se révèle lointaine et inaccessible.

D'ailleurs, ici, le jardin est dévasté, au moins sur le plan terrestre : « *El jardín está bajo la arena* » (*Jardín* 23), annonce le narrateur dès les premières pages, comme pour répondre au verset 25 de la deuxième sourate du Coran qu'il cite ensuite textuellement : « *Albricias a quienes creen y hacen buenas obras, porque tendrán unos jardines donde corren los ríos por debajo* » (*Jardín* 53). Il n'y a pas grand espoir pour l'humanité, quant aux individus qui la composent, tel le protagoniste principal et narrateur du roman, ils sont condamnés à voir échouer leurs tentatives pour transcender les limites de leur individualité. Le parcours sacrifié de Laila ne peut plus être une voie de salut et le narrateur se tourne finalement vers son ancienne compagne Ana, pour retrouver en elle une colère saine et, peut-être, son ultime chance de sortir de l'imperméabilité de son *je* pour construire une relation durable avec l'*autre*. Il la retrouve enfin :

> Ella baja con una bolsa de plástico en la mano. Hace un malabar con las llaves y una niña de tres o cuatro años desciende del auto abrazada a un conejo de peluche. Ella le susurra algo al oído. La pequeña sonríe.
> Ana abre la puerta y las dos se adentran en la casa. (*Jardín* 182)

Il a manqué son tour. Le roman se referme sur la disparition des deux derniers espoirs de transcendance du narrateur. Après l'échec de ses engagements militants pour des causes communes, l'échec de ses relations sentimentales marquées par son égocentrisme d'abord intéressé, ensuite indifférent, puis l'échec de son exil et de son nomadisme, le personnage revient au pays avec l'intention de remédier aux principales causes de son malaise existentiel. La première étape consiste à abandonner les discours politiquement corrects et à se dissocier des autres intellectuels de sa trempe en condamnant leur hypocrisie. En s'investissant dans l'histoire Laila, qu'il relaie en lui prêtant sa voix, il se familiarise à distance avec une figure qui est aux antipodes de son individualisme stérile et à qui il s'attache sans la connaître. Le destin de cette lointaine étrangère lui importe et humanise le drame irakien. Pour la première fois depuis son enfance, il se sent concerné par la douleur d'autrui, celle-ci l'affecte et il en ressent peut-être même l'écho, à l'instar de Laila qui porte en elle les souffrances croisées au gré de ses rencontres. À travers elle, il réapprend l'empathie, la compassion, peut-être aussi l'amour. Pourtant, l'édifice s'effondre en atteignant les extrêmes de sa propre logique d'une façon tragique et déchirante : l'altruisme de Laila se retourne comme un gant et l'envers en est sanglant. L'autre mouvement que le narrateur entreprend pour aller à la rencontre de l'autre, vers l'altérité, est le projet de retrouvailles avec Ana. Il compte l'aborder avec une plus grande ouverture et une plus grande compréhension, conscient de son aveuglement passé, éventuellement disposé à accéder à ses demandes d'enfant, de maison, etc. Cette ultime tentative se solde là aussi par un échec : il a raté sa chance, Ana a construit sa vie sans lui, fondé une famille avec un autre que lui, et il se retrouve seul, privé des deux êtres avec lesquels il essayait de trouver une transcendance à sa condition individuelle, singulière, hermétique aux autres.

De la famille de Laila, il ne reste plus personne, et le narrateur semble malgré lui sur le point de réaliser son souhait initial de ne surtout jamais se reproduire. Celle qui, des deux, était prédisposée à créer du lien avec l'altérité, à dépasser ainsi sa condition de sujet isolé, finit par transcender son existence singulière en impliquant dans sa propre mort des dizaines d'autres individus. Celui qui tente de remédier à son incapacité à s'investir dans un échange sincère avec autrui voit ses tentatives frustrées et, au lieu de trouver un nouveau souffle, un nouvel élan d'optimisme ou d'engagement, il se retrouve déçu et désemparé. S'il a découvert une sensibilité inédite en suivant le cheminement réel ou imaginaire de Laila, cela doit lui sembler bien vain lorsque la jeune femme disparaît en entraînant plusieurs personnes à sa suite. Et si cette sensibilité inédite lui permet de ravaler sa fierté et de se sentir suffisamment impliqué pour envisager de se présenter à Ana, ces espoirs sont annihilés par la découverte de la nouvelle vie

de celle-ci. Il semble qu'il n'y ait pas d'alternative viable à la stérilité des relations humaines sans cesse compromises par le manque de communication, l'incompréhension, l'indifférence et leurs dérivés : la peur, la haine, la guerre, la fuite. Fariza, enfant de l'amour et chérie de ses parents, est morte ; le narrateur n'aura vraisemblablement pas de descendance, condamné à vivre seul des suites de son cynisme sentimental… *porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra* ?

Selon Noé Cárdenas : « *Antes que devastado, el jardín al que esta novela hace referencia está vacío, el paraíso es una metáfora sin referentes; la tortura ha sustituido la intimidad; el pecado mayor es conseguir a toda costa el Paraíso* »[436]. Ce jardin dévasté est-il le terrain vague spirituel que laisse derrière lui l'athéisme[437] ? Ou est-il le jardin intérieur du narrateur, condamné à la stérilité relationnelle et familiale autant qu'à la désillusion amère ? Est-ce aussi l'Irak, dont les splendeurs passées – les jardins suspendus de Babylone – ont laissé place à un champ de ruines doublé d'un champ de batailles ininterrompues, un jardin dans lequel aurait dû jouer la petite Fariza en tendant la main à des petits enfants kurdes au son de la flûte de sa mère et sous le regard bienveillant de son père et de leur clan, si celui-ci n'avait pas été intégralement décimé ? C'est peut-être tout cela et plus encore : nous avons tous été expulsés du paradis terrestre et nous ne croyons plus au paradis céleste ; privés de toute transcendance possible, nous sommes condamnés à errer sur terre, dans notre petit jardin dévasté, peuplé d'inconnus et d'étrangers dont ne parviendrons pas à faire autre chose que cela, des inconnus, des étrangers, irrémédiablement. Ce jardin dévasté serait ainsi une métaphore de la condition humaine telle que la perçoit et l'exprime le narrateur de ce roman qui dénonce les horreurs de la guerre et se fait témoignage à charge pour la défense du peuple irakien, tout en exposant une vision très pessimiste de la condition de l'homme (post)moderne. Perdu entre un scepticisme sombre et désespérant pour les uns et une spiritualité fanatique et destructrice pour les autres, les perspectives de salut sont minces. Celles qu'offrent les religions se révèlent donner lieu à de nouvelles incompréhensions et à de nouveaux conflits : « *A sus seguidores el Profeta —la paz sea con él— les prometió un jardín donde gozar los eternos placeres de la carne. / El*

---

[436] Noé Cárdenas, « Sobre *El jardín devastado*, de Jorge Volpi », *Nexos*, 1/01/2009, disponible en ligne : http://www.nexos.com.mx/?p=12878 (consulté le 18 août 2015).

[437] Dans l'émission « El ojo crítico », Jorge Volpi déclare qu'il partage l'athéisme du narrateur, un athéisme renforcé par le constat des horreurs de ce monde : « […] *el personaje es un ateo radical y eso lo comparte conmigo, de tal forma que efectivamente todas estas alocuciones* [alabanzas a Dios] *son para decir el sinsentido que representa, frente a este horror del mundo, imaginar que hay un dios que lo está ordenando* » (Juan Carlos Morales, *op. cit.*).

paraíso de los cristianos es, en contraste, puro y anodino: luz y perpetuo celibato. / Choque de civilizaciones » (*Jardín* 155).

Alors, comment recevoir l'aphorisme qui, de plus, tient lieu de quatrième de couverture, et que Ricardo Bada qualifie de « *perogrullada* »[438] dans une recension plutôt acerbe : « *No hay crimen: los inocentes irán de cualquier modo al paraíso* » (*Jardín* 60) ? La perspective que les innocents aillent au paradis après la mort absoudrait-elle les coupables de leur mort ? Peut-être, sauf que dans *El jardín devastado*, il n'y a plus ni paradis ni innocents, tout au plus des victimes en cascade. Le jardin est bien devenu un vaste terrain vague où les individus comme le *je* narrateur se croisent sans se rencontrer, irrémédiablement étrangers les uns aux autres.

L'introspection à laquelle se livre Jorge Volpi dans *El jardín devastado* est double, pour le moins : l'analyse autoréflexive concerne d'une part l'intimité du narrateur et d'autre part le monde contemporain, saisi ici à travers le prisme de la guerre en Irak. Dans l'un et l'autre cas, le récit a pour fil d'Ariane de son exploration le regard qui est porté sur la douleur de l'autre, qu'il s'agisse d'un partenaire sentimental ou d'un peuple tout entier, d'un être pioché parmi les parents les plus proches ou de l'étranger par excellence. Deux réactions antagoniques se distinguent rapidement : l'indifférence et le sentiment de la non-transmissibilité de la douleur gangrènent les relations amoureuses et familiales du narrateur ; l'empathie et l'identification avec la souffrance de l'autre caractérisent Laila, résolue à assumer sa douleur et celle de ses pairs pour s'en faire le témoin aux yeux du monde, dût-elle en mourir. La jeune Irakienne que le protagoniste se représente à mesure qu'il s'invente prend le contre-pied de l'indifférence individualiste qui sabote ses amours et qui condamne le monde contemporain, particulièrement l'Occident.

La clef réside ainsi, pour ce politologue mexicain désenchanté, dans la création d'une altérité fictive, seule capable de remédier à ses propres failles et aux grands maux de ce monde. À travers elle, il redécouvre la voie qui mène à l'autre. Mais dans un monde individualiste et fanatique, fait d'incompréhensions mutuelles et d'intolérance, Laila ne saurait exister durablement, même comme fiction. Pour les médias qui relaient sa photo après l'attentat suicide, sa douleur est invisible : seule compte la souffrance visible – photogénique ? – des victimes de la bombe. Le narrateur, en la dotant d'un passé et d'une sensibilité, brode tout un personnage autour d'une simple photo ; il l'humanise, l'individualise, lui réinsuffle de l'*être* et, ce faisant et quelle que soit l'issue irrémédiablement tragique de son destin hypothétique, c'est

[438] Ricardo Bada, « Una de cal y otra de Volpi », *Revista de Libros*, nº 147, mars 2009, disponible en ligne ; http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4293&t=articulos (consulté le 16 août 2015).

lui-même qu'il humanise en redécouvrant la compassion et l'intérêt pour l'une de ses lointaines semblables, pour cette altérité qui incarne le sort de tout un peuple. Noé Cardenas résume, en guise de conclusion de son compte rendu de lecture : « *Ése es el logro de esta novela, deshidratada como dátil merced al estilo casi aforístico del que Jorge Volpi echó mano: que el lector halle el acicate en el desierto o en los desiertos que le competen para volver a mirar los ojos de los otros* »[439]. En interpelant le lecteur au détour d'une première personne du pluriel, en mobilisant ses souvenirs visuels de clichés insoutenables et indécents ou en lui permettant de se reconnaître dans les petites lâchetés quotidiennes du narrateur, le roman pose à tout un chacun la question de sa propre attitude face à l'altérité et à sa douleur.

1.3. L'altérité inaccessible chez Cristina Rivera Garza

La muerte me da est un roman étonnant et novateur à plusieurs égards. Dans une structure générale composée de huit chapitres et de quatre-vingt-dix-sept sous-parties, tous et toutes dotés d'un titre, Cristina Rivera Garza juxtapose des matériaux discursifs et narratifs de différentes natures, mettant de ce fait en exergue la nature hybride du genre romanesque, que Marthe Robert décrit comme le grand conquérant de l'espace littéraire :

> La fortune extraordinaire qu'il a connue en si peu de temps, c'est vraiment en parvenu que le roman l'a gagnée, car, à y regarder de près, il la doit surtout à ses conquêtes sur les territoires de ses voisins, qu'il a patiemment absorbés jusqu'à réduire presque tout le domaine littéraire à l'état de colonie. […] Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires – celles des genres classiques –, s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même être tenu d'en justifier l'emploi.[440]

Avec *La muerte me da*, c'est même autour du domaine littéraire que le roman étend ses territoires car, s'il inclut un recueil de poèmes précédé d'une note de l'éditeur, des extraits de presse et un échange épistolaire, le récit accueille également un essai sous forme d'article universitaire consacré à l'écrivaine argentine Alejandra Pizarnik (1936-1972) et signé de la main de l'auteure. Des genres littéraires et discursifs très hétérogènes se côtoient au fil des

[439] Noé Cárdenas, *art. cit.*.
[440] Marthe Robert, *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris, Gallimard, 2013, p. 13-14.

pages et entraînent naturellement une grande variété stylistique propice à la contagion des diverses modalités de discours. Ainsi le caractère facilement asyntaxique de la poésie en vers libres du recueil *La muerte me da* – un livre dans le livre, dont il partage le titre – glisse jusque dans le récit et fait vaciller la voix de la narratrice qui, comme l'auteure du roman et de l'article universitaire qu'il héberge, s'appelle Cristina Rivera Garza et est professeure de littérature[441]. L'anecdote initiale rappelle le roman noir ou l'enquête policière, avec la découverte d'un cadavre par la protagoniste Cristina pendant son footing, au détour d'une ruelle de la grande ville anonyme qui tient lieu de décor. Les indices sont minces, qui permettent de situer géographiquement l'histoire : au chapitre IV, constitué de l'article « *El anhelo de la prosa* » sur Pizarnik, l'auteure signe juste sous le titre comme c'est l'usage dans les publications académiques : « *Dra. Cristina Rivera Garza. ITESM-Campus Toluca* » (*Muerte* 177). L'écrivain a en effet occupé un poste à l'Instituto Tecnológico de Monterrey de la ville de Toluca au début des années 2000, époque de la rédaction de l'ouvrage, mais étant donné l'homonymie qui unit l'auteure à la narratrice, ainsi que leurs profils professionnels similaires, la référence à la capitale de l'Estado de México vaut aussi comme référent spatial intradiégétique. De même, l'éditeur Santiago Matías est installé à Toluca avec Bonobos Editores, qui ont publié *intra*- et *extra*-diégétiquement le recueil de poésie *La muerte me da*, signé par une mystérieuse Anne-Marie Bianco sans visage. L'une des seules descriptions de la ville où se déroule l'histoire est proposée depuis la focalisation de la Détective lorsqu'elle parcourt les rues, une carte à la main, pour localiser les différentes scènes de crime où le tueur en série a sévi :

> Mientras camina constata que se trata de una ciudad de dimensiones pequeñas y diseño angular. Es una ciudad de callejones y no de calles; una ciudad umbrosa que sólo en contadas ocasiones recibe el brillo de la luz artificial. Una ciudad construida con ladrillos –rojos, rugosos, carcomidos– y no con lisos bloques de concreto. No es una ciudad de hierro. No es una ciudad suave al tacto. Es más fácil oírla que verla. La ciudad está dentro de la otra ciudad que la contiene, en su mismo centro, pero también está en sus súbitas orillas internas –en las isletas urbanas donde, seco y contenido, se expande un mundo natural en franca competencia con el contexto que lo hospeda–. (*Muerte* 125)

[441] Dans son article magistral sur l'esthétique du crime dans ce roman, Cécile Quintana remarque à juste titre que la nature autofictionnelle de la présence de ce personnage dans l'œuvre est presque anecdotique : « *Pour autant, la composante autofictionnelle ne l'emporte pas. De fait, la présence de Cristina dans son propre rôle de lectrice d'Alejandra Pizarnik est tout aussi vaporeuse et intermittente que celle des autres personnages* » (« L'esthétique du crime chez Cristina Rivera Garza », *América. Cahiers du CRICCAL*, « Le crime », vol. 2, nº 44, 2014, 37-47, p. 37).

La description d'une ville dans la ville, faite de briques et ouvrant sur un milieu presque rural tout en étant en plein cœur d'une zone urbaine en pleine extension, tout cela avec une faible exposition à la lumière et plus loin la présence du gel à l'extérieur (*Muerte* 256), semble correspondre à Metepec, une municipalité désormais au cœur de Toluca. Pour autant, il est difficile d'être affirmatif quant à la localisation de l'histoire, que l'on imagine assez bien dans un archétype de l'espace urbain qui prend sans doute plus justement place dans un lieu fictionnel et indéterminé, aux dimensions universelles.

Une enquête policière s'organise donc dans le but de faire la lumière sur le meurtre barbare d'un jeune homme et les mutilations qui lui sont infligées *post-mortem* : en effet, le corps a été émasculé, comme le sera celui des quatre autres victimes masculines que laissera derrière lui le mystérieux tueur en série du « *caso de los Hombres Castrados* » (*Muerte* 34). Entrent alors en scène les deux autres personnages de premier plan du récit, « *la Detective* » et Valerio, son assistant, le seul avec Cristina dont le prénom soit connu. Cristina, alias « *la Informante* » (*Muerte* 16), alias « *la Sospechosa* » (*Muerte* 260) puis « *la Sospechosa Inicial* » (*Muerte* 265), alias « *la Testigo* », alias « *la Profesora* » (269), est la seule véritable narratrice à la première personne, mais la focalisation interne de la narration s'étend à plusieurs reprises à d'autres protagonistes, notamment à Valerio et à la Détective. Celle-ci se voit ainsi offrir l'espace de l'un des huit chapitres, plus précisément le troisième, explicitement intitulé « *La mente de la Detective* » ; il s'agit d'ailleurs du plus long de tous, puisqu'il occupe soixante-dix-huit pages à lui tout seul. Le cinquième chapitre fera la part belle aux réflexions de Valerio ; le titre, « *Los verdaderos reportes de Valerio* », est trompeur : il ne s'agit pas de véritables rapports d'enquête policière en bonne et due forme, mais de la vision du jeune homme et de son vécu au cours de l'affaire. Surtout, il fait écho à une sous-partie (« *44. El reporte de Valerio* », *Muerte* 153) du chapitre consacré… à la Détective !

Pour chacune de ces trois figures principales, la narration prend un tour intimiste et laisse libre cours à la dynamique introspective et (auto)réflexive induite par la violence de la réalité à laquelle elles se retrouvent confrontées. Cependant, dans le cas de la Détective et de Valerio, cette focalisation interne et cette introspection se réaliseront à la troisième personne. Un autre *je* s'affirme aussi avec véhémence ; c'est la mystérieuse « *Viajera con el Vaso Vacío* » (*Muerte* 75) du chapitre II, qui adresse une série de messages épistolaires à Cristina, la prenant à témoin de ses doutes, de ses désirs et de sa démarche, qui est peut-être celle de l'assassin. Le récit saute pour ainsi dire d'une conscience à une autre, d'une intériorité subjective à une autre, sans jamais en proposer une synthèse ou un fil d'Ariane sous forme de focalisation omnisciente ou externe et objective. L'histoire est rapportée de façon partiale et plurielle depuis différents

pôles et il incombe au lecteur de reconstruire le puzzle de la trame à partir des éléments glanés çà et là. Certaines scènes seront d'ailleurs racontées à partir de différents points de vue, comme lorsque Valerio fait part de sa perception de ce qui avait constitué le second fragment, soit le tout début de l'histoire relatée par Cristina.

Au fur et à mesure que l'enquête avance, c'est-à-dire en fait au fur et à mesure que l'enquête piétine et que les enquêteurs échouent, ils sont amenés à se poser des questions qui dépassent largement le cadre strictement policier et prennent un tour psychologique et parfois métaphysique. Cristina reviendra de façon récurrente, presque obsessionnelle, sur le souvenir traumatique du cadavre castré abandonné sur un trottoir, et l'angoisse qu'elle ressent à se le rappeler touche sa propre condition de mortelle :

> Iba de un lado a otro, de un ventanal a otro como una mosca gigantesca o como una bestia enjaulada. Pocas veces los brazos. Chocaba contra mis propios límites. No podía entender la muerte de esos hombres. Me rompía la cabeza. Las manos. Las rodillas. Pocas veces la lesión emergida, iluminada. No podía concebir la muerte de esos hombres. (*Muerte* 72)

La violence extrême des meurtres autour desquels gravitent les principales figures du roman a pour effet de générer des peurs, des questionnements et des réflexions *ego-centrées* qui surgissent comme un écho ou un prolongement des interrogations directement soulevées par l'enquête et qui portent sur la mort, l'identité ou encore l'altérité. Dans certains cas, comme pour la Détective, la série d'assassinats oblige les personnages à sonder leurs émotions, mais aussi certaines zones sombres de leur existence, certains secrets soigneusement enfouis. Le fragment qui inaugure le chapitre consacré à « *La mente de la Detective* » s'intitule : « *¿Qué se necesita para matar a un hombre?* » ; l'officier de police voit défiler un souvenir qui la hante :

> Es de noche. Es una noche ruidosa y caliente. Ella está en cuclillas detrás de una camioneta, protegiéndose. El latir del corazón. El latir loco del corazón. Hay gritos. Y el ruido que se oye es el ruido de las balas, su trayectoria. Su largo hacer en el aire. Un hacer ligerísimo. Su punto final. Éste es el momento: ella se incorpora y, sin ver, sin alcanzar a ver nada, presa del latir acelerado del corazón, toma el revólver entre las dos manos y apunta hacia la noche inmensa. Hacia la noche. Luego todo se calma, súbitamente. Y el ruido del silencio es más voluminoso que el ruido de la violencia.
>
> Dice: no se necesita más que apuntar hacia la noche.
> No lo dice en realidad. Lo balbucea. Esto: no se necesita sino apuntar hacia la noche para matar a un hombre. (*Muerte* 101-102)

À d'autres moments, l'introspection des personnages ne reflète que les émotions instantanées sous leur forme brute, sans qu'une réflexion vienne les problématiser ou les polir : « *No quiero saber nada de mí (de ti) (de ella). No quiero pensar. No quiero buscar. Quiero darme por vencida. Darme. Quiero eso. Y no saber nunca más nada de mí (de ella). Nada de ti (de mí) (de él). No quiero saber nada de ellos* » (*Muerte* 171). Que ce soit à partir du développement de questions existentielles ou ontologiques, ou du flux de pensées intérieur des personnages affectés par la violence de l'affaire et parfois proches du désespoir, la narration accorde une place importante au discours introspectif des protagonistes, et met en œuvre plusieurs catalyseurs qui le favorisent d'autant.

D'autre part, à côté de chacune de ses victimes, le meurtrier ou la meurtrière qui ne sera jamais arrêté(e) dispose quelques vers choisis de la poétesse argentine Alejandra Pizarnik, comme s'il s'agissait d'une épigraphe ou d'un indice crypté qui, décodé, permettrait de démasquer le coupable, de comprendre ses motivations et même peut-être d'anticiper et de prévenir son prochain crime. C'est en tout cas ce qu'affirme la « *Periodista de la Nota Roja* » à la Détective : « *¿Y de qué me querías hablar en aquella ocasión? –De Pizarnik –le contesta, rauda–. De Alejandra Pizarnik. […] –Es la clave, lo sabes bien –asegura, vehemente–, o debes saberlo. Deberías. Sin leerla, sin leerla bien, nunca podrás dar con el culpable* » (*Muerte* 173). Le sens caché[442] derrière ces citations devient une obsession pour les détectives, qui en viennent à solliciter Cristina pour ses compétences en analyse de la littérature et sa grande connaissance de l'œuvre de Pizarnik. Peu à peu, la réflexion dévie vers un questionnement général sur les ressorts de la création littéraire et sur le rôle déterminant du lecteur dans ce processus. Autour de la (vaine) recherche du criminel, c'est une série de considérations métaphysiques sur le concept même d'identité personnelle, notamment générique, qui mène les protagonistes à un examen sans concession de leurs propres paradoxes identitaires. Enfin, il semble que

[442] La question du sens caché, de la révélation inaccessible ou du non-sens mystérieux et obsédant se trouve au cœur de la poétique de Cristina Rivera Garza, de même que l'absence de clôture de l'intrigue, bien souvent laissée irrésolue, en suspens, comme c'est le cas de *La muerte me da*, où les détectives ne trouveront jamais véritablement l'assassin et où malgré le faisceau d'indices susceptibles d'orienter les soupçons du lecteur, le récit ne sera jamais affirmatif sur son identité. À propos de ce parti pris de non-révélation ou de non-élucidation des mystères et questionnements qui jalonnent l'histoire, on peut citer l'écrivain elle-même : « *No soy una defensora de la ignorancia, por supuesto. Pero en el mundo de la escritura, que es un mundo minado por la incertidumbre y el claroscuro, saber es, a menudo, saber demasiado. Atiendo a mi historia como lectora y atestiguo que los libros que me han marcado, esos a los que regreso una y otra vez con la curiosidad intacta, no son aquellos que me aclaran, ilustran o develan (todos verbos luminíferos, en efecto) la así llamada realidad, sino aquellos otros que me inquietan con su oscuridad, me problematizan con sus preguntas sesgadas y secretas, y me atenazan con sus desvaríos. Cosa incesante. Lo que esos libros me dan no es conocimiento sino algo a la vez enteramente distinto y todavía más hondo: la posibilidad de desconocer lo que conozco y, sobre todo, lo que aparentemente conozco (y por eso es que un libro es primeramente y sobre todo una crítica de todo lo que es y todo lo que está)* » (« Saber demasiado », *in* Oswaldo Estrada (éd.), *op. cit.*, 17-19, p. 17-18).

s'interroger sur l'identité subjective porte en soi un inévitable corrélat, sur lequel débouchent les observations des personnages : l'altérité et ses rapports complexes avec la construction de l'identité subjective. Comment *je* s'articule et se connecte avec l'*autre* devient l'une des questions centrales de ce roman qui propose plusieurs niveaux de lecture au récepteur, autant que de niveaux de réflexion à ses personnages. Ils se retrouvent confrontés à une violence inouïe, à tel point que leur univers de valeurs s'en trouve ébranlé, depuis les plus fermes convictions jusqu'aux idées reçues mollement tenaces ; cela les oblige à un examen introspectif et à une remise en question de leur conception du monde, c'est-à-dire de l'autre, c'est-à-dire encore d'eux-mêmes et de leurs zones d'ombre. À l'échelle du *je* ou dans la mise en scène métafictionnelle de la création littéraire que représente l'ensemble du roman, l'altérité s'impose comme l'un des principaux enjeux et comme la clef de la compréhension de tout l'univers diégétique, depuis l'anecdote policière qui se dilue progressivement dans une veine de réflexion plus métaphysique jusqu'à l'identité de chacun des personnages. Dans ce vaste questionnement sur l'*autre*, de l'altérité à l'altération du *je*, le roman lui-même n'en sort pas indemne non plus, touché qu'il est au premier chef par un *devenir autre* plus abouti que celui des personnages. Car c'est peut-être en ce que les enquêteurs échouent que l'œuvre trouve toute la cohérence de son hybridité essentielle, un *devenir autre* fait d'une suite de déterritorialisations génériques, discursives, syntaxiques vers d'autres territoires.

1.3.1. L'incompréhension mutuelle : le langage, un outil performatif mais peu performant

À l'instar de nombreux personnages de Mario Bellatin, bien que dans une moindre mesure, les protagonistes de *La muerte me da* semblent entourés d'une certaine froideur relationnelle. La narratrice Cristina fait état à l'occasion de ses débats d'idées avec ses étudiants, ou de ses relations sentimentales, mais elle se présente en premier lieu et avant tout comme une femme qui court, seule, et qui ne croit pas à l'existence d'une alternative à cette solitude, comme le remarquera avec le même cynisme un de ses amants : « *Al final dijo que estuvo con la Sospechosa porque ambos creían en eso, en la imposibilidad. La imposibilidad de estar juntos* » (*Muerte* 260). La Détective, elle, semble rongée par la persistance et la récurrence de l'échec au cours de sa vie, notamment professionnelle : « *–[…] Soy, lo que se dice, un fiasco. Uno verdadero* » (*Muerte* 253) oppose-t-elle à l'homme qui vient requérir son aide. À la fin de

l'enquête, elle n'est plus que « *Una mujer de uniforme azul [que] vive duerme respira el fracaso* » (*Muerte* 294). D'ailleurs, à force de tant le redouter, l'enquêtrice semble le provoquer inconsciemment par certaines attitudes qui contrastent avec son extrême rigueur professionnelle. Elle tend ainsi une pièce à conviction originale à Cristina, la feuille de papier sur laquelle l'assassin a calligraphié les vers d'Alejandra Pizarnik censés illustrer son crime : « *Me volví a verla lentamente, sin poder creer que esa mujer de apariencia tan profesional acababa de colocar sobre mis manos un pedazo de papel que era una evidencia. El original* » (*Muerte* 32). Valerio, pour sa part, hanté par le souvenir flou du départ de sa sœur, vit également seul et se retrouvera contaminé presque malgré lui par l'échec de l'enquête.

1.3.1.1. Du monologue dialogique au dialogue monologique : *« la imposibilidad de estar juntos »*

Surtout, plus que la solitude, c'est l'impossibilité de communiquer qui est mise en exergue par ces différentes figures et de façon tout à fait explicite par Cristina, que son métier familiarise pourtant avec les mots et le langage, mais aussi avec leurs problématiques intrinsèques et le spectre de l'échec qui les accompagne eux aussi. À cet égard, les premières pages sont éclairantes, à commencer par l'*incipit* avec la découverte du premier mort :

> –Pero si es un cuerpo –farfullé para nadie o para alguien dentro de mí o para nada. Al inicio no reconocí las palabras. Dije algo. Y eso que dije o creí decir era para nadie o para nada o era para mí que me escuchaba desde lejos, desde ese lugar interno y hondo a donde no llegaban nunca el aire o la luz; ahí donde se iniciaba, hostil y avorazado, el murmullo, el atropellado aliento sin voz. Un pasadizo. Un bosque. Lo dije después del azoro; después de la incredulidad. Lo dije cuando el ojo pudo descansar. Luego de ese largo rato que me tomó volverlo forma (algo visible) (algo enunciable). No lo dije: salió de mi boca. La voz baja. El tono del espanto o de la intimidad.
> […] Debí decirlo. No sé por qué. Para qué. (*Muerte* 15)

Ce n'est que le début d'une constante remise en question de l'utilité et de la performance du langage en tant qu'outil de communication. Dans ces lignes initiales, il est déjà présenté dans ses défaillances, au nombre desquelles se trouve la confusion, celle-là même qui affecte le discours de la narratrice en la poussant à accumuler des phrases nominales ou des parenthèses juxtaposées pour modifier ou préciser une pensée imparfaitement exprimée dans son premier jet. Cette prolifération illustre aussi l'état de confusion émotionnelle de la protagoniste, c'est-

à-dire du *je* narré, dont la surprise et l'effroi sont tels que le langage devient étranger et fuyant et échappe à son contrôle : les premiers mots lui viennent malgré elle au point qu'elle ne les reconnaît pas et ce, pourtant après un moment de réflexion, de *mise en forme*. Par ailleurs, la narratrice constate que cette phrase initiale incomplète est sans but précis, sans destinataire défini… à part peut-être une partie méconnue d'elle-même. Alors qu'elle se trouve hébétée, dans un état de stupeur ankylosante, Cristina n'agit plus sur le langage : c'est le langage qui agit sur elle, qui l'agit, elle, sans attendre qu'elle ait retrouvé ses esprits :

> Cuando volví a decir lo que creí que dije, cuando dije para mí, que era la única que me escuchaba desde ese lugar interno y lejano donde se generaba y se consumía el aire o la luz, fue ya demasiado tarde: había hecho las llamadas correspondientes y, como yo lo había encontrado, me había convertido ya en la Informante. (*Muerte* 16)

Par le biais du langage s'opère une dissociation du sujet en deux instances, dont l'une se constitue comme une forme d'altérité intérieure dès lors qu'elle devient destinataire du discours formulé par l'autre instance. La dynamique monologique s'expose ici dans sa dimension paradoxalement dialogique ; puis, dès le second sous-chapitre, la communication interpersonnelle est à son tour mise sur la sellette. L'épisode consiste en la narration par Cristina de l'interrogatoire que mène « *una oficial del Departamento de Investigación de Homicidios* » (*Muerte* 17), probablement la Détective, une fois parvenue sur le lieu où Cristina a signalé la présence du cadavre. Celle-ci est alors questionnée en tant que témoin sur les circonstances qui l'ont conduite à faire la macabre découverte. Le récit fait alterner le fil des pensées de la narratrice typographié en police romaine et les fragments en italique des réponses de Cristina aux questions qui lui sont posées et qui demeurent hors champ :

> *No, no lo conocía.*
> *No, nunca había visto algo así.*
> *No.*
>
> Es difícil explicar lo que uno hace. Es difícil decirle a quien interroga con esa mirada vehemente café crepuscular que es mejor, más interesante en todo caso, correr por los callejones que por las calles de la ciudad. (*Muerte* 17)

Non seulement le récit est explicite quant aux difficultés de communication que rencontre Cristina, mais il les met clairement en évidence en éludant tout un pôle du dialogue : les questions de l'officier de police et les éventuelles réactions que peuvent susciter les réponses

laconiques de « *la Informante* ». Ce qui aurait dû être un échange verbal n'est représenté que de façon unilatérale et occulte la présence active de l'autre dans une sorte de négation de la situation d'interlocution. Soudain, apparaît un destinataire inopiné sous la forme d'un *tu* qui se révèle être… le souvenir du cadavre gravé dans la mémoire de la narratrice :

> Es difícil hablarte de tú. ¿Por qué habría?
> Verte: la cara lampiña, la camisa blanca, los zapatos de charol. Todo es un cementerio, se sabe. Una aparición siempre es una aparición. Me dices que nada cambia. ¿Por qué no habría de dudarlo? Estoy segura de que sabes silbar. Tienes ese tipo de boca sobre la boca semiabierta por la que ya no entra el aire ni la noche. Mi primer. (*Muerte* 18-19)

L'apparition de cette deuxième personne du singulier a de quoi surprendre : l'interlocuteur mis en scène n'est même pas un mort, mais l'idée qu'en a gardée Cristina, la réélaboration fantaisiste qui naît dans son imagination à partir du souvenir obsédant de l'image du cadavre gisant sur le trottoir. Pourtant, tout est là pour simuler un véritable échange, un vrai dialogue : l'usage répété de la deuxième personne du singulier pour une plus grande familiarité, confirmée par l'apostrophe directe introduite par un adjectif possessif à la fin du paragraphe.

Au portrait brièvement esquissé s'ajoute même la relation au discours indirect d'une prise de parole de cette figure étonnamment loquace pour un mort : « *Me dices que nada cambia* ». Tout n'est pourtant que le fruit de l'imagination confuse de la narratrice, puisque la bouche du défunt, comme elle-même le remarque, est définitivement scellée, stérile. On suppose donc que l'échange qu'elle imagine avec la figure du mort a lieu exclusivement dans sa tête, sans qu'elle n'en laisse rien paraître à l'extérieur, où elle est par ailleurs occupée à répondre aux questions des enquêteurs. Cette impression est renforcée par le changement de police typographique : la coutume tend plutôt à associer les italiques à ce qui n'est pas dit ou pas visible, telle une voix *off* ou un *hors champ*, par analogie avec les normes en vigueur pour l'édition des textes dramatiques où les didascalies sont notées en italique pour les différencier du texte qui sera joué par les acteurs. Ici, au contraire, les caractères italiques figurent les réponses de Cristina au discours direct. Le lecteur en déduit que les lettres romaines signalent par contraste le flux de conscience et les pensées intérieures de la narratrice. Pourtant, lorsque Valerio décrit son arrivée sur la première scène de crime, près de deux cents pages plus loin, il semblerait que cette conversation imaginaire, comme bien d'autres après, se soit tenue à voix haute :

> La corredora que se convertiría en su primer testigo, el testigo principal en el caso de los Hombres Castrados, repetiría una y otra vez en su testimonio inicial que no quería volver a ver algo así. Nunca. Nunca más. Viéndola, oyéndola con todo cuidado, Valerio llegaría a considerar por primera vez y con gran terror, un terror que hasta ese momento no conocía, si no estarían frente al demente quehacer del asesino serial. Luego, cuando constató que hablaba sola, cuando no tuvo duda de que la mujer se comunicaba a toda hora con seres de suyo imposibles, lo dudaría otra vez. (*Muerte* 215)

Cet exemple est représentatif des relations paradoxales qu'entretiennent les personnages de *La muerte me da* avec l'altérité et des surprenantes modalités de la communication qui en découlent. En effet, l'interlocuteur « réel », en présence sur le même plan diégétique que la narratrice, est littéralement effacé du texte : malgré cette absence formelle, on devine son existence et ses questions entre les lignes et il est par ailleurs pris en considération par la voix narrative dans le récit qu'elle fait de la scène. Ce qui était un dialogue est tellement tronqué, amputé du discours de l'autre, qu'il prend spatialement dans le texte l'aspect d'un monologue. Au contraire, ce qui ne pouvait être qu'un discours introspectif, monologique et cathartique autour de l'objet déclencheur de la stupeur et de l'hébétude, investit mentalement cet objet comme un authentique interlocuteur auquel sont même attribuées quelques paroles, mimiques et réactions diverses. Pourtant, à la différence de la femme officier de police, cette figure fantasmatique n'est dotée d'aucune espèce de corporalité ou de vie, puisqu'elle n'est que chimère.

Dans les deux cas et selon des logiques antagoniques, l'autre est absent de la situation de communication, soit qu'il soit réduit au silence par un parti pris narratif autoritaire et égocentrique, soit qu'en sa qualité de simulacre il soit incapable de donner la réplique au personnage qui en invente jusqu'à l'existence. La focalisation interne du texte s'en trouve radicalisée et la figure de l'interlocuteur – condamnée à rester dans l'ombre pour l'une, ou dans le domaine de la création onirique pour l'autre –, effacée et soumise au pouvoir exclusif du *je* narrateur. Lorsque celui-ci décide de censurer le discours de la Détective, l'autre est relégué *hors champ* et se limite à n'être qu'un *pré-texte*, un élément qui précède et provoque le texte, dont il demeure cependant irrémédiablement exclu. Tel un faire-valoir, il contraint cependant la narratrice, sinon à communiquer véritablement avec la bilatéralité que cela supposerait, du moins à tenter de s'expliquer, ce qu'elle fait en expliquant au passage pourquoi l'exercice se révèle si ardu : « *Es difícil explicar lo que uno hace. Las causas. Las consecuencias. El proceso. Es difícil explicar lo que uno hace sin echarse a reír o a llorar, desmesuradamente* » (*Muerte* 20). Une fois encore, les émotions et le langage verbal ne font pas bon ménage mais

surtout, celui-ci apparaît comme une solution inadaptée à l'expression d'une réalité subjective : l'éventualité d'éclater de rire en pleine tentative d'explication logique et causale des comportements et des habitudes de vie souligne combien il peut être absurde de vouloir à tout prix appliquer un schéma logique à des phénomènes trop personnels pour être régis par ces lois rationnelles. C'est une autre manière de formuler la « *dénaturation du vécu* »[443] que suppose sa mise en mots.

Outre cet épisode exemplaire, les personnages font régulièrement état de leur impuissance à communiquer ou de la frustration qui résulte de l'incompréhension à laquelle ils se heurtent dans leur pratique quotidienne de « *esa forma de sociabilidad* » (*Muerte* 156) qu'est le langage[444]. Ainsi Cristina s'adresse-t-elle à la Détective « *sin intención alguna de ser comprendida* » (*Muerte* 30) ; lorsque son amant s'exclame, curieux et enthousiaste : « *–Quiero saberlo todo […] ¿Me entiendes?* » (*Muerte* 63), elle réagit comme lors de l'interrogatoire par la police : « *Es difícil entender lo que uno hace. Difícil explicar. Sobre todo eso: es difícil explicar* » (*Muerte* 63). Alors qu'elle reçoit la visite de la Détective et que les deux femmes évoquent les messages laissés par l'assassin féru de l'œuvre poétique de Pizarnik, l'enseignante se sent submergée par son impossibilité à expliquer la révélation désabusée qui s'impose à elle :

> ¿Cómo decirle a la Detective que todo poema es la imposibilidad del lenguaje por producir la presencia en él mismo que, por ser lenguaje, es todo ausencia? ¿Cómo comunicarle a la Detective que la tarea del poema no es comunicar sino, todo lo contrario, proteger ese lugar del secreto que se resiste a toda comunicación, a toda transmisión, a todo esfuerzo de traducción? ¿Cómo decirle, sin atragantarme con el sorbo de agua y esa tristeza que me producía el constatar, una y otra vez, que la lengua nunca será un órgano de resurrección, que las palabras, como dice Pizarnik, unos versos más adelante, en esa declaración no por acertada menos sombría, que "las palabras no hacen el amor / hacen la ausencia"? (*Muerte* 55-56)

Bouleversée par ce constat d'évanescence et d'inutilité du langage, elle joint pour ainsi dire, non le geste à la parole mais le silence à la conviction et se garde bien de faire part de sa théorie pessimiste à la policière. Là encore, elle se détourne de l'altérité qui lui fait face et opte pour une conversation intérieure avec la figure fantasmatique du premier mort qui lui sert d'interlocuteur : « *Pero todo eso mejor te lo pregunté a ti porque con el tiempo uno aprende a plantearle preguntas a quien puede responderlas. Tu silencio, por supuesto, me llenó de pena* »

---

[443] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 345.
[444] De façon peut-être encore plus flagrante, dans *La cresta de Ilión* (2002), les deux femmes qui entourent le narrateur et envahissent son foyer et sa vie communiquent dans une langue qui lui est inconnue, étrangère, inaccessible.

(*Muerte* 57)[445]. Son acharnement à vouloir faire de ce fantôme qui n'habite que son esprit un interlocuteur presque idéal prête à sourire mais révèle aussi le grand vertige qui s'empare d'elle à l'idée que le discours de l'autre « réel » puisse frustrer ses attentes. La narratrice s'expose moins au risque d'être déçue en s'adressant à une chimère muette qu'à une personne en chair et en os dont les réponses pourraient la déstabiliser ou en tout cas se révéler insatisfaisantes. L'épisode se clôt sur une nouvelle manifestation d'incompréhension et d'échec communicationnel lorsque la Détective perd de son aplomb, déconcertée par la réaction très émotive de Cristina : « *–Sólo te pregunté, retóricamente como dicen ustedes, si todo poema es un fracaso –mencionó la Detective con cierto temblor en una voz que volvía a ser inequívocamente suya–. No era como para que te pusieras a llorar, Cristina* » (*Muerte* 57). Sous l'effet conjugué de l'arrogance provocatrice de Cristina et de la susceptibilité de l'enquêtrice infortunée, les relations finissent par se tendre et deviennent même hostiles, à tel point que, longtemps après, la Détective admettra avoir soupçonné Cristina d'être à l'origine des meurtres. C'est donc dans un contexte relationnel ouvertement menaçant que se déroulent les autres entrevues :

> –He estado leyendo a Alejandra Pizarnik –dice a manera de saludo apenas abro la puerta–. Quiero hablar sobre ella –insiste, con el libro en mano, ondeándolo–. Quiero entender. […]
>
> La observo. No quiero contestarle. Quiero permanecer ecuánime y neutra. Quiero, definitivamente, tener otra voz.
>
> –El caso se te complica, ¿no es cierto? […] Debe ser difícil –continúo–. Debe ser muy difícil leer los diarios estos días. Los encabezados. Difícil para ti.
>
> –Gente como tú –contesta–. Gente como tú se la pasa años leyendo a poetas como ésta. ¿Identificación? ¿Anhelo? ¿Envidia? ¿Ganas de matarse? ¿Falta de talento? ¿Ganas de matar?
>
> Mientras la lista de sus interrogantes aumenta me pregunto, mirando el reloj de la cocina de reojo, por qué sus ganas de saber se sienten como pinchazos sobre los hombros. Espadas a través de la piel. Bofetadas a medio dar. Me pregunto a qué horas se arrepentirá. (*Muerte* 160-161)

C'est un authentique dialogue de sourd(e)s qui s'instaure, chacune restant campée sur la thématique qu'elle a décidé d'aborder. Critiquée de toutes parts pour son incapacité à mettre

---

[445] Pour Carlos Abreu Mendoza, « *Esa segunda persona del singular, ese "tú", no es otro que el lector ideal, utópico de esta novela, destinatario de un sentido último que renace en cada lectura y del que solamente él es dueño* » (« Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites », *in* Oswaldo Estrada (éd.), *op. cit.*, 291-312, p. 304). L'analyse n'est pas dénuée d'intérêt, et on pourrait l'étendre en la nuançant à l'ensemble du discours adressé à « *Mi primer* » par la narratrice, Cristina : en effet, s'il nous semble possible d'envisager une fusion entre la figure de ce mort inconnu et celle du lecteur idéal tout aussi inconnu, c'est tout de même assez clairement au premier que Cristina s'adresse à cette occasion, comme à de nombreux autres moments.

hors d'état de nuire le tueur en série qui terrorise la ville, l'enquêtrice fait valoir son besoin impérieux de comprendre ce qui se cache dans les poèmes[446] d'Alejandra Pizarnik et quelles perversions animent ses lecteurs les plus assidus ! Pour sa part, Cristina cède à l'agacement et lui oppose un refus provocateur qui ira jusqu'à accuser son interlocutrice d'incompétence, touchant là une corde sensible chez la policière obsédée par son sentiment d'échec : « *–Juzgando por los diarios, querida mía –le respondo–, lo tuyo es más bien una cuestión de no tener nada de talento. Ningún talento en absoluto* » (*Muerte* 163). Il ressort de cet épisode que, si les personnages se retrouvent désemparés lorsqu'il s'agit d'établir un échange cordial et bienveillant avec leur entourage, le langage se révèle être un outil tout à fait performant dès lors qu'ils l'utilisent à des fins offensives… et offensantes ! Surtout, ils se révèlent bien plus aptes à couper court à une discussion ou à l'éviter qu'à se livrer à un véritable dialogue, à un mouvement de connexion sincère avec l'altérité.

Une autre preuve de cela repose sur la rareté de l'emploi des noms propres pour désigner les personnages de l'histoire : seuls Valerio et la narratrice Cristina Rivera Garza sont dotés de nom(s) propre(s) ; les autres figures sont mentionnées ou appelées par un terme ou une expression qui les définit. Ainsi en est-il de la Détective, dont le statut professionnel et la fonction dans l'intrigue font office de nom, mais aussi des amants de Cristina : « *El-Amante-de-la-Gran-Sonrisa-Iluminada* » puis « *El-Hombre-Que-Era-A-Veces-Él* ». Leurs dénominations sont des portraits physiques ou métaphoriques qui soulignent une caractéristique essentielle de leur personne, celle qui s'impose dans l'esprit de la narratrice. Cette dernière sera également désignée, dans les parties focalisées sur Valerio ou sur la Détective, selon les rôles successifs (ou parfois simultanés) qu'elle joue au cours de l'intrigue : « *la Informante* » après avoir donné l'alerte de la présence du premier cadavre mutilé, « *la Profesora* » lorsqu'elle est sollicitée comme spécialiste de l'œuvre d'Alejandra Pizarnik, « *la Sospechosa* » à d'autres moments encore… Ce que ce procédé révèle, c'est d'une part le constat de l'évanescence et de la relativité de l'identité, qui est ici rendue évolutive et changeante à travers les appellations réservées à chaque personnage, et d'autre part, la négation de l'identité de l'autre par le *je* de la focalisation narrative. En effet, une vraie situation de communication aurait permis de prendre en compte le nom propre de chacun des autres qui composent l'entourage des protagonistes, de respecter le symbole de la stabilité et de la permanence de son identité et, surtout, de concevoir l'altérité à partir des éléments que cette autre subjectivité me fournit d'elle-même et non plus

[446] En cela, la Détective incarne le profil type du lecteur aux prises avec le désir de « *saber demasiado* » que dénonce Cristina Rivera Garza.

uniquement sur la base de ce que représente cette personne par rapport à *moi*, de ce qui caractérise sa relation à *moi*. Le rejet partiel ou total du nom propre équivaut ainsi à une négation de l'identité de l'interlocuteur, relégué au rang d'objet que le *je* saisit et définit à partir de sa propre perspective exclusivement, ce qui signe une fois de plus l'échec des situations de communication.

1.3.1.2. ***« Estabas claramente fuera de ti […] tenías el semblante de alguien con quien se podía conversar »***

Souvent circonscrit « *dentro de la pecera oscura del esqueleto* » (*Muerte* 19), le *je* ne se donne pas facilement à voir tel qu'il est et tend à se montrer fuyant, multipliant les esquives et les feintes pour ne pas s'exposer selon sa vraie nature, comme l'explique la narratrice au sujet d'un trait pourtant peu compromettant de sa personnalité :

> Lo he dicho varias veces, tanto en público como en privado: no tengo una vida interesante. Aunque muchos dirán que mi campo de acción, tal como lo denominó la Detective, es la narrativa, secretamente siempre he creído que mi campo, mi acción, le pertenece a la poesía. Aunque esto de que considero a la poesía, de manera por demás tradicional y jerárquica, como la corona de toda escritura, lo admito rara vez ante mí misma y jamás ante otros. Aceptar algo así me provocaría una gran vergüenza y un gran pesar. Para evitar ambas sensaciones suelo decir que soy profesora y que me gusta correr. Si las preguntas continúan puedo llegar a admitir que, con frecuencia, escribo, pero omito los títulos y la cantidad de los libros publicados. Si se me presiona reconozco que me gusta la paz de mi oficina y la calidez de mi apartamento […] (*Muerte* 38)

Par modestie ou par méfiance, la protagoniste s'emploie plus à planifier ses stratégies de désinformation qu'à se livrer à un exercice de communication, sincère ou non ; elle est ainsi dans la rétention, le repli sur elle-même qui empêchent le mouvement vers l'extérieur de soi que suppose une rencontre, même purement verbale, avec autrui. Elle s'attelle à renforcer soigneusement et méthodiquement la frontière qui la sépare de l'altérité. La très mystérieuse « *Viajera con el Vaso Vacío* », qui signe de différents noms les messages qu'elle adresse à Cristina et dont de nombreux indices associés à ses phrases provocatrices à l'égard de la narratrice et de la Détective en font la suspecte la plus crédible, souligne l'importance capitale de cet élan hors de soi comme condition indispensable à tout véritable échange humain :

> Estabas claramente fuera de ti y, a pesar de eso, o tal vez a causa de eso, por encontrarte a todas luces fuera de ti, tenías el semblante de alguien con quien se podía conversar. Alguien, es decir, que sabía escuchar. Porque para poder escuchar, ¿lo sabías?, siempre es necesario estar un poco fuera de uno. Fuera de sí. Había esa actitud que no puedo describir en tus facciones descompuestas: una especie de movimiento interior que va, con naturalidad, con toda disposición, hacia afuera. Abriéndose. Hacia mí. (*Muerte* 77)

L'expression « *fuera de sí* » renvoie directement à l'analyse que livre Georges Bataille de la mutilation sacrificielle, qui consiste selon le philosophe en « *la projection* hors de soi *d'une partie de soi-même* »[447], et établit un lien sur lequel nous reviendrons avec la castration systématique des cadavres par l'assassin. Ce passage implique que la seule configuration qui permette d'établir une communication interpersonnelle exige une ouverture vers l'extérieur, comme pour une pièce qui communiquerait avec, disons, le jardin. Il faut ainsi que le *je* sorte et s'éloigne de lui-même pour rencontrer l'*autre que soi*, dans un mouvement que l'on pourrait désigner en termes deleuziens comme une déterritorialisation spirituelle et physique qui seule permet au *je* de s'abandonner à une reterritorialisation sur les terres de l'autre ou bien à mi-chemin entre les frontières du *je* et celles de cet autre *je* qu'est autrui, dans un *no man's land* propice à l'échange.

La « *Viajera con el Vaso Vacío* » adresse ainsi douze messages à Cristina, dont le premier est bref et programmatique, suffisamment mystérieux pour représenter un défi et une énigme à la fois. La découverte de cette première missive au domicile de la narratrice semble suivre à la lettre le script d'un scénario soigné :

> Abrí la puerta, pues, en un total estado de desvalimiento. Así fue como la vi. La constaté. Fui hacia ella. Era una hoja de papel blanquísima doblada en cuatro secciones casi perfectas. La letra, en una tinta de profundos tonos rojizos, una tinta que más bien parecía estar hecha de un vino muy espeso, de un vino casi sangre y huesos, era regular, estable, hermosa. Sobre ese papel y con esa tinta, en una de las cuatro secciones casi perfectas, estaba escrito mi nombre completo: cristina rivera garza. Todo en minúsculas. Luego, dentro de la hoja, con una letra que aparentaba sosiego y no premura, el mensaje decía:
>
> "quiero hablar con usted. ¿podré?".

[447] Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh* [1930], Paris, Éditions Allia, 2006, p. 23.

> El mensaje, por supuesto, venía sin firma. Venía, de hecho, sin más datos de identificación que la forma y el color de la letra, la elección de las minúsculas y la brevedad de su reto. (*Muerte* 74)

Le mouvement de soi vers l'autre, vers l'extérieur, est incarné physiquement par Cristina lorsqu'elle s'approche de la feuille pliée en quatre. Dans le message anonyme qu'elle découvre, ce même mouvement est impliqué par l'intentionnalité et la projection dans le futur de la forme [*quiero* + infinitif]. Pourtant, ce n'est à nouveau pas une véritable conversation, ni même une correspondance au sens propre, qui se joue dans le chapitre suivant, intégralement constitué des onze autres messages. Comme lorsque Cristina s'adresse à la silhouette imaginaire du jeune homme qu'elle a trouvé assassiné, et bien que le destinataire du discours soit dans l'un et l'autre cas très présent formellement dans le texte à travers l'emploi de la deuxième personne du singulier (ou, dans l'exemple ci-dessus, de la troisième personne de politesse), c'est en réalité un flux de discours unilatéral qui se déroule sans recevoir de réponse en retour. Peut-on pour autant parler de monologue alors que le destinataire n'est pas directement le *je* de l'énonciation ? Ce serait sans doute un abus. Pourtant, l'absence d'interlocution ôte une grande part de la dimension dialogique : l'autre est pris en considération en tant que récepteur, pur consommateur d'un discours dans lequel il n'a aucune part productive, aucune possibilité d'intervention. Il n'en serait que le spectateur pur, impuissant ou mutique.

L'absence de réplique fait alors peser l'entière responsabilité du discours sur son énonciateur, ce qui a un effet émancipateur : le langage mobilisé s'affranchit de l'exigence de communicabilité et se libère ainsi des carcans de la syntaxe normative. Les passages les plus exemplaires à cet égard sont sans doute à chercher dans les épisodes presque hallucinatoires durant lesquels la narratrice se rappelle la scène du crime qui l'a surprise pendant son footing et qui s'impose régulièrement dans sa mémoire :

> Obsesivos, los ojos. Ciegos para cualquier cosa. Nunca más los álamos o el viento o el amanecer. Nunca más el retozo. Pocas veces la respiración. En todos lados la marca: surcos sobre láminas de cobre; surcos sobre láminas de carne. El ácido que devela. La memoria. La imagen. Alguien toma el objeto punzo-cortante. Alguien lo blande: objeto en el aire. Reflejo. Alguien elige o encuentra o produce el orificio de entrada. Pocas veces los dientes. Alguien rasga, abre esculca. Alguien extrae la gónada, el testículo, el órgano sexual. ¿Sonríe Alguien? ¿Cumple Alguien la ley? ¿Alguien se duele? ¿Alguien se llena de sangre o de odio? ¿Alguien ejecuta una venganza o una promesa? ¿Utiliza Alguien los guantes? Sobre el pavimento. En Bizancio. Dentro de los barcos que cruzan el Atlántico. En un callejón. Sobre la cama de un hospital. En los aposentos de Nápoles. Sobre el campo de batalla. Todos los campos. Todas las batallas. […]

> Hay un sosegado terror cuando las cosas lentas. El mundo. (*Muerte* 45-46)

La configuration de ce paragraphe fait fi des règles de ponctuation et accumule par ailleurs les phrases nominales, adjectivales ou adverbiales. Dans cette scène qu'elle imagine être celle du meurtre, la violence des actes contamine celle des mots qui tentent de la figurer. L'absence de construction grammaticale cohérente favorise l'impression d'être au plus proche de la source des pensées, en amont du polissage que suppose une mise en forme dans le respect des règles grammaticales. Les phrases sont courtes, tronquées, entrecoupées et saccadées comme les idées qui se bousculent dans l'esprit de la narratrice, s'attirent, se complètent et s'interrompent mutuellement. Le résultat est une composition brute assez peu propice à la communication : rien n'y est fait pour faciliter l'entendement du lecteur, sa réception hors du *je* qui le produit. Sans être tout à fait illisible, le texte se révèle alors plus évocateur que narratif, constitué d'une foule de sensations et d'impressions, de fulgurances à peine articulées les unes aux autres. En refusant d'aller jusqu'à la constitution du sens que permet la correction syntaxique, le récit porte en lui des béances, comme des lignes de fuite par lesquelles le sens s'échappe hors du langage et hors de toute réalisation. Dans ces espaces vides de toute signification arrêtée, chaque mot demeure absolu, sans restriction de sa pluralité sémantique. En cela, l'évocation prend en effet une tournure universelle qui touche tous les champs de bataille, de Byzance ou ailleurs : la violence est la même, le geste meurtrier, le reflet, n'ont nul besoin de précisions ni de contexte puisqu'ils sont millénaires et sans cesse répétés, comme les mots qui sont toujours précédés et porteurs des résonances des innombrables mentions dont ils font déjà l'objet.

Si le discours en tant qu'acte performatif de communication entre un pôle énonciateur et un pôle destinataire – qui peuvent parfois cohabiter et se confondre en un même individu – se voit souvent déraciné de sa vocation de connexion avec une altérité que l'émetteur ne semble pas prendre en compte, le langage est paradoxalement conçu comme un outil fondamentalement universel et commun, donc un peu étranger. Dans ce contexte de manque de communication ou d'incompréhension réciproque, il est presque surprenant que les mots soient ainsi partagés et appartiennent autant à *je* qu'à l'autre, au point d'ailleurs de ne plus vraiment appartenir à personne, comme l'exprime l'auteur des messages adressés à Cristina : « *se me antojó llenar el tiempo, que es puro espacio intervenido, con palabras y orejas. Las tuyas. Las mías. A final de cuentas uno nunca sabe a ciencia cierta de quién son las palabras* » (*Muerte* 77). La rédactrice anonyme fait une large place à l'interlocuteur dans sa conception de la communication verbale :

elle évoque plus les oreilles qui reçoivent les mots que les bouches qui les émettent. Cependant, l'originalité de ce passage revient surtout à dés-attribuer le langage, à en dénoncer la dés-appartenance ou la pluri-appartenance[448]. Dans cette configuration, la frontière entre le *je* et l'autre devient poreuse, les mots de l'un pouvant tout aussi bien être ceux de l'autre… Le constat a également – et peut-être par-dessus tout – une portée métalittéraire dont le sens est particulièrement vivace et connaît de très nombreuses manifestations dans *La muerte me da*, qui fait de l'intertextualité[449] un élément fondateur de sa dynamique, et donc de l'emprunt des mots des autres un principe fondateur.

L'auteure des messages insiste peu après sur l'effacement de la ligne qui sépare le *je* de l'autre et qui se produit selon elle à travers le langage et grâce à sa nature collective :

> ¿Podré?, te lo preguntaba yo y te lo preguntabas tú, transformando el pronombre ausente en un *yo* que viajaba de ti hacia mí y de mí hacia ti sin aparente reparo. Tenías el papel entre las manos y te lo preguntabas una y otra vez, ¿podré?, olvidándote de que estabas expuesta frente a la ventana, abierta como ella hacia el mundo, observando los árboles con una extraña intensidad inmóvil. (*Muerte* 78)

L'interrogation au futur et à la première personne « *¿Podré?* » suppose en réalité une demande de permission qui interpelle le destinataire, dès lors seul détenteur de la réponse. Cette formule verbale dont le pronom est effectivement absent opère un astucieux processus d'alchimie duquel naît une fusion des première et deuxième personnes : en déchiffrant ce « *¿Podré?* », la destinataire de la missive en lit l'envers, quelque chose comme un « *¿me lo permitirás?* » pourtant inexistant sur le papier. De ce fait, la question à la première personne de l'émetteur se traduit naturellement en une interrogation à la deuxième personne, que celle-ci reçoit encore différemment, la transposant à sa propre première personne : « *¿se lo permitiré?* ». Le *je* absent du texte est pourtant au cœur de ce message qui illustre la dimension de prestidigitation que revêt – parfois – l'acte de communication : la question initiale s'est retournée comme un gant pour épouser les contours d'une autre subjectivité, sans se départir ni de son caractère interrogatif ni de la personne grammaticale, désignant pourtant successivement deux *je* différents qui, dès qu'ils habitent le moule exclusif du *je*, en expulsent l'autre et le

---

[448] Voir à ce sujet le texte de Cristina Rivera Garza, « Re-escritura, comunalidad y desapropiación », *in* Karim Benmiloud et Alba Lara-Alengrin (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 41-50.

[449] Gérard Genette définit l'intertextualité comme « *une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* » (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 8).

rejettent dans le territoire de l'altérité. C'est donc par un tour de force de manipulation verbale que la rédactrice de ces messages affirme l'aspect non personnel du langage, ou plus exactement, trans-personnel, puisque le *je* de l'énonciation désigne quiconque le prononce ou s'y reconnaît. Si la communication verbale ne permet pas toujours – pas souvent – la compréhension entre les personnages de *La muerte me da*, le simple fait de partager un langage qui va et vient d'une personne à l'autre assure une certaine perméabilité des individualités en présence. Le récit s'attache ici à souligner le rôle performatif du langage qui symbolise le questionnement plus vaste sur les frontières entre *je* et autrui, entre identité subjective et altérité qui occupe la réflexion des protagonistes au fil de l'œuvre.

Le désir effréné de l'auteur(e) des messages d'établir un dialogue avec Cristina, de combler de mots le temps et l'espace qui les sépare, finit par être frustré, la narratrice principale n'offrant en retour ni la réaction, ni la disposition attendues. Elle fait même preuve de sérieuses réticences que l'épistolière tente de faire disparaître en se montrant rassurante sur ses intentions :

> No debes temerme. No te haré daño. Estoy imposibilitada para hacerte daño. Por eso te lo repito: no debes temerme. No tienes por qué volver la cabeza, así, una y otra vez, nerviosa, justo después de doblar la esquina de tu casa o de darle la espalda a ese vetusto edificio donde se encuentra tu oficina. No tienes por qué apresurarte a cerrar, como si fuera por última vez, las puertas de madera o de cristal que cruzan tu cuerpo. Te observo, es cierto, pero sin otra intención. Te observo por observarte. Te observo, además, desde antes de que supieras que te observaba. […] No sé si eso debe alegrarme o entristecerme, pero se trata a todas luces de un hecho. Un hecho irreversible. Lo poco que ha cambiado entre tú y yo es tu conciencia de mí. Tu saber de mí. Tu estar al tanto de mí. […] Y tú eres la mujer que me teme; la mujer que espera sorprenderme, y atraparme, a la vuelta de la esquina o entre la multitud apresurada de una tarde de sábado. Tú no soy yo. Yo no eres tú. Acuérdate de eso. Y deja ya de temer. Por favor. No hay, de verdad, motivo alguno. (*Muerte* 80)

En l'occurrence, on assiste à un effort sincère de communication, puisque l'émettrice du message essaie de convaincre sa lectrice qu'elle ne représente aucune menace pour elle. La deuxième personne occupe une place prépondérante dans cet extrait, elle est constamment apostrophée, interpelée par des recommandations, des suppliques ou des impératifs. Dans ces messages peut-être plus que n'importe où ailleurs dans le roman, il arrive que malgré la dynamique introspective le destinataire soit placé au centre ou au sommet de la démarche communicative. Les paroles qui se veulent rassurantes n'auront pas grand effet sur Cristina, puisque quelques messages plus tard, c'est sur un ton qui dénote plus d'agacement et

d'impatience que la « *Viajera con el Vaso Vacío* » réitère ses attentes, mais fait aussi montre de déception face à l'attitude fort peu coopérative de la professeure :

> La mujer detective nunca me entenderá, Cristina. Está, te lo juro, incapacitada para eso. Esa pobre mujer nunca podrá ni siquiera imaginar a alguien como yo. ¿De cuántas maneras quieres que te lo escriba? No tiene cerebro para eso. No corre riesgos. No tiene violencia.
>
> Deja ya de llamarla o de reunirte con ella en el mismo restaurante cada vez que recibes algo mío. ¿No entiendes tú que lo escribo sólo para ti? ¿Tampoco tú, a final de cuentas, serás capaz de comprenderme? ¿Tampoco tú me puedes imaginar? Ya basta de tener miedo. (*Muerte* 84)

Plus encore que de l'impatience, c'est le sentiment d'impuissance qui affecte celle qui écrit ces lignes en ne sachant plus quel langage adopter pour se faire comprendre de la femme à qui elle s'adresse et qui dédaigne de devenir son interlocutrice. L'affront principal est encore plus grave : si elle ne consent jamais au dialogue avec l'auteure des messages, elle fait de chacune des missives et de leur productrice l'objet d'une discussion avec une tierce personne, la Détective. Faire de l'autre un objet d'étude ou un thème de conversation tout en refusant le dialogue revient à le priver de la reconnaissance de sa subjectivité, le mettant au cœur du langage qui l'entoure et le traverse sans jamais lui être adressé. Dépitée, la « *Viajera* » dresse le portrait de la relation qui aurait pu exister si les sollicitations avaient trouvé un écho positif en retour :

> Te conozco mejor de lo que tú te conoces. Y lo presumo. Eso diría si te conociera. Eso diría si alguna vez me hubieras visto: ojos asustados pero azules, dedos largos, cabellos rizados, caderas de muchacho. Si alguna vez te hubieras aproximado hacia mí con los brazos extendidos y la sonrisa iluminada. Te conozco mejor de lo que te conoces. Si supieras mi nombre. (*Muerte* 92)

C'est avec regret qu'elle fait dans ses lignes le deuil de la complicité et de la (re)connaissance mutuelle qui les auraient liées. Dans les deux derniers messages, le ton est plus sec et plus offensif, agressé de n'être qu'un objet d'analyse pour quelqu'un qui refuse d'entrer de plain-pied dans l'échange véritable, qui refuse de se prêter au jeu tel qu'il est proposé pour finalement imposer ses propres règles… et ses propres joueurs :

> "Por lo tanto les digo, lectoras hinchas, que si me siguen leyendo tan atentamente dejo de escribir. En fin, al menos disimulen." […]
>
> Ya dejen de jugar al escondite. Ya empiecen a jugar. […]
>
> Un tormento: sentirse deletreada por un semianalfabeto.

> Algo así.
> Algo así: mi vida con ustedes. Algo así. (*Muerte* 95)

Il n'y aura pourtant rien à faire, sinon mettre la menace à exécution et se retirer du jeu : « *Este es mi último mensaje. Disculpa, pero me pongo sentimental. Con ustedes dos no se puede, son una verdadera lata. Por eso desisto. Porque ustedes no lo harán* » (*Muerte* 97). La déception est grande face à la frustration des velléités de communication et de connaissance de l'autre dont fait preuve la « *Viajera* ». Malgré ses efforts, elle ne parvient pas à faire entendre sa voix comme elle l'espérait et semble condamnée à être méconnue et incomprise de celle à qui elle comptait s'ouvrir pour se confier. Cette déception presque systématique pousse les personnages vers un isolement et un repli sur soi qui est ici illustré par l'arrêt des missives et donc de la communication verbale. Par réaction, ces personnages ont recours à l'imagination pour investir l'altérité et la réinventer plus compréhensive et plus réceptive à leurs sollicitations ; quand cette altérité est réelle, comme c'est le cas de Cristina, que la « *Viajera* » entend modeler en une interlocutrice idéale, le résultat se révèle décevant. C'est pourquoi les principales figures du récit vont, de diverses manières, non seulement investir l'altérité de leurs attentes et de leurs besoins, mais aussi la créer, la fabriquer de toutes pièces et trouver des substituts à cet *autre* fait de chair et d'os, qui demeure un mystère et pour qui *je* demeure aussi un mystère – auquel il est peut-être d'ailleurs indifférent.

1.3.2. L'altérité de substitution : un merveilleux compromis

Ce mystère qui entoure l'autre n'est pas dépourvu d'intérêt ; il est même, particulièrement pour Valerio, un élément affriolant et porteur de promesses. À partir de la méconnaissance de l'autre, l'assistant de la Détective met en place un arsenal d'outils pour appréhender et savourer l'altérité et l'inconnu. Il déploie toutes ses capacités d'intuition et d'imagination pour rendre l'*autre* signifiant, cohérent et moins inconnu. Si l'altérité l'attire et le séduit, c'est parce qu'elle est porteuse de mystère ; si le mystère fascine, c'est parce qu'il incarne l'altérité inaccessible, l'inconnu et l'incompréhensible. C'est cela qu'il ressent avec curiosité et émerveillement lorsqu'il est en présence de la Détective :

> Tenía un secreto. La Detective tenía un secreto. La delataba la risa estentórea. La delataba su manera total de concentrarse en casos de difícil resolución, manteniendo una esperanza que todos los demás perdían a

> pautas regulares. Ineluctablemente. La delataba, sobre todo, su acento –ese golpe de más al final de las palabras que se le salían entre sueños–. Cada crimen que investigaba la delataba. Las manos que no se cuidaba y los vagabundeos que ahora, una vez más, emprendía a solas. La redacción de sus informes. La manera como le ordenaba a él que protegiera, obsesivamente de ser posible, a otra. Una mujer. Sus reflexiones. El cuerpo que imaginaba bajo el uniforme azul. (*Muerte* 229-230)

Plus qu'une certitude, c'est une intuition qui anime Valerio et le pousse à chercher des indices qui étayent sa théorie. Peu à peu la curiosité fascinée se mue en attirance érotique, sous l'effet du même pouvoir de séduction qui tient autant à la part secrète qu'il devine se cacher (ou qu'il invente) sous les faits et gestes de la Détective, qu'à la silhouette diffuse occultée sous l'uniforme anonyme et que le jeune homme se plaît à parcourir de son imagination. Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes explique ce sur quoi repose le principe de l'excitation érotique :

> L'endroit le plus érotique d'un corps n'est-il pas *là où le vêtement bâille* ? […] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition.[450]

Ce qui suscite l'intérêt de Valerio pour sa supérieure, c'est en effet la présence conjointe du secret soigneusement caché (la disparition barthésienne) inaccessible à l'observateur extérieur, et les marques visibles de l'existence de ce mystère enfoui (l'apparition), ces masques dont la fonction paradoxale révèle l'existence de l'objet qu'ils servent à occulter. Pour le policier, l'intuition ou l'invention du secret qu'il attribue à la Détective agit comme un aimant qui l'entraîne dans un élan irrésistible à la découverte de l'autre, jusque dans son intimité :

> […] había seguido a la Detective hasta su casa, […] la había desnudado y besado y penetrado y abrazado porque estaba seguro de que ella tendría un secreto. Porque quería compartirlo. Porque pensaba que lo compartía. […] Recordaría casi cada segundo de la sesión y, aun así, incluso años después, lo asaltaría la certeza de que el secreto ese que había identificado desde su primera carcajada, el secreto ese que no había dejado de perseguir desde el momento inaugural, había pasado frente a sus ojos, transparente y voluminoso a la vez, sin darse cuenta. Un hipopótamo. (*Muerte* 230)

---

[450] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 17-18.

Malgré les efforts de Valerio, on assiste à nouveau à une frustration des attentes en matière de compréhension. Cette fois-ci, en revanche, ce n'est plus le *je* narrateur (qui est ici un *il* narrateur) qui déplore de n'être pas compris ou de n'être pas en mesure de se faire comprendre, mais l'inverse, un *je* qui ne parvient pas à accéder à la compréhension de l'autre. Tout ce à quoi il parviendra, c'est au sentiment de partager quelque chose de diffus avec cette femme, quelque chose de ténu et d'insignifiant, peut-être ; surtout, c'est l'impression d'avoir partagé une expérience circonstancielle plus qu'une véritable communion personnelle qui demeure : « *Lo único cierto, lo que sí recordaría, sería la conexión. Algo de cualquier manera irreal pero poderoso. Algo sin forma. Algo francamente banal. Una derrota compartida. La presencia del mal, que asustaba, y luego fascinaba, y luego volvía a asustar* » (*Muerte* 230). Les relations avec l'altérité demeurent ainsi une source de déception par rapport aux espoirs qu'elles avaient pu susciter.

L'alternative à cette situation d'incompréhension, de méconnaissance et de malentendu constants consiste à créer des figures mentales qui fonctionnent comme des substituts d'altérité et apportent au sujet l'interlocution attentive et compréhensive qu'il en attend. On a évoqué plus haut le cas de « *Mi primer* », la figure imaginaire à laquelle Cristina s'adresse comme dans un dialogue avec l'individu qu'elle a retrouvé mort dans une ruelle. Est-ce parce qu'elle a besoin de personnaliser cet inconnu pour exorciser le traumatisme de la scène macabre ? Vivant, il n'était rien pour elle, ils vivaient tous les deux dans l'ignorance mutuelle de l'autre, mais une fois que le jeune homme est retrouvé mort il semble que la protagoniste ressente la nécessité d'en faire quelqu'un, de l'investir d'individualité pour pouvoir s'y attacher puis s'en séparer dans le deuil. Est-ce parce qu'elle ne parviendrait pas à regretter la perte de quelqu'un qui n'existerait pas encore à ses yeux ? Ou encore parce que la vue de son cadavre émasculé et ensanglanté sur la chaussée les a projetés tous les deux bien involontairement au cœur de l'intimité de l'autre, au-delà de la pudeur et des masques ?

Si la première victime du tueur en série est l'interlocuteur privilégié de Cristina, Valerio et la Détective conversent aussi chacun avec un être imaginaire et minuscule, un autre simulacre d'interlocuteur qui confère à leurs monologues respectifs des allures dialogiques. Cette création mentale fantaisiste devient un support et un vecteur du processus introspectif auquel se livrent ces deux personnages : tantôt elle reflète leurs sentiments et leurs désirs et s'en fait le soutien compréhensif, tantôt elle devient un juge d'autant plus critique que, étant lui-même un produit ou une projection du *je* et un authentique *alter ego*, elle en a une connaissance approfondie. Pour Valerio, elle va par exemple cristalliser son désir incestueux pour la Détective qui lui rappelle sa propre sœur :

La Mujer Increíblemente Pequeña lo denostaba al llegar a su casa con su dedo índice en alto. Escalaba por su hombro con el carcaj en su espalda y, arqueándose sobre el pabellón de su oreja derecha, le recordaba que tenía que vestirla o alimentarla o, cuando menos, divertirla.

–¿Qué hace una Mujer Increíblemente Pequeña en el nido de la pájara? –le preguntaba.

–Hago lo mismo que la pájara –le contestaba, guiñándole un ojo. Infantil y sexual a un tiempo. Carnívora.

Luego dejaba de pensar en la identidad de la Asesina, en el secreto de la Detective, en la seguridad de la Profesora, y mejor encendía el televisor. Pero la Increíblemente Pequeña se colocaba frente a las imágenes y, en una suerte de teatro en miniatura de lejanas ascendencias orientales, bailaba con los personajes que anunciaban mercancías. A veces, dependiendo de la trama de los comerciales, daba brincos o vuelcos, mientras que en otras se quitaba la ropa y, lánguida como diva de circo, se tendía frente al rectángulo del televisor como si se tratara de un tótem.

–Tú eres mi tabú –le murmuraba entonces, tocando con las enormes yemas de sus dedos de hombre la piel de la diminuta criatura. El cabello. Los senos. El torso. Las piernas.

–Soy tu hermana –le replicaba, ya confundida con las imágenes de la pantalla, manoseada, inquieta–. Soy tu igual.

¿El parecido genético? ¿El fracaso a dos? ¿El cansancio o la soledad? ¿Qué era lo que provocaba estas ganas de tocar, de tocar por dentro? (Muerte 231-232)

Dans ce passage, l'être minuscule imaginé par Valerio semble jouer un des fantasmes du jeune homme comme s'il s'agissait d'une représentation théâtrale ou d'un jeu de séduction extrêmement codifié. Au désir que la créature suscite en multipliant les attitudes lascives ou provocantes suit le spectre de l'interdit de l'inceste et pose la question de ce qui détermine l'attirance incestueuse de Valerio pour une femme qu'il associe au fond de lui-même à sa sœur. La question latente de l'inceste interdit est d'ailleurs renforcée par la présence presque juxtaposée des termes : « *tótem* » et « *tabú* », qui font référence à l'ouvrage que Freud a consacré à ce sujet : *Totem et tabou* (1913). La « *Mujer Increíblemente Pequeña* » permet une mise en scène particulièrement explicite et figurative du conflit qui se joue dans l'intériorité du personnage. Peu après, c'est pour la Détective qu'elle servira à verbaliser les doutes qui l'animent, alors qu'après les découvertes successives de plusieurs cadavres masculins son enquête en est toujours au point mort (!) :

–No vas a poder vivir con esto encima, ¿verdad? –oye la pregunta y aún sin volverse a ver a quien la plantea contesta que sí con un repetitivo movimiento de cabeza. El hielo al otro lado de la ventana. La luz del alumbrado público. El vaho de la respiración.

–Eso no es lo peor –contesta en voz alta, al fin. Un leve carraspeo.

–¿Qué es?

> –Lo peor –se oye decir– es que no me voy a poder morir con esto encima, ¿me entiendes?
>
> La Dama Pequeñísima con quien sostiene una conversación en la que no cree le responde que sí. Dice que sí la entiende. La Detective sonríe, le da la espalda a la ventana y le acaricia los cabellos. (*Muerte* 256)

La forme dialogique de cette expression de l'angoisse qui assaille la Détective est propice à l'exploration de soi car elle permet de verbaliser les émotions inavouées, grâce au procédé presque maïeutique du dialogue rythmé par des questions faussement ingénues. Ainsi, non seulement cette figure favorise la démarche introspective, mais encore assure-t-elle la garantie d'une pleine satisfaction quant à la qualité de l'attention prêtée au personnage et à la compréhension et l'empathie que recevront ses paroles. De façon assez inusuelle dans le roman, après cette brève conversation, la Détective semble profondément apaisée et sereine grâce à l'assurance du soutien bienveillant de la « *Dama Pequeñísima* ».

Successivement nommée « *la Mujer Increíblemente Pequeña* » (*Muerte* 219), « *la Increíblemente Pequeña* » (*Muerte* 246), « *la Dama Pequeñísima* » (*Muerte* 256) et « *Grildrig* » (*Muerte* 267), cette figure a donc de multiples fonctions et une dimension symbolique intéressante. Elle naît de l'imagination de Valerio à partir de sa fascination pour la Détective qui lui rappelle sa propre sœur, disparue longtemps auparavant ; les deux figures cohabitent et fusionnent pour donner vie à cette femme miniature vive et espiègle :

> Pensó que la Detective era una mujer con manías de niña. La imaginó, sin saber por qué, como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar, como ella a su moneda, dentro del bolsillo del saco.
>
> Días después, siempre en su casa y siempre a solas, empezaría a escribir sus notas acerca de la Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás del salero, un día que tomaba una sopa de lentejas. Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición. Bristol 1699. Capitán William Prescott. Le pondría vestido de muñecas que buscaría, con algo de desesperación, con algo de morbo, en las maletas que había dejado su hermana en el clóset de la familia. Le procuraría una serie de amigos: la pájara que cantaba desde la jaula de un vecino, la lagartija azul de lengua larga, los dedos de los niños. Le pondría un nombre: la Mujer Increíblemente Pequeña. Verla le produciría un placer inmenso, un placer acaso inimaginable. Oiría con atención su voz suave, su voz de mujer adulta. Como Lemuel Gulliver en Liliput, desarrollaría rápido una mezcla de ternura y conmiseración por la fragilidad que asociaba a su tamaño. La colocaría en la palma de su mano y, elevándola hasta la altura de los ojos, la vería saltar al vacío. Tardaría mucho tiempo en organizarle una historia. En contársela. (*Muerte* 223-224)

Comme si la création de cet être imaginaire symbolisait la création littéraire, Valerio puise dans différentes dimensions de son univers le matériel nécessaire à sa construction : dans son imagination mais aussi dans sa réalité qui est déjà, pour le lecteur, le premier degré de la fiction. Il mobilise ainsi des « modèles » féminins de sa connaissance et absorbe des éléments de son quotidien dans le monde fictif qu'il élabore autour de sa créature, comme pour mieux la rattacher à sa réalité à lui. À mi-chemin entre sa réalité et son imagination, le jeune homme fait aussi appel au roman de Jonathan Swift *Gulliver's Travels* (1726), dont le héros Lemuel Gulliver quitte le port de Bristol un 4 mai 1699 à bord du navire du capitaine William Prichard (et non Prescott[451] !). Cette parenté littéraire se renforcera quand la « *Increíblemente Pequeña* » deviendra « *Grildrig* » pour la Détective, Grildrig étant le nom donné à Gulliver par les géants de Brobdingnag qui ne voient en lui… qu'une miniature ! Valerio décide, au cours de cette élaboration minutieuse, de revêtir la nouvelle venue des habits de poupée de sa sœur qu'il irait chercher, toujours en imagination, dans les armoires de la famille. Ce n'est sans doute pas un hasard : cela fait longtemps déjà que « *el rostro de su hermana y el rostro de la Detective se habían vuelto uno* » (*Muerte* 219). La « *Increíblemente Pequeña* » est le produit de cette fusion. Le rôle déterminant de Valerio dans l'apparition de « *Grildrig* » dans la vie de la Détective est par ailleurs explicite, sans que celle-ci semble savoir l'influence qu'elle-même a eue dans la naissance de ce personnage : « *Cuando [Valerio] ya no está aquí, cuando su ausencia es sólo un aroma, la Detective recuerda que fue él quien le mencionó la existencia de una criatura pequeñísima alguna vez. Una mujer. Ese juego de niños* » (*Muerte* 287). Pourtant, avant même le récit de la naissance de la créature de Valerio, une présence minuscule accompagne l'enquêtrice et se manifeste à elle de temps à autre :

> Algo o Alguien le susurra palabras al oído. […]
>
> –Soy una niña de metal, ¿lo ves? –oye que alguien dice–. Juro que cerraré los ojos y que nunca hallaré consuelo.
>
> El ruido de los motores la distrae. La explosión del arranque. La lenta lejanía de la máquina. El trayecto de la máquina que se va.
>
> –Es difícil respirar aquí –escucha y, como ella también tiene cierta dificultad para inhalar y exhalar, asiente de inmediato. Vuelve la cabeza sobre su hombro derecho y, luego, respira hondo, lo más hondo que puede, antes de extraer una moneda del bolsillo de su pantalón. La mira, juega con

[451] William Prescott (1726-1795) n'était pas un capitaine, mais un colonel de l'armée pendant la guerre d'indépendance des États-Unis. Il n'a donc pas grand-chose à voir avec l'œuvre de Swift, si ce n'est que son année de naissance correspond à celle de la première publication du livre. Cependant, William Prescott est aussi et peut-être surtout, ici, William H. Prescott (1796-1859), professeur à l'Université de Harvard aux États-Unis et célèbre historien du Mexique. Il est notamment l'auteur de l'ouvrage très réputé *The History of the Conquest of Mexico* (1843), que l'historienne Cristina Rivera Garza a dû parcourir plus d'une fois. William H. Prescott est enfin, lui aussi, né… un 4 mai !

ella. Luego la arrastra contra la pared, dejando su marca. Una larga línea; una línea frágil. Cuando mira hacia atrás la sorprende la luz.

–No me sigas –murmura, molesta.

–Soy una niña de metal, te dije. (*Muerte* 124-125)

Cette pièce de monnaie précède donc la naissance de « *la Mujer Increíblemente Pequeña* » dont elle inspire même les dimensions, puisque Valerio veut que ce personnage minuscule tienne dans une poche, comme la pièce de monnaie de la Détective. Après l'une des apparitions de la figure onirique dans le quotidien du policier, la voix narrative rappelle d'ailleurs cette source d'inspiration : « *"–Te digo que necesito un bosque." El ruido de la moneda que rasga el concreto de las paredes citadinas. Esa línea* » (*Muerte* 232). Si les deux collègues n'ont pas discuté entre eux de la « *niña de metal* », c'est qu'il existe alors une perméabilité de leurs consciences que seule permet la fiction. Plus tard, « *la mujer imaginada por la Detective* » (*Muerte* 167) réapparaît pour confirmer son caractère irréel : « *Nada de eso debería estar sucediendo. Ni yo, que me muevo a la par de su movimiento gracias a su imaginación, sombra de su sombra, mano de su mano, debería estallar, como si hubiera esperado la oportunidad toda la vida, a su lado* » (*Muerte* 170). Cette apparition semble donc être antérieure à la figure imaginée par Valerio, bien que l'altération de l'ordre chronologique du récit ne permette pas d'être affirmatif sur ce point. Quoi qu'il en soit, c'est à partir de son élaboration par le jeune homme que cette figure imaginaire adopte les caractéristiques qu'elle conservera avec chacun des deux personnages : une silhouette féminine et enjouée ayant un fort lien de parenté avec les êtres minuscules de l'œuvre de Jonathan Swift, qu'il s'agisse des Lilliputiens ou de Gulliver lui-même par rapport aux géants du royaume de Brobdingnag. Si comme nous le pensons, il en préexistait une ébauche ou un germe dans l'esprit de la Détective, cela tendrait à accentuer l'universalité de « *ese juego de niños* » qui consiste à s'inventer un ami imaginaire.

De même que le souvenir du cadavre de la première victime de l'assassin devient rapidement pour Cristina un simulacre d'interlocuteur, cette autre création mentale confère à la réflexion intérieure de Valerio ou de la Détective un aspect dialogique, exacerbé dans la discussion houleuse au cours de laquelle celle-ci s'oppose à « *Grildrig* » :

–Así que no pudieron entenderse –suspira la Detective, interrumpiendo el relato […].

–Así es –asevera la criatura con ligeros movimientos de cabeza–. Ni un poco así –los diminutos dedos índices casi juntos. […]

–¿Y qué hiciste? –pregunta.

–Ya sabes –le dice, guiñándole un ojo–. Tú sabes de eso.

> La Detective se paraliza y, luego, sin avisarle, levanta a Grildrig de la parte posterior de la blusa, las piernas colgando en el aire.
>
> –No sabes de lo que estás hablando –le dice a la cara: una ráfaga de aire sobre sus pequeños cabellos–. No tienes la menor idea de lo que estás hablando –le repite con irritación, aventándola, acto seguido, sobre la almohada. El contacto casi imperceptible. Un par de plumas en el aire.
>
> –Te arrepentirás –oye con toda claridad la amenaza. Y es entonces, hasta entonces, que salta de la cama y empieza a caminar por su departamento con la tensión y la ansiedad que la consume por dentro. (*Muerte* 291)

La provocation sarcastique vire à l'affrontement : est-ce parce que « *Grildrig* » se moque de l'incompréhension qui poursuit la Détective dans la majeure partie de ses relations humaines ou est-ce que l'allusion qui déclenche la colère de la protagoniste fait référence à un secret que seuls celle-ci et son *alter ego* connaissent ? La figure de « *Grildrig* » semble faire office de *tu* intime, propre au *je*, tel un fragment d'altérité intérieure. Est-elle en cela une sorte de représentation allégorique de la conscience que l'on peut retrouver dans les contes merveilleux ? Ou est-elle plutôt une réminiscence des étapes du développement psychique du jeune individu, qui mènent à ce que Jacques Lacan désigne comme le *stade du miroir* ? Selon le psychanalyste français, le stade du miroir est un moment charnière dans la constitution de l'identité subjective. Au moment de se confronter à sa propre image, l'enfant essaie d'interagir avec elle comme s'il s'agissait d'un objet étranger, jusqu'à ce qu'il comprenne que c'est en réalité son propre reflet. Cette reconnaissance suppose une aptitude à s'identifier soi-même dans une image dissociée du corps, c'est-à-dire une aptitude à reconnaître le *je* dans un objet extérieur, qui relève par essence de l'altérité. Le motif spéculaire devient ainsi l'un des fondements de la construction psychique de la subjectivité, mais aussi un procédé créatif auquel l'activité mentale peut aisément avoir recours :

> […] l'image spéculaire semble être le seuil du monde visible, si nous nous fions à la disposition en miroir que présente dans l'hallucination et dans le rêve *l'imago du corps propre,* qu'il s'agisse de ses traits individuels, voire de ses infirmités ou de ses projections objectales, ou si nous remarquons le rôle de l'appareil du miroir dans les apparitions du *double* où se manifestent des réalités psychiques.[452]

[452] Jacques Lacan, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », XVIe Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949, *Revue française de psychanalyse*, 13, n° 4, 1949, 449-455, p. 451.

Dans le roman, « *Grildrig* » fonctionne effectivement comme un *double* du personnage, une image du *je* projetée vers extérieur jusqu'à devenir un *tu* interlocuteur. L'épigraphe d'Alejandra Pizarnik pour le chapitre VI consacré à « *Grildrig* » semble valider cette hypothèse du dédoublement spéculaire de l'individu : « *Ganas de hacerme pequeña, sentarme en mi mano y cubrirme de besos* » (*Muerte* 251). De son côté, Georges Gusdorf mentionne deux phénomènes qui réactivent le motif spéculaire et ne sont peut-être pas étrangers à l'apparition de la figure étrange de la « *Dama Pequeñísima* » ; il s'agit tout d'abord de la propension qu'ont les enfants à parler seuls :

> Entre trois et six ans, l'enfant, qui désormais maîtrise le langage, parle tout seul, raconte d'interminables histoires sans avoir conscience d'un dédoublement. Il ne se parle pas à lui-même, il monologue pour son propre usage, sans distance entre un moi qui parlerait et un autre moi, qui serait le public du premier.[453]

Ce monologue sera progressivement remplacé par un dialogue avec une altérité imaginée, qui distingue les deux *moi* évoqués par Georges Gusdorf. En effet, « *la Dama Pequeñísima* » réactive la figure de l'ami imaginaire de l'enfance, cet interlocuteur et ce complice idéal qu'inventent les jeunes enfants et qui leur permet d'établir une relation dialogique satisfaisante et commode dont ils contrôlent les deux pôles. Cet être imaginaire peut rester immatériel ou s'incarner dans une peluche ou tout autre objet alors investi d'une forte charge sentimentale. S'il n'est pas suffisant à lui seul pour assurer le développement social et cognitif de l'individu, qui a pour ce faire besoin de se confronter à une véritable altérité, il représente néanmoins un compromis, une étape intermédiaire entre le *je* et l'autre. C'est en quelque sorte une forme d'altérité propre, intime, qui permet à l'enfant de reproduire une situation dialogique sans pour cela devoir se projeter *hors de soi*. La réactivation de cette figure dans le roman de Cristina Rivera Garza suscite l'apparition d'un *mono-dialogue* ou dialogue intérieur. Tout en mettant en scène l'émergence au sein de la sphère personnelle d'un représentant de l'altérité interne au *je*, d'un *alter ego*, ce dialogue permet paradoxalement de consolider la dynamique autarcique d'une démarche introspective, comme c'est le cas chez les personnages adultes du récit. Ce substitut d'altérité légitime et compense l'absence de l'autre. Ses manifestations ne se limitent d'ailleurs pas exclusivement aux premières années de vie : de nombreux adultes sans trouble psychique ressentent le besoin de parler seuls ou de simuler un

[453] Georges Gusdorf, *op. cit.*, p. 396.

dialogue pour compenser une situation de solitude ou d'incompréhension ou, tout simplement, pour mettre leurs idées au clair.

Le second phénomène qu'évoque Georges Gusdorf relève d'une manifestation pathologique connue sous le terme d'hallucination spéculaire :

> Au cours de cette expérience particulièrement troublante, un individu découvre dans son champ de vision une copie conforme de sa propre individualité ; il ne s'agit pas à proprement parler d'un dédoublement de la personnalité mentale, mais d'une matérialisation et projection en soi de sa réalité propre.[454]

L'entité mystérieuse de *La muerte me da* prend parfois une tournure délirante, et se présente en même temps comme une figure imaginaire à mi-chemin entre la duplication du *je* et de ses désirs et la réalisation idéale d'un *autre* configuré selon les critères et les attentes du *je*. Elle émerge ainsi à la fois comme un écho et comme une tentative de réponse aux questions de Valerio et la Détective, à qui elle permet d'approfondir leur introspection à travers un monologue bivocal : un dialogue entre deux instances d'un seul et même *je*.

Les expressions qui la désignent ont des implications variées : « *la Dama Pequeñísima* », « *la Mujer Increíblemente Pequeña* » ou « *la Increíblemente Pequeña* » font référence à une mythologie merveilleuse héritée des contes pour enfants, dans laquelle les êtres minuscules représentent généralement des allégories (le Grillon-qui-parle des *Aventures de Pinocchio* (1883) de Carlo Collodi) ou des figures magiques (la fée Clochette de *Peter Pan* (1911) de James Matthew Barrie). Dans sa phénoménologie poétique de l'espace, Gaston Bachelard affirme que le motif de la miniature est à la fois le prétexte et le fruit de l'imagination et de l'onirisme : « *Les valeurs s'engouffrent dans la miniature. La miniature fait rêver. […] La miniature se déploie aux dimensions d'un univers. Le grand, une fois de plus, est contenu dans le petit* »[455]. Les dimensions minuscules de « *la Mujer Increíblemente Pequeña* » ne sont donc pas uniquement anecdotiques : à partir des théories de Bachelard, on peut voir dans cette figure un microcosme qui englobe depuis l'onirisme et la fantaisie toute la complexité du sujet-macrocosme. À cet égard, la dénommer « *Grildrig* » la renvoie encore à ces dimensions minuscules, comme lorsque Lemuel Gulliver arrive à Brobdingnag où, entouré de géants, il fait figure de miniature et où son hôte lui assigne ce prénom. Dans *Gulliver's Travels* ou dans *La*

---

[454] *Ibidem*, p. 130.
[455] Gaston Bachelard, *op. cit*, p. 143, 148.

muerte me da, « *Grildrig* » désigne un être minuscule, une miniature face aux géants ou face à la Détective et à Valerio.

La concentration des valeurs représentées dans la miniature en fait une réplique synthétique, la quintessence du modèle grandeur nature ; la perte des dimensions originales permet en outre le déploiement d'une plus grande liberté d'imagination. Les aspects les plus notables se retrouvent condensés, au détriment de leurs proportions réelles. Pour Valerio et surtout pour la Détective, c'est la solitude et la dynamique introspective de chacun des personnages qui se trouvent exacerbées. À plusieurs reprises, en effet, « *Grildrig* » réclame une forêt et justifie son exigence par un besoin de repos :

> –Necesito un bosque –escuchó que decía–. Una pecera.
> Aspiró el aroma de los pinos después de la lluvia y, sin pensarlo, se introdujo por los senderos oscuros. Eucalipto. Níspero. Oyamel. Los pies en el lodo. Los zapatos fríos. Las nubes. El paisaje la sedujo.
> –¿Para qué necesitas algo así? ¿Un bosque? ¿Una pecera?
> –Para descansar, naturalmente –escuchó con gran claridad la respuesta. (*Muerte* 267)

Gaston Bachelard explique justement que la forêt a toujours été associée à l'immensité, à la profondeur et donc à un lieu aux chemins multiples et divergents dans lequel on peut aisément se perdre. De plus, si la forêt représente clairement l'antithèse de la grande ville et de l'agitation aliénante qui y règne, et qu'elle devient dès lors l'endroit propice au repos physique et spirituel, elle n'est pas non plus dénuée de connotations psychologiques, comme le prétendent J.-Émile Marcault et Thérèse Brosse en 1939, que Gaston Bachelard cite dans sa *Poétique de l'espace* : « *La forêt surtout, avec le mystère de son espace indéfiniment prolongé au-delà du voile de ses troncs et de ses feuilles, espace voilé pour les yeux, mais transparent à l'action, est un véritable transcendant psychologique* »[456]. Bachelard reprend leur propos et explique à son tour : « *Il n'est pas besoin d'être longtemps dans les bois pour connaître l'impression toujours un peu anxieuse qu'on "s'enfonce" dans un monde sans limite. Bientôt, si l'on ne sait où l'on va, on ne sait plus où l'on est* »[457]. Ainsi, la forêt ne représente pas seulement un havre de tranquillité, mais aussi l'espace par excellence et peut-être la métaphore même de la quête psychologique des protagonistes qui sondent leur univers intérieur, leur propre profondeur et plongent dans un labyrinthe de désirs, de peurs et de sentiments complexes et parfois obscurs.

---

[456] *Ibidem*, p. 170.
[457] *Idem*.

À travers tous ces aspects, la figure onirique, mystérieuse et fantastique de « *la Mujer Increíblemente Pequeña* » s'impose comme un vecteur privilégié de l'introspection que Valerio comme la Détective entreprennent naturellement en même temps qu'ils enquêtent sur l'affaire criminelle qui les occupent. À d'autres occasions, c'est une autre figure de *double* du personnage qui surgit, fugace, comme dans ce joli passage où la narratrice se trouve particulièrement pensive après la découverte du premier message de la « *Viajera con el Vaso Vacío* » : « *Me lo pregunté en silencio y en voz alta. Me lo pregunté a mí misma y a la ventana en que, distorsionado, mi reflejo me lo preguntaba a su vez. Se lo pregunté al paisaje confundiendo a los álamos de la tarde con altos olmos europeos* » (*Muerte* 74) Ce reflet mimétique de Cristina résume parfaitement la raison d'être des *doubles* imaginaires des personnages : dans leur dynamique introspective, les protagonistes de *La muerte me da* doivent affronter l'incompréhension d'une grande partie de leur entourage, tout autant que leur propre solitude existentielle, qui entraîne, nous le verrons, un puissant « *deseo de alteridad* » (*Muerte* 243) de chacun des acteurs. Les *doubles* imaginaires des personnages, qu'ils soient éphémères où dotés d'une plus grande épaisseur narrative comme « *Mi primer* » ou « *la Dama Pequeñísima* », ont vocation à se substituer à l'altérité absente ou à créer l'illusion d'une altérité satisfaisante qui correspondrait exactement aux attentes du *je* et ferait preuve de compréhension et d'empathie. En devenant une sorte de miroir du *je*, ils permettent une transposition dans l'altérité et une mise à distance des émotions, sentiments, désirs et frustrations des personnages, qui peuvent alors les observer de l'extérieur avec l'illusion d'objectivité de celui qui se prend « *soi-même comme un autre* ».

1.3.3. Le désir d'altérité, une ultime tentative pour comprendre l'autre

1.3.3.1. Castration symbolique et symbolique de la castration : les paradoxes de la construction identitaire

Au fil de l'enquête, les détectives, témoins et journalistes voient leurs recherches dériver vers une veine plus métaphysique ou métalittéraire que factuelle, et plus intimiste et introspective que policière. Cela les conduit notamment à remettre en question la pertinence des frontières entre les genres sexuels dans la construction de l'identité subjective, de soi-même ou d'autrui. Ce n'est pas seulement le mystère qui entoure les assassinats signés par un amateur

de l'œuvre d'Alejandra Pizarnik qui pousse les personnages à l'autoréflexion, mais aussi et surtout la violence inouïe de ces crimes. Tout d'abord, il faut bien signaler que l'intrigue inverse un schéma répété jusqu'à la nausée par la littérature policière, qui regorge d'enquêteurs *hommes* chargés de faire la lumière sur des meurtres de *femmes* mutilées. L'apparition successive des cadavres masculins privés de leurs organes sexuels représente ainsi une violence certes exaltée, mais aussi symbolique et significative, qui semble correspondre à la phrase d'Alejandra Pizarnik qui inspire le titre de l'œuvre : « *Es verdad, la muerte me da en pleno sexo* »[458]. La première évocation de la découverte de la victime numéro un par Cristina est à la fois crue et sobre, presque clinique, dépourvue de toute surenchère de détails sensationnalistes : « *Una colección de ángulos imposibles. Una piel, la piel. Cosa sobre el asfalto. Rodilla. Hombro. Nariz. Algo roto. Algo desarticulado. Oreja. Pie. Sexo. Cosa roja y abierta* » (*Muerte* 16)[459]. Peut-être en raison de ce que Susan Sontag décrit comme « *the attraction of mutilated bodies* »[460], la castration occupe toute l'attention du récit et fonctionne ainsi comme une synecdoque de la mort violente, comme s'il s'agissait de la plaie par excellence, celle qui recouvre et éclipse toute autre blessure. Elle revient sans équivoque dans les réponses de Cristina − « *la Informante* » − aux hypothétiques questions de la femme officier de police : « *Sí, estoy al tanto de que faltaba el pene. Mutilación. Hurto. Algo que no está* » (*Muerte* 21).

D'une certaine façon, la castration fait ce qu'aucune autre blessure ne fait : elle altère la nature intrinsèque de la personne et interfère dans son inscription à une catégorie générique ; en un mot, elle a le pouvoir de *dé-générer* l'individu. En privant celui-ci de ses attributs masculins, elle représente une négation de l'identité sexuelle, une neutralisation du corps et de la masculinité. C'est aussi ce qui se produit dans *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), du Mexicain Salvador Elizondo (1932-2006), dont l'intrigue tourne autour de la photo d'un supplicié chinois datant de la fin du XIXe siècle ou du début du XXe siècle, et présentée par

---

[458] Alejandra Pizarnik, *Diarios*, Barcelone, Lumen, 2003, p. 305.

[459] À propos des modalités d'écriture de cette scène initiale, Cécile Quintana remarque un élément sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans les pages à venir : « *Les modalités de la description du premier cadavre proposent un exercice de style par lequel les phrases entrecoupées semblent prendre la place des parties du corps désarticulé* » (*art. cit.*, p. 38). En ce sens, la fragmentarité du style *entrecoupé* entretient le même rapport au corps (en tant qu'objet du récit) que l'organisation du roman de Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante* (1965), divisé en cent fragments qui rappellent les cent « morceaux » du supplice chinois qui occupe le centre de l'histoire. Sur le roman d'Elizondo, Kristov Cerda Neira dresse le constat suivant, qui pourrait tout à fait, nous semble-t-il, correspondre également à *La muerte me da* : « *La materialidad de la escritura se pliega, así, a la materialidad del cuerpo humano, de modo que las técnicas de montaje y desmontaje que pueden afectar a uno y otro se analogan desde la perspectiva de la producción del sentido* » (« *O Farabeuf*: escribir el cuerpo », *Alpha*, 33, décembre 2011, 85-104, p. 86).

[460] Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, *op. cit.*, p. 75. [« *l'attrait des corps mutilés* ». Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, *op. cit.*, p. 104.]

Georges Bataille dans *Les larmes d'Eros*[461]. Dans cet ouvrage qui, tout comme celui de Bataille, a sans nul doute accompagné Cristina Rivera Garza dans l'écriture de *La muerte me da*, le corps torturé du condamné est décrit en des termes qui insistent sur sa féminité apparente :

> El supliciado es un hombre bellísimo. En su rostro se refleja un delirio misterioso y exquisito. Su mirada justifica una hipótesis inquietante: la de que ese torturado sea una mujer. Si la fotografía no estuviera retocada a la altura del sexo, si las heridas que aparecen en el pecho de ese individuo fueran debidas a la ablación cruenta de los senos no cabría duda de ello.[462]

Cependant, dans *La muerte me da*, lorsqu'il émascule ses victimes, l'assassin ne se contente pas de leur soustraire un élément, de remplacer la présence du phallus par sa simple absence : il leur inflige en outre une ouverture, une fissure, une « *raja* ». En d'autres termes, non seulement il dé-masculinise mais il féminise aussi les corps auxquels il s'attaque, par la plaie sanglante qu'il leur imprime et qui est évoquée dès la première description laconique du cadavre : « *Sexo. Cosa roja y abierta* ». Selon Octavio Paz dans *El laberinto de la soledad*, le mot « *raja* » occupe une place importante dans la symbolique populaire mexicaine :

> […] el ideal de la "hombría" consiste en no "rajarse" nunca. Los que se "abren" son cobardes. Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, "agacharse", pero no "rajarse", esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El "rajado" es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe. Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su "rajada", herida que jamás cicatriza.
> […] Toda abertura de nuestro ser entraña una dimisión de nuestra hombría.[463]

La féminisation de ces corps masculins fait ainsi appel à une série de symboles, depuis l'ouverture irrémédiable qui les rend perméables à l'invasion, pénétrables, explorables malgré eux, jusqu'à la présence abondante de sang qui rappelle la menstruation, le symbole par excellence de la femme dans le potentiel maximal des implications de son genre selon les normes hétéronormatives traditionnelles : la femme prête à devenir mère. Cette analogie de la

---

[461] Georges Bataille, *Les larmes d'Eros* [1961], Paris, Éditions 10/18, 2006 [1978], p. 120-122.
[462] Salvador Elizondo, *Farabeuf o la crónica de un instante* [1965], Mexico, Vuelta, 1992, p. 142-143. Sur le roman de Salvador Elizondo et l'influence de Georges Bataille, on lira notamment la thèse doctorale de Karim Benmiloud, *Vertiges du roman mexicain contemporain : Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*, Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 178-188 et 288-293.
[463] Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, *op. cit.*, p. 165.

castration avec une porte qui s'ouvre vers l'intérieur du corps pousse les enquêteurs à imaginer que le tueur en série « *Es alguien que quiere mirar adentro. […] –Como si el pene fuera la llave de una puerta […]. Como si estuviera desechando la cerradura de la puerta para poder husmear a sus anchas* » (*Muerte* 144). La castration représenterait alors un exemple extrême et violent de ce que Beatriz Preciado appelle la « *desobediencia de género* »[464], un acte par lequel le sujet se désolidarise du canon associé à son genre biologique et le transgresse d'une façon ou d'une autre.

La subversion atteint ici un grade encore supérieur, car elle est imposée par un individu à d'autres : la désobéissance dépasse les limites strictement individuelles et porte ainsi une atteinte plus massive à l'ordre patriarcal établi. Selon Judith Butler, cet ordre traditionnel repose sur le principe de la phallogenèse, une opposition entre ceux qui possèdent un pénis et les autres, conçues pour n'être qu'un réceptacle du sexe masculin :

> For he is the impenetrable penetrator, and she, the invariably penetrated. And "he" would not be differentiated from her were it not for this prohibition on resemblance which establishes their positions as mutually exclusive and yet complementary. In fact, if she were to penetrate in return, or penetrate elsewhere, it is unclear whether she could remain a "she" and whether "he" could preserve his own differentially established identity. For the logic of non-contradiction that conditions this distribution of pronouns is one which establishes the "he" through this exclusive position as penetrator and the "she" through this exclusive position as penetrated. As a consequence, then, without this heterosexual *matrix*, as it were, it appears that the stability of these gendered positions would be called into question.[465]

Le roman commence donc par un événement doté d'une charge hautement subversive et perturbatrice, aux prétentions presque révolutionnaires, et dont le postulat implicite va s'étendre comme les répliques d'un séisme dans les esprits des protagonistes : si le genre peut être modifié, arraché, détruit ou déconstruit, alors il ne s'agit que d'une construction instable et mouvante, un puzzle en mouvement constant, dont les personnages feront l'expérience à

---

[464] Beatriz Preciado, « Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica », *Artecontexto*, 21, Madrid, 2009, 58-61, p. 59.

[465] Judith Butler, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, *op. cit.*, p. 50-51. [« *Car il est l'impénétrable pénétrateur, et elle, celle qui est toujours pénétrée. Et "il" ne se différencierait pas d'"elle" sans cet interdit de la ressemblance qui établit l'exclusivité, mais aussi la complémentarité, de leurs positions respectives. Si elle pénétrait elle-même en retour, ou ailleurs, on peut se demander si "elle" resterait féminine, et si "il" pourrait préserver sa propre identité différenciée. En effet, la logique de non-contradiction qui régit la distribution des pronoms établit le "il" par sa position exclusive de pénétrateur et le "elle" par sa position exclusive de pénétrée. Il s'ensuit que, sans ce qu'on pourrait appeler cette matrice hétérosexuelle, la stabilité de ces positions de genre serait remise en question* ». Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, *op. cit*., p. 64.]

plusieurs reprises. À partir de là, la Détective et son assistant Valerio mènent leurs investigations autour de deux pistes de réflexion : les vers d'Alejandra Pizarnik, qui accompagnent les meurtres comme s'il s'agissait d'un jeu de pistes, ancrent l'enquête dans une dimension esthétique et métalittéraire pour laquelle ils auront recours à l'opinion experte de Cristina. D'autre part, la forte connotation générique des crimes s'impose comme une clef de compréhension des mobiles du criminel et de sa personnalité, et entre également dans l'ébauche du profil des victimes. Précisément parce que toutes les victimes sont des hommes et parce que l'assassin s'efforce de les dépecer de leur virilité, c'est rapidement l'hypothèse d'un assassin féminin qui se dessine. Cette théorie trouve un écho dans la présence à côté des cadavres de vers d'Alejandra Pizarnik, calligraphiés « *con esmalte para uñas color coral* » (*Muerte* 22) ou plus tard « *con lápiz labial* » (*Muerte* 32), et qui laissent apparaître un *je* lyrique féminin : « *Cuídate de mí amor mío / cuídate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra* » (*Muerte* 22-23).

Les motivations de cette meurtrière pour castrer ainsi des hommes inconnus pourraient être, selon les réflexions des policiers, un désir de vengeance contre le genre masculin dans son ensemble ou bien un « *deseo de alteridad* » (*Muerte* 243) qui serait une concrétisation brutale et sanglante de la « *envidia del pene* » que les personnages reprennent des théories de Freud et de Lacan. Dans les deux cas de figure, la criminelle s'approprierait symboliquement le pouvoir masculin, ou plus exactement, le pouvoir traditionnellement attribué au genre masculin. C'est ainsi que différentes femmes deviennent tour à tour et parfois simultanément les suspectes des crimes, comme la mystérieuse « *Viajera con el Vaso Vacío* » qui joue avec cette ambigüité dans les messages qu'elle adresse à la narratrice, Cristina, qui sera à son tour soupçonnée. Cette répartition des rôles dans l'espèce de mise en scène ou de *performance* des genres qu'est le « *caso de los Hombres Castrados* » favorise l'apparition d'une figure de castratrice « *macha* » et contribue en soi, au-delà de la récurrence morbide de la castration, à l'inversion des valeurs attribuées aux genres sexuels. La transgression atteint même le déterminisme grammatical du signifiant pour les mots « *víctima* » et « *asesino* ». Ainsi, à partir du constat initial de ce déterminisme linguistique, qui apparaît dès le titre du quatrième sous-chapitre : « *La víctima siempre es femenina* » (*Muerte* 28), Cristina pressent combien il se révèlera être trompeur :

> Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir producir una imagen– en los cuerpos castrados de los tres hombres jóvenes que habían aparecido desnudos y sangrantes sobre el asfalto de la ciudad. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir oír el eco– en la palabra castración y en todas las referencias trágicas del término. Pensé –y aquí pensar quiere en realidad decir ver– en lo larga, en lo interminable, en lo incesante que era la palabra

> des-mem-bra-mien-to. Pensé –y aquí pensar quiere decir enunciar en voz baja– en el término *asesinatos seriales* y me di cuenta de que era la primera vez que lo relacionaba con el cuerpo masculino. Y pensé –y aquí pensar quiere decir en realidad practicar la ironía– que era de suyo interesante que, al menos en español, la palabra víctima siempre fuese femenina. (*Muerte* 29-30)

Le déterminisme générique du lexique utilisé semble confirmer la castration effective et symbolique des cadavres, féminisés à l'extrême du fait de leur appartenance à la catégorie des victimes :

> –Es la palabra víctima, Detective –le expliqué sin esperanza alguna de ser comprendida mientras escribía el artículo determinado y el sustantivo sobre una servilleta de papel–. *La* víctima siempre es femenina. ¿Lo ve? En el recuento de los hechos, en los artículos del periódico, en los ensayos que alguna vez se escriban sobre estos eventos, esta palabra los castrará una y otra vez. (*Muerte* 30)

De la même manière, malgré les indices qui orientent les soupçons vers un profil de femme criminelle, c'est toujours le substantif masculin « *el asesino* » qui la désigne. La description par la narratrice de ses ébats sexuels fait par ailleurs écho au motif de la castration symbolique comprise comme une façon de s'approprier le sexe et le genre de l'autre : « *[…] su pene […] perdido dentro de mi sexo […]. Su pene en esos momentos era mío. Entonces sonreí hermafroditamente* » (*Muerte* 59). La confusion, ou la simple fusion des genres, se traduit dans ce bref fragment qui associe directement la prise de possession du sexe masculin par la femme à une attitude de domination et à une absorption de l'identité masculine. Cristina ne fait pas allusion au coït depuis la perspective d'une pénétration active et virile d'une femme passive – « *rajada* » – : au contraire, c'est la femme qui assume le pouvoir et absorbe le sexe de l'homme, comme lorsqu'elle évoque : « *un cuerpo dentro de otro, imbricados, exhaustos. Su sexo engullido por el mío* » (*Muerte* 40). Au cours de cette imbrication des corps masculin et féminin, ce n'est pas le premier qui pénètre l'autre, mais le second qui engloutit le premier au point de le faire disparaître. Le récit prend ainsi ses distances avec les poncifs du canon narratif de l'hétéronormativité masculine qui consiste en l'opposition irréconciliable et en la complémentarité de celui qui a la capacité de pénétrer avec celle qui ne peut que recevoir cette pénétration.

Cette désobéissance multiple face aux canons normatifs des genres sexuels occupe bientôt le centre de l'attention du récit, de l'enquête policière à l'évolution intime des personnages principaux, dans une influence mutuelle de ces deux aspects de la trame. Les

protagonistes qui se trouvent confrontés au « *caso de los Hombres Castrados* » – Cristina, la Détective, Valerio, mais aussi « *la Periodista de la Nota Roja* » – sont plongés dans un effort conscient ou inconscient pour se projeter dans une sorte d'empathie avec les victimes mais aussi avec le ou la coupable, parfois simultanément. Cristina en fait l'expérience après la découverte du premier cadavre, au point d'entamer une surprenante conversation avec ce défunt qu'elle appelle de façon dramatico-romantique « *Mi primer* ». De façon plus conventionnelle, Valerio et la Détective tentent de parvenir au plus près de ce qui constituait la vie et la personnalité des quatre premières victimes, en sondant leurs habitudes et en fouillant chez elles, à la recherche d'un élément en commun qui en aurait fait les cibles du tueur en série. L'empathie des enquêteurs avec le criminel se manifeste pour sa part essentiellement par la fascination suscitée par le mystère qui l'entoure et par l'incongruité de ses actions, mais c'est précisément cela qui rend plus impératif le besoin des policiers de comprendre ses motivations intimes pour anticiper ses mouvements. Peu à peu, ce qui était tout d'abord inexplicablement monstrueux révèle en réalité des causes et une origine encore plus vertigineuses : les peurs et les désirs humains, tellement humains qu'ils semblent universels et présents au moins en germe dans chaque individu, dans chacun de nous : « *–¿Y si fuera alguien como tú o como yo? –le preguntó por preguntar. –No será tan grave –ironizó la mujer […]–. Siempre se trata de alguien como tú y como yo, Valerio. Ya deberías saberlo* » (*Muerte* 216).

L'une des théories examinées par les officiers de police pour cerner le profil psychologique du criminel est « *la envidia del pene* » (*Muerte* 144), qui correspond selon les théories de Sigmund Freud à une étape clef du développement psychique des petites filles, lorsqu'elles se rendent compte de la différence anatomique qui les différencie des garçons. Ceux-ci souffriraient en parallèle d'une angoisse de la castration à partir de la prise de conscience de la présence effective de leur organe sexuel. Après avoir rappelé que les deux « *trajectoires [sont] mutuellement exclusives* »[466], Judith Butler explique que l'envie du pénis est en fait une métaphore de l'envie de phallus, c'est-à-dire du pouvoir phallique jusque dans ses aspects les moins sexuels. Les crimes de *La muerte me da* proposent une réalisation brutale de ces deux complexes ; c'est à partir de cette configuration que Valerio imagine l'assassin : « *–Alguien que no tiene un pene, por supuesto –dice. La voz trémula–. Alguien que quiere tener un pene* » (*Muerte* 145). Malgré les implications immédiates, il pourrait selon lui tout aussi bien s'agir d'un homme que d'une femme: « *Un hombre engañado. Un hombre al que dejan por*

[466] Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 96. [« *the mutually exclusive trajectories* » dans la version originale. Judith Butler, *Bodies that matter*, *op. cit.*, p. 84.]

otro. Un pene por otro pene. –Un hombre al que han vuelto mujer, ¿eso dices? –Un hombre que quiere recuperar algo que es suyo –concluye » (*Muerte* 145).

Il est particulièrement significatif que ce soit Valerio, le seul homme à graviter autour de l'enquête, qui formule l'hypothèse d'un assassin potentiellement masculin et animé par une envie du pénis issue d'une castration symbolique préalable. Cela démontre en effet à quel point l'enquête policière du récit se fonde, avant tout et bien plus que sur des indices matériels, sur les efforts d'identification avec l'assassin de la part des détectives : Valerio élabore une figure en s'inspirant naturellement de sa propre identité et de ses propres complexes masculins. Plus tard, on apprend que le « *caso de los Hombres Castrados* » trouve un écho particulier chez Valerio, justement en tant qu'homme : « *Había algo en la castración que lo obligaba a pensar en el peligro personal, en la amenaza contra el propio cuerpo. Una escena primigenia. El miedo fundacional* » (*Muerte* 209). De manière tout à fait freudienne, Valerio observe et analyse ces crimes à partir du complexe de castration, soit en s'identifiant avec effroi aux victimes, soit en se projetant volontairement dans l'esprit d'un tueur qui aurait subi préalablement une castration symbolique.

Au contraire, la Détective et Cristina font l'expérience de cette envie du pénis à partir de leur féminité et c'est l'image d'une femme meurtrière qui prend forme dans leur imagination et qui, si l'on en croit les menaces à peine voilées de la Détective, correspondrait au profil de Cristina, connaisseuse de l'œuvre d'Alejandra Pizarnik. Le fait d'être *joggeuse* la rapproche encore d'une autre caractéristique de l'assassin : après avoir parcouru virtuellement sur la carte mais aussi à pied les différents endroits où ont été retrouvés les cadavres, la Détective conclut que « *El asesino o la asesina es, ante todo, un buen caminante* » (*Muerte* 126). À plus d'un titre donc, la personnalité et la routine de la narratrice coïncident avec le profil du tueur en série. Lorsque celle-ci parle de l'enquête à « *el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada* », celui-ci s'exclame même : « *–Y qué –dijo–, ¿sospechan de ti?* » (*Muerte* 37). Loin de s'offusquer, Cristina a une réaction proche de l'exultation :

> Que el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada creyera, por el menor de los segundos, que yo podría ser sospechosa de crímenes tan crueles me sorprendió, es cierto, pero no me molestó. Su relajada broma me indicaba que en algún lugar de su cabeza o de su deseo él me concebía o me producía como a una mujer que, siendo yo, era en realidad otra persona. Una asesina serial. Alguien con la suficiente crueldad o frustración o demencia como para atacar hombres y, de forma violenta, con saña o indiferencia, cercenar sus genitales. Alguien con la suficiente fuerza física como para arrastrar los cuerpos desmembrados por estrechos callejones o sobre banquetas

> oscuras. Alguien, también, con la suficiente delicadeza como para transcribir, con esmalte de uñas o lápiz labial, poemas enteros de Alejandra Pizarnik. Alguien con abismos bajo las muñecas. Alguien de ojos complicados y manos trémulas. El odio. La venganza. Que el Amante de la Gran Sonrisa Iluminada pudiera considerarme, repito, aun por el menor de todos los segundos, aun dentro del humor cómplice que precede a las sesiones amatorias, una castradora, me resultó bastante divertido. Tanto como para soltar una larga carcajada y besarlo en plena boca. Tanto como para morder sus tetillas y mesar la mata tupida de sus cabellos con una ternura que sólo empecé a sentir en ese momento. (*Muerte* 39)

La fascination qu'exerce la figure de l'assassin apparaît ici clairement : il est doté d'un potentiel de violence presque séduisant, d'une force physique enviable et d'une finesse intellectuelle et esthétique hors du commun. Si Cristina s'enorgueillit tant de la comparaison avec ce profil de sociopathe ou de psychopathe, c'est parce que, en la concevant comme une castratrice en puissance, l'amant lui confère inconsciemment le pouvoir phallique et reconnaît son *alter ego* intérieur, presque monstrueux et en tout cas mystérieux, suggéré par la duplicité du sous-titre : « *Yo y la que fui* » (*Muerte* 38). Au cours de la relation sexuelle qu'ils ont immédiatement après, elle continuera de s'assumer comme une castratrice en puissance en « engloutissant » le sexe de son amant, se dotant alors elle-même du pénis pour se réaliser hermaphrodite. Longtemps après, « *El-Hombre-Que-Era-Él-A-Veces* », quien « *sustituyó a otro de Risa Iluminada* » (281), entre en contact avec la Détective et confirme que, loin d'être une plaisanterie, les soupçons étaient à prendre au premier degré :

> –No sé por qué se me ocurrió eso, pero sí fue lo primero que pensé –dijo–. Pensé que ella sería capaz. Que con toda seguridad me lo estaba contando para saber si yo sabía de lo que ella era capaz.
> –Pero algún motivo debiste haber tenido –confirmó la Detective.
> –Definitivamente.
> –¿Dudar así de una mujer con la que mantienes una relación íntima?
> –¿Dudar? –preguntó después de darle otra chupada lenta, amplia, larga al mismo cigarrillo–. Nada de dudar. Estaba seguro. Siempre lo estuve. (*Muerte* 261)

Voilà de quoi semer le doute jusque dans l'esprit du lecteur, qui se demande alors si « *Mi primer* » à qui la narratrice s'adresse régulièrement et avec un attachement particulièrement ne signifierait pas « *mi primera víctima* »… Pourtant, la partie du récit dont la narration incombe à Cristina ne laisse pas supposer qu'elle puisse être coupable. En tout cas, elle investit de façon convaincante l'image transgressive et violemment féministe de la castratrice qui s'empare du pouvoir phallique.

Concernant la Détective, l'association à une castratrice est plus subtile et se produit essentiellement dans l'esprit de Valerio, lorsque celui-ci évoque les charges pour homicide qui ont pesé sur elle quelques années auparavant. Comme dans le souvenir cauchemardesque qui ouvre le chapitre consacré à la policière, au beau milieu de la nuit et en état de légitime défense selon les arguments avancés, elle aurait fait feu sur un homme, le tuant net, le perçant de la balle tirée par son pistolet, le symbole phallique et l'instrument de l'imposition du pouvoir par excellence : « *Ahí está la mujer en cuclillas detrás de la caja de una camioneta. Ahí está la noche y, en la noche, el silbido de las balas que la cruzan. Ahí está ella, ella misma, irguiéndose de pronto ante todo eso y disparándole, el latir del corazón en el gatillo, a la noche* » (*Muerte* 115). Même le mouvement de la protagoniste, qui était accroupie et se relève, se dresse soudainement, fait allusion à l'inversion des rôles et à la prise du pouvoir phallique qui se joue symboliquement dans cette scène tragique. Cependant, plutôt que d'accumuler des traits, des attributs ou des comportements qui confirmeraient son ancrage dans la catégorie des castratrices au sens littéral ou figuré, la Détective oppose une réaction traditionnellement associée à la féminité lorsque Valerio lui glisse : « *Te acusan de haber matado a un hombre* » (*Muerte* 114) :

> –¿Tú estás al tanto de que fui exonerada de todos estos cargos, ¿no es cierto? –el dedo índice sobre las letras del periódico, los ojos llenos de un fulgor que no le conocía. Por un momento piensa que la Detective está a punto de llorar o de partirse en dos o de deshacerse en mil pedazos. Una bomba del tiempo. (*Muerte* 115)

Éclater en sanglots, en deux ou en mille morceaux ou encore éclater tout court, cela renvoie implicitement à la fameuse « *rajada* » ou « *raja* » féminine de l'imaginaire populaire définie par Octavio Paz. La Détective adopte ainsi une attitude qui la rattache à la féminité plus traditionnelle, moins transgressive. La figure de la femme castratrice prend une telle importance dans l'évolution du « *caso de los Hombres Castrados* » que finalement : « *en realidad, todos se acostumbrarían a hablar del asesino en femenino. Nadie encontraría, sin embargo, una forma gramatical adecuada para masculinizar a* la víctima » (*Muerte* 228). Dans ce contexte, une certaine paranoïa s'installe, selon des modalités assez inusuelles : « *Las mujeres se acostumbrarían poco a poco a provocar sospechas desmedidas* » (*Muerte* 234). Pour autant, malgré le faisceau d'indices, les détectives ne parviennent pas à déterminer avec certitude le genre sexuel biologique du ou de la criminel(le) : « *Continuemos hasta dar con el culpable. –O con la culpable* » (*Muerte* 295), se complètent-ils régulièrement l'un l'autre. Le doute se propage et touche même désormais « *el escritor o escritora de cartas anónimas* » (*Muerte* 109)

et ce, bien que toutes les identités qu'il ou elle investisse au cours de ces lettres soient féminines. Paradoxalement, plus la question du genre du ou de la coupable prend de l'ampleur dans l'histoire, plus ce genre sexuel paraît se diluer en une figure presque bicéphale.

> –¿Es una mujer o un hombre, Valerio? –le pregunta intempestivamente la Detective sin dejar de mirarlo.
>
> –Si me lo preguntas así, tendría que decir que es una mujer y un hombre, las dos cosas al mismo tiempo –guarda silencio, esperando una respuesta que no llega–. ¿Pero quién en verdad no es una mujer y un hombre al mismo tiempo? (*Muerte* 217)

Cette question devient un *leitmotiv* qui guide la réflexion des enquêteurs et se décline de diverses manières dans l'esprit de la Détective et de Valerio, qui se demandent successivement : « *¿Puede un hombre ser en realidad una mujer o viceversa?* » (*Muerte* 154) et « *¿Puede un hombre ser la solitaria del desierto y la viajera que amenaza y la niña de metal? ¿Era Alejandra Pizarnik un hombre? La víctima o el asesino, ¿qué es lo que pudiste haber sido tú?* » (*Muerte* 282). L'interrogation récurrente s'infiltre dans la trame et prend un tour théorique, existentiel, transcendant au point de proliférer et de s'imposer parmi les principales problématiques de l'enquête et du roman. En quoi consiste le genre ? Sur quoi repose-t-il ? (Pré-)existe-t-il ? Est-il unique et exclusif ou naturellement mixte, inclusif et fédérateur des contraires ? Finalement, après avoir identifié et écarté plusieurs suspectes, mais aussi plusieurs suspects, les détectives contemplent toutes les combinaisons possibles, sans jamais parvenir à démasquer le ou la coupable :

> Pensarían en la posibilidad de que el asesino fuera una mujer, y la explicación de los hechos se transformaría entonces en un asunto ideológico cuya base sería eminentemente emotiva –cosa de celos y rabia, despecho, impotencia–. Pensarían en la posibilidad de que el asesino fuera un hombre, y así las castraciones se convertirían en un asunto erótico cuyo fundamento sería del todo sexual –cosa de poseer la masculinidad del otro, arrebatándola; cosa de penetrar y arrancar–. Con frecuencia pensarían incluso en la posibilidad de que ese asesino fuese un asesino y una asesina combinados; un caso extremo de identificación en el que él o ella intentaba alcanzar a su contrario o a su igual, rápida y por ello violentamente, a causa del deseo de alteridad. Por fuerza del deseo alterado. (*Muerte* 243)

Voici une autre constante dont l'ébauche commence avec le récit et qui se manifeste de diverses manières et avec une intensité fluctuante selon le protagoniste et la situation : le « *deseo de alteridad* » constituerait le mobile des assassinats et de la castration des victimes, comme si ce sacrifice devait permettre de combler ledit désir. Georges Bataille analyse ce que représente

la mutilation sacrificielle pour celui qui la réalise : « *Le sacrifiant est libre – libre de se laisser aller lui-même à un tel dégorgement, libre, s'identifiant continuellement à la victime, de vomir son propre être, comme il a vomi un morceau de lui-même ou un taureau, c'est-à-dire libre de se jeter tout à coup* hors de soi »[467]. Cette identification avec la victime à travers un rituel cathartique constitue en soi ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari ont entériné comme un *devenir autre*[468] et donc une tentative de réaliser ce « *deseo de alteridad* », qui s'impose aussi dans le récit comme le motif des déplacements qui emmènent les victimes loin de chez elles, « *–Muy lejos de sus territorios naturales* » (*Muerte* 113). Selon Valerio, avant de connaître une fin aussi tragique, ces hommes « *Son hombres en busca de algo […]. Algo distinto. Un riego tal vez* » (*Muerte* 113). Se perdre représenterait un moyen d'assouvir ce désir d'être un autre que soi, de révéler au sein du *je* lui-même des fragments de sa propre altérité, de lui donner forme et de lui offrir un champ d'action. Les enquêteurs en font l'expérience au moment de l'apparition de « *la Mujer Increíblemente Pequeña* », l'*alter ego* et l'interlocuteur imaginaire le plus abouti de l'histoire, à tel point qu'il fonctionne autant pour Valerio que pour la Détective. C'est pourtant probablement dans les messages mystérieux et parfois menaçants de la « *Viajera con el Vaso Vacío* » que l'on trouve l'une des meilleures expressions de cet impérieux désir d'altérité.

1.3.3.2. « *Mi nombre no soy yo* » : l'emprunt d'identité(s)

Ce personnage inquiétant adopte et rejette successivement différentes identités, dans un mélange surprenant qui les revendique à la fois comme étant propres et comme étant fondamentalement étrangères. La « *Viajera con el Vaso Vacío* » utilise ainsi alternativement les noms de Joachima Abramövic, Gina Pane et Lynn Hershman, qui ont en commun leurs consonances étrangères – symbole par excellence de l'autre – et font référence à trois artistes féminines connues pour leurs actions artistiques extrêmes autour du corps mutilé. Cette adoption successive de plusieurs identités, s'agissant particulièrement d'identités qui préexistent et appartiennent déjà à autrui, révèle que le processus de construction de l'identité propre repose ici essentiellement sur l'imagination, l'invention, mais aussi sur ce « *deseo de alteridad* » qui engage à chercher des modèles autour de soi, des sources d'inspiration. Le cas

[467] Georges Bataille, *La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh*, *op. cit.*, p. 30-31.
[468] Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*.

particulier de Joachima Abramövic est encore plus représentatif de ce phénomène, puisque la narratrice n'adopte que le nom de famille de l'artiste Marina Abramövic et lui appose un nouveau prénom. Il s'agit alors d'une certaine façon, non seulement d'une identité étrangère, mais encore d'une identité altérée – *alter*-ée – qui devient le symbole d'une altérité exacerbée.

L'*autre que soi*, l'étranger, devient en cela un composant de la construction et de l'invention de soi, mettant ainsi en évidence les carences intrinsèques du *je*, incapable de se définir sans avoir recours à un modèle, sans s'inspirer de l'autre. Plus qu'un pur élément de comparaison qui lui permet d'affirmer sa différence et sa singularité par contraste, l'autre s'impose ici comme la matière première de ce *je* instable et vacillant qui avoue : « *Me llamo Joachima Abramövic. Y no sé, en realidad, quién soy* » (*Muerte* 79). Cette identité faite de doutes et d'incertitudes semble prendre pour point de départ le patronyme de l'artiste serbe Marina Abramović (née en 1946), qui subit d'une part un changement de prénom et d'autre part une altération orthographique, puisque dans *La muerte me da*, le [c] final perd son accent et le [o] gagne un trémas dont la raison d'être paraît essentiellement décorative. Cette modification a-t-elle pour but de renforcer visuellement l'exotisme de sa provenance ? C'est d'autant plus probable que l'auteur(e) des messages insiste sur le potentiel séducteur des consonances étrangères de ce nom :

> Tú sabes, por supuesto, que no soy Joachima Abramövic; pero estoy segura de que, como a mí, te gustaría llamarte así. Estoy convencida de que, si te dieran a elegir entre ese nombre de tres vocablos que adorna la puerta de tu oficina y este otro nombre extranjero, incomprensible, acaso implosivo, con esas diéresis sobre la o, escogerías este último. Y, con ese nombre sobre la lengua, te verías entonces al espejo y le sonreirías con súbita atracción a tu reflejo. (*Muerte* 81)

Le prénom Joachima, dérivé du prénom biblique Joachim, est quant à lui assez peu courant dans sa forme féminine, ce qui le rend sans doute particulièrement attrayant. Quoique partiel, donc, l'emprunt identitaire à Marina Abramović est fort de sens dans le cadre de l'affaire « *de los Hombres Castrados* », l'artiste étant connue pour ses performances autour du corps mutilé et de la douleur, qu'elle s'est souvent auto-infligée sur scène. La « *Viajera* » réitère son attachement à cette identité volée et improbable : « *me hago llamar Joachima Abramövic* » (*Muerte* 80) et « *Sueño que me llamo Joachima* » (*Muerte* 82), avant de l'abandonner pour en adopter une autre : « *ya no me llamo Joachima Abramövic*. *Joachima Abramövic murió. Todo muere, lo sabes. Y ella murió. Ahora soy Gina Pane y tengo frente a mí una colección de hojas de afeitar sobre la repisa del baño, justo bajo el espejo del botiquín* » (*Muerte* 84).

Dans le sillage de Marina Abramović, la Française Gina Pane (1939-1990) est une artiste plasticienne représentante de l'art corporel ou *body art*. Dans ses actions, elle a souvent recours à des mutilations qu'elle s'inflige à elle-même devant ses spectateurs pour éprouver à la fois ses propres limites corporelles et personnelles et celles, émotionnelles, du public. Dans l'action *Azione sentimentale* réalisée à Milan en 1973[469], Gina Pane se saisit d'un bouquet de roses et se plante des épines dans l'avant-bras, avant de se couper la paume de la main à l'aide d'une lame de rasoir, pour figurer la fleur. C'est sans doute cette lame de rasoir qui fait le lien avec *La muerte me da*, où elle est inséparable du spectre de la castration qui se déploie au fil de l'intrigue et autour duquel la « *Viajera con el Vaso Vacío* » s'amuse à louvoyer, notamment lorsqu'elle glisse du motif de la coupure à celui de l'écriture :

> Un chorro divino. Si lo hicieras, tú también notarías la suave precisión con que la navaja resbala sobre la piel, la sinuosa sensualidad de la sangre cuando sale del cuerpo, la irrebatible realidad de la cicatriz. A ti también te gustaría. Estoy segura de ello. Lo supe desde que vi tu cara, te lo dije, en la Nota Roja. Fuera de ti. A ti también te gustaría esto. Mi letra. Esta manera como resbala la pluma sobre la hoja, sin compasión. Y el erótico fulgor de la tinta: marrón, sí, mezclada con vino. Burgundy. Pruébala. Mi tinta. Tu sangre. Esta marca, Cristina. Inolvidable. Lo verás. Me llamo Gina Pane. Y acabo de cortarte. (*Muerte* 85)

La métaphore filée commence à se structurer dans ce paragraphe : « *la navaja* » se confond avec « *la pluma* », d'autant plus facilement qu'elle partage, en espagnol, « *la hoja* » qui est à la fois la lame d'un rasoir ou d'un couteau et la feuille de papier. La confusion entre l'acte de trancher la chair et celui de tracer des lettres sur le papier est entérinée dans la dernière phrase, où l'épistolière affirme « *acabo de cortarte* ». Le parallélisme se confirme plusieurs fois au cours des douze messages, pour s'approcher de plus en plus de l'image des cadavres laissés derrière lui par l'assassin : « *Desmembrado. El cuerpo. El texto* » (*Muerte* 87). Un peu plus tard, depuis une nouvelle identité, elle se demandera : « *Esto es una broma, no una hoja de afeitar, Cristina. Pero ¿qué hay más hiriente que el sentido del humor? ¿Qué corta más que una palabra?* » (*Muerte* 93).

Comme la castration, l'écriture est-elle une forme de transgression des limites personnelles, une agression, une arme à double tranchant ? Est-elle une autre manifestation ou une autre façon d'assouvir le « *deseo de alteridad* » ? Brandir une plume – qui se tient érigée

[469] On trouvera en dans les annexes une sérié de six photographies réalisées au cours de cette *performance*. Voir Annexe III, p. VI.

sur le papier avant d'y cracher sa semence d'encre – revient-il à s'emparer symboliquement du pouvoir phallique ? La présence textuelle de Gina Pane et Marina Abramović oriente encore cette comparaison vers un double questionnement : l'écriture est-elle une forme de castration, de mutilation, d'expulsion ou de « *projection hors de soi* », pour reprendre l'expression de Georges Bataille ? Et d'un autre côté, la castration et la mutilation, comme ont cherché à le démontrer les représentantes du mouvement artistique de l'art corporel, sont-elles des formes d'écritures corporelles ? Voire, dans le cas de l'automutilation, une forme d'écriture de soi et, dans les mutilations sacrificielles infligées à autrui, une forme d'écriture de soi dans la chair de l'autre ? Dans cette métaphore filée de l'écriture-blessure les implications sont multiples et, surtout, multidirectionnelles, comme si écriture et mutilation étaient des vases communicants.

Ce principe de vases communicants, dont l'un se vide à mesure que l'autre se remplit et vice-versa, peut aussi s'appliquer au passage progressif de l'auteure des messages d'une identité vers une autre. Son instabilité et sa non-conformité irrémédiable avec les identités qu'elle adopte se traduisent dans les personnes verbales employées : elle utilise alternativement la première, deuxième et troisième personnes du singulier à mesure qu'elle s'approprie et se détache de chacun des trois noms. C'est particulièrement frappant dans l'apparition du troisième costume identitaire qu'elle revêt, celui de Lynn Hershman :

> Y soy, ahora, Lynn. Me llamo Lynn Hershman.
>
> ~
>
> Lynn lleva un sombrero de fieltro. Lynn lleva un saco de lana, dos botones de nácar en la cintura entallada. Lynn lleva guantes de cachemira blanca. Lynn camina lentamente, contoneándose. Una mujer de los cincuenta. El eco de los tacones, clap, clap, clap, contra los techos cóncavos del convento. Una foto. Lynn lo llama. Dice: ven. Sin decir nada. Lynn lo llama y sin decir nada dice: ven. Una foto. Lynn se hace seguir y pone cara de alarma. Una foto. Lynn se levanta la parte posterior de la falda y tiende el pecho sobre una banca. Lynn ve hacia la alta, alta ventana ojival mientras se separa las nalgas. Una foto. Lynn se acomoda y lee, incómodamente, *Historia de O*. Álamos fabulosos afuera. Aire. Follaje. Eso ve. […]
>
> Me llamaba Lynn Hershman, Pero todo muere, Cristina, ¿te acuerdas? Todo cansa.
>
> Ay Lynn, cómo te amé. (*Muerte* 88-90)

Le message de la « *Viajera con el Vaso Vacío* » met en scène grammaticalement le processus d'appropriation de l'identité d'autrui ou d'une identité pré-imaginée : l'image de la personnalité que revêtira le *je* énonciateur apparaît d'abord à distance, elle est observée et décrite de l'extérieur comme une tierce personne. Puis, au passé, cette construction personnelle est assumée comme une relique du *je*, un costume qu'il a fait sien mais duquel il vient de

s'extirper, duquel il se tient juste assez loin pour conserver un degré d'intimité suffisant pour s'adresser à la deuxième personne à cette identité qu'il vient de rejeter dans l'altérité.

Chacune des identités adoptées est chargée de sens et de symboles, et Lynn Hershman au premier chef. Lynn Hershman Leeson est une artiste américaine née en 1941 dont l'œuvre extrêmement originale et diversifiée se caractérise par son aspect pluridisciplinaire : sa production va du collage au film en passant par la photo et la performance. L'une de ses créations les plus connues et sans nul doute parmi les plus spectaculaires a consisté à construire et à interpréter le personnage fictionnel et la vie de Roberta Breitmore, entre 1974 et 1978. Cet *alter ego* menait une vie tout à fait indépendante, ayant son propre logement, ses propres activités, son propre réseau social, sa propre personnalité et même son propre psychiatre. D'abord incarnée par Lynn Hershman elle-même, Roberta Breitmore aura par la suite trois autres interprètes, simultanément, dans une sorte de mise en abyme bilatérale du processus de la division et de la pluralité identitaire : l'artiste se dédouble pour donner naissance à sa créature Roberta Breitmore, qui se démultiplie ensuite en un trio d'actrices[470]. Cela ne va donc pas sans rappeler la démarche de la « *Viajera con el Vaso Vacío* » qui s'invente des identités qu'elle investit puis déserte sans regret et dont elle fait part dans les lettres qu'elle adresse à Cristina. La critique d'art grecque Katerina Gregos analyse l'œuvre de Lynn Hershman dont les lignes dominantes culminent, selon elle, dans le projet *Roberta Breimore* :

> In the pantheon of feminist artists, she also holds a special place, having investigated the question of gender, identity politics, and selfhood – a key field of interest in her practice – in-depth, over time and with a complexity that far surpasses many of her peers. This complexity is best manifested in Hershman Leeson's seminal project *The Roberta Breitmore Series* (1974-1978). […] The questions it raised about the ungraspable, fluid state of identity, about "truth" and "authenticity", the difficulty to often draw the line between fact and fiction, biography and autobiography, the impossibility – perhaps – of entirely achieving that ancient Greek dictum of "knowing thyself", the question of how appearances deceive, and the fundamental constructedness of identity remain […][471]

On comprend bien à la lecture de ce passage la parenté qui unit la réflexion de Lynn Hershman Leeson à celle que Cristina Rivera Garza déploie dans *La muerte me da* à travers les questionnements qui accompagnent les concepts de genre, d'identité et autour du brouillard qui

[470] Lynn Hershman a réalisé de très nombreuses photographies tout au long de cette expérience « en temps réel ». Nous en avons sélectionné quelques-unes : voir Annexe IV, p. VII.
[471] Katerina Gregos, « The Importance of Being Roberta », Bruxelles, Galerie Waldburger, octobre 2011, disponible en ligne : http://www.galeriewaldburger.com/lhershman/onroberta.pdf (consulté le 24 août 2014).

entoure et dissipe la ligne qui sépare la fiction proprement dite de l'authenticité extratextuelle. D'autre part, la mise en abyme ne s'arrête pas là, puisque la figure de Lynn est saisie à partir de différentes photographies, notamment une où elle est en pleine lecture de *Histoire d'O*, un roman français (1954) signé Pauline Réage. L'histoire met en scène une jeune femme qui fait l'expérience d'une sexualité libérée qui s'épanouit dans le sado-masochisme et le sentiment d'appartenance (d'aliénation ?) à l'homme qui la domine. Si la réception du livre, jugé scandaleux pour l'époque, le classe au rang des œuvres féministes en ce qu'il revendique la liberté et le désir sexuel transgressif des femmes, ce n'est pas seulement à ce titre qu'il est significatif dans le contexte de construction identitaire de la « *Viajera* » : Pauline Réage est en réalité un pseudonyme, une identité de fiction elle aussi, pour l'auteure Dominique Aury, un nom qui est à son tour l'alias de Anne Cécile Desclos, son identité de naissance. D'ailleurs, c'est sur un ton mi-moqueur mi-déçu que l'émettrice des messages révèle l'aspect insignifiant et trompeur du nom : « *Mi nombre es Lynn. Lynn Hershmann. Y mi nombre, como te lo imaginas, como lo sabes, como en tu propio caso, mi nombre no soy yo* » (*Muerte* 92). Sans doute échoue-t-elle à se constituer une identité à partir de fragments choisis d'altérité ; sans doute le *je* échoue-t-il à se consolider et à coïncider avec *soi-même*. Sans doute est-ce aussi en cela qu'il incarne la (toute) puissance de ce « *deseo de alteridad* » qui est une déterritorialisation constante vers les territoires de l'altérité, sans que le *je* ne se reterritorialise de façon stable. En cela, la « *Viajera con el Vaso Vacío* » se laisse saisir par le texte dans un déséquilibre identitaire constant qui rappelle celui de la narratrice/narrateur mythomane de « *Un personaje en apariencia moderno* », le troisième chapitre de *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin. L'une et l'autre sautent sans cesse d'une identité à l'autre sans jamais finir d'en épouser les formes, toujours poussées vers l'extérieur, vers le *toujours autre*.

Ce « *deseo de alteridad* » conçu comme une piste de réflexion dans la recherche de réalisation personnelle des personnages, comme une recherche de la part du *je* qui existe en l'autre et de la part de l'autre qui se révèle dans le *je*, renvoie à l'essai de Paul Ricœur *Soi-même comme un autre*, dans lequel il présente l'altérité comme un élément indissociable de l'ipséité[472]. Cet élan qui pousse vers le *devenir autre* et qui encourage à se découvrir comme un autre, guide la conduite des personnages, particulièrement dans les relations qu'ils établissent avec leur entourage. Ainsi quand Valerio découvre la maison de la Détective : « *5) El desorden del soltero en tu cuarto: identificación súbita. Reconocimiento total. Tú soy yo: Yo soy tú. Biunívoca* » (*Muerte* 154). Cela devient encore plus évident dans la façon d'exprimer le désir

[472] Voir le chapitre 3, p. 264.

érotique, entre Cristina qui dit « *engullir* » le sexe de son amant pour le faire sien et « *sonríe hermafróditamente* », et « *El-Hombre-Que-Era-A-Veces-Él* » qui s'engouffre dans un *night-club* souterrain et est abordé par l'une des femmes qui y travaillent :

> Colocó un billete bajo el zapato de plataforma y, ya de pie, arrojó su mano hacia el interior del cuerpo femenino. La tibieza. La humedad. Lo que había imaginado. Deseó estar más adentro. Deseó entrar completamente. Suplantarla. Ser la mano que se protege del frío bajo la tela del guante. Ser ella. Ocluirla. Ser el cuerpo secreto de la mujer. Ver por sus ojos. Sentir lo que ella estaba sintiendo. Abierta. Habitada. (*Muerte* 264)

Au fur et à mesure de l'enquête, les concepts freudiens de l'envie du pénis et du complexe de castration perdent de l'importance en tant que vecteurs d'explication des comportements individuels, supplantés par ce « *deseo de alteridad* » qui se manifeste en chacun des personnages, fussent-ils victimes, suspects ou suspectes, ou enquêteurs. Il s'impose même comme la principale clef – jamais tout à fait déchiffrée – de l'intrigue et comme la clef d'accès du *je* – introuvable elle aussi – à soi-même. Devenir autre, s'altérer, devient un principe de réaction et d'évolution polymorphe qui offre de nombreuses voies de réalisation, parmi lesquelles se distinguent les diverses modalités de transgression des normes de genre, c'est-à-dire, pour reprendre l'expression de Beatriz Preciado, de pratiquer la « *disidencia de género* ». Entre les implications hautement subversives des meurtres qui s'accumulent au cours de l'affaire criminelle et la proclamation par Valerio, comme une promesse – non tenue – de résolution de l'intrigue, du « *deseo de alteridad* » comme clef de lecture de l'être humain et du « *caso de los Hombres Castrados* », la « *disidencia de género* » s'infiltre dans toutes les dimensions de l'œuvre. Elle en devient l'un de ses principes fondamentaux et fondateurs, qui consiste à transgresser et supplanter les frontières, que celles-ci soient spatiales, corporelles, subjectives, génériques ou littéraires…

Les victimes sortaient de « *su territorio natural* » avant d'être attaquées ; certaines venaient ainsi de la face cachée, invisible et souterraine de la ville, de ces antres nocturnes de perdition où les valeurs morales de la décence publique sont mises en déroute ; une autre amenait sans restriction dans sa garçonnière des « *Invitados […] E invitadas también* » (*Muerte* 220). La majorité d'entre elles était originaire de la périphérie et se rendait vers le centre-ville « *para perderse* », alors que le ou la criminel(le) se conduit en prédateur qui prend le contrôle de son territoire en parcourant à pied les rues de la cité et en y imprimant sa marque par d'inoubliables taches de sang. L'espace urbain, à l'instar de l'espace corporel, devient le décor et l'objet d'une lutte de pouvoir qui remet profondément en question la répartition et le

partage traditionnels du territoire géographique, social et physique. Dans *La muerte me da*, une sorte de phénoménologie de l'espace corporel s'instaure peu à peu, régie par un double principe d'entrée/sortie et de clef/orifice, qui fait de certaines parties du corps le lien privilégié avec l'extérieur et l'altérité. Faisant en cela écho à la symbolique traditionnelle, les yeux et le sexe s'imposent comme des portes d'accès à l'autre. De la sorte, plus qu'une domination, pénétrer dans le corps de l'autre représente à la fois une appropriation de l'autre et une aliénation du *je* dans l'autre, une fusion qui finit par déstabiliser et perméabiliser les frontières entre le *je* et l'autre.

D'autre part, le motif de la castration et le désir d'altérité, qui conduit certains acteurs de l'histoire à se sentir alternativement ou simultanément homme et femme, soumettent les catégories génériques à une porosité et à une confusion subversives, au point de presque les estomper. Sur le plan littéraire également, le concept de genre est implicitement remis en question dans l'ensemble du roman à travers la composition hybride du texte, marquée par une intertextualité massive et par la présence de discours de différentes natures : rapports de police, monologues intérieurs, poésie, article universitaire, coupures de presse, messages épistolaires… À l'époque du « *post-isme* » compulsif (post-historicisme, post-modernisme, etc.), *La muerte me da* assume une posture *post-générique* qui s'approche du *trans-générique* : le genre, comme l'identité, devient un produit jetable, recyclable, un tissu de créations et de fictions individuelles et collectives, un concert de voix qui luttent entre elles pour s'inventer, s'intégrant, se parodiant et s'imitant mutuellement dans un vaste jeu d'échos et d'égos qui, au fur et à mesure qu'ils se configurent, se transforment et se déforment continuellement.

2. LE DEVENIR AUTRE *DU TEXTE : ALTÉRATIONS DISCURSIVES ET GÉNÉRIQUES*

À l'instar des personnages qui se livrent dans des autoportraits kaléidoscopiques et mouvants et qui migrent au sein de leur identité vers des altérités diverses qu'ils absorbent et dans lesquelles ils se fondent, les textes qui sont le support et la matière de ces portraits introspectifs sont parfois soumis à des phénomènes similaires. Si dans *El huésped* de Guadalupe Nettel et *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick le récit n'est pas affecté dans ses formes par les failles et les scissions des narratrices en pleine mutation, chez Guillermo Arreola et à plus forte raison chez Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, le texte lui-même fait l'objet de ruptures, d'altérations et de mutations discursives et génériques. L'un des symptômes les plus évidents repose sur la fragmentarité comme principe fondamental de composition de l'œuvre. On s'attachera ensuite aux différentes formes de porosité des ouvrages de Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, qui débordent facilement des frontières du livre pour trouver leur source ou au contraire pour proliférer dans d'autres médias. Enfin, on s'attardera sur les divers éléments qui font de ces romans des textes *trans*.

2.1. Le fragment ou l'œuvre dispersée

On l'a évoqué à diverses reprises plus haut, les romans de Mario Bellatin, Jorge Volpi et Guillermo Arreola réunis dans cette étude se distinguent par leur organisation fragmentaire, dont les implications sont nombreuses, tout d'abord en ce qu'elle représente de l'activité mémorielle du sujet, mais aussi pour ce qu'elle révèle de la structure même de ce sujet narrateur. Les blancs narratifs qui s'intercalent entre les différents fragments reflètent ainsi notamment les failles et les béances d'individus marqués du sceau de la discontinuité, voire de l'incohérence identitaire. L'absence de liant ou de lien (chrono)logique d'un fragment à l'autre exprime tout aussi bien la dynamique aléatoire de l'activité mémorielle, et tous les silences qui s'y glissent cristallisent les difficultés du sujet de l'introspection à *se* dire malgré l'oubli et la dispersion des souvenirs. La fragmentarité de la mise en récit tourne parfois à la mise en scène de la fragmentarité, tant il s'agit d'une dimension capitale dans des ouvrages tels que *El Gran Vidrio*, de Mario Bellatin, *El jardín devastado* de Jorge Volpi et *La venganza de los pájaros* de Guillermo Arreola. Il nous semble que si cette particularité est significative dans la configuration des narrateurs introspectifs et du portrait qu'ils parviennent à ébaucher, elle l'est au moins autant en ce qui concerne la nature même du récit et de ses deux pôles que sont l'écriture et la lecture. La première est révélée, comme si elle était passée au crible de cette organisation fragmentaire ; l'autre est non seulement dévoilée mais également conditionnée par les béances du texte.

2.1.1. Un archipel narratif et un océan d'altérité

Les trois romans concernés font la part belle aux non-dits, liés soit à l'absence de réfection des souvenirs manquants, soit au parti pris de préserver le caractère capricieux et aléatoire des associations de pensées au détriment de la chronologie factuelle des événements rapportés. Ainsi, le *vide* qui sépare deux fragments peut cacher une ellipse, une analepse, une prolepse ou même un changement de strate diégétique : le passage inopiné du récit-cadre à un métarécit ou inversement. La cohérence temporelle et diégétique s'en trouve alors menacée. C'est le cas, que nous avons souligné, dans *La venganza de los pájaros*, lorsque le récit ne permet pas de statuer sur l'ordre chronologique et causal des événements vécus par le narrateur dans son enfance. C'est aussi le problème que pose « La verdadera enfermedad de la sheika »,

le deuxième chapitre de *El Gran Vidrio*, dont la fragmentarité n'est pourtant pas flagrante d'un point de vue typographique. Aucun élément textuel ne permet de déterminer où commence et surtout où s'arrête le rêve mystique du personnage, de même que l'on ne saura pas si le récit relate le contenu du rêve, ou bien celui de la nouvelle que celui-ci a inspirée, ou encore la réalisation du rêve à valeur dès lors prophétique ou tout du moins prémonitoire. La même question surgit à la lecture de *El jardín devastado*, lorsqu'apparaît l'histoire de Laila relayée par le narrateur selon des modalités qui la présentent comme une fiction inventée par lui-même, sans que rien d'explicite ne le confirme et alors même que le visage de la jeune femme envahit les écrans de télévision hors, semble-t-il, de l'imagination du personnage.

Quelles hiérarchies, quels enchâssements, quelles suites logiques articulent les différents épisodes ? Tout cela est laissé au jugement du lecteur : tout ce qui est omis dans le texte et donc renvoyé hors-champ de celui-ci relève par défaut de la compétence et de la responsabilité du lecteur. Il est donc sommé de compléter les blancs, le manque de sens et de résoudre les ambiguïtés, sommé d'aménager des chemins qui relient les tronçons narratifs existants et de choisir une voie lorsqu'il se retrouve face à une bifurcation. Ainsi, plus que jamais, le lecteur est co-décideur de l'histoire, il est un pôle-relais de l'écriture lorsque celle-ci est trop elliptique. C'est le rôle de tout lecteur et c'est le processus classique de la consommation de toute œuvre d'art, mais il est ici mis en exergue, poussé à l'extrême. Dans la préface à l'édition de la traduction française de *L'œuvre ouverte*, Umberto Eco propose une définition de ce qu'il entend par *œuvre ouverte*, qui correspond assez bien aux enjeux que nous soulignons :

> Pour réaliser l'ambiguïté comme valeur, les artistes contemporains ont souvent recours à l'informel, au désordre, au hasard, à l'indétermination des résultats. On est ainsi tenté d'établir une dialectique entre *forme* et *ouverture*, qui déterminerait dans quelles limites une œuvre peut accentuer son ambiguïté et dépendre de l'intervention active du spectateur, sans perdre pour autant sa qualité d'« œuvre », un objet doté de propriétés structurales qui permettent, mais aussi coordonnent, la succession des interprétations, l'évolution des perspectives.[473]

Ces fragments narratifs souvent présentés dans le désordre, c'est-à-dire suivant l'ordre aléatoire du cours fictif de la pensée du narrateur, laissent donc de larges ouvertures dans le récit, qui sont autant d'espaces vides où règnent l'indécision absolue et son corrélat : l'infinité des possibles. Ces espaces vides attendent d'être occupés, colonisés par chaque nouveau lecteur

[473] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 10.

et à chaque nouvelle lecture. Pour Jorge Volpi, il s'agit là d'un choix délibéré qu'il assume explicitement :

> […] se trata de que el lector complete este libro, que podía yo haber escrito probablemente de una manera distinta, llenando otras quinientas páginas. Pero aquí estas ciento y tantas hacen que sea el lector quien tenga que llenar todos estos vacíos de los espacios en blanco que van entre un capítulo y el otro.[474]

Ainsi, en favorisant les béances dans la narration, la structure fragmentaire de ces romans exige l'intervention d'un tiers pour que l'histoire puisse prendre forme. En d'autres termes, l'œuvre ne peut se réaliser que grâce à la participation active de l'altérité : tout comme le narrateur de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », incapable de déterminer *qui* il est à cause de la défaillance de *l'autre que soi* qu'est sa mère, l'œuvre n'atteint un semblant de cohérence que dans l'interaction avec cet *autre que soi* qu'est son lecteur. L'enfant reçoit de la bouche de sa mère – ou des tout premiers cercles de l'altérité – les éléments fondateurs de son identité et de sa subjectivité ; de la même façon, l'œuvre exige le regard co-créatif du lecteur pour prendre forme et faire sens et pour déterminer ce qu'elle est. À chaque nouveau regard qui se pose sur elle et s'attache à relier entre eux les fragments déconnectés les uns des autres, elle devient *autre*, naturellement. La participation nécessaire et sans cesse renouvelée de cette altérité lectrice garantit la non-permanence du sens, l'altération du récit à chacune de ses réalisations dans la lecture-consommation : c'est l'assurance de son *devenir autre* perpétuel.

Chaque fragment constitue de la sorte un îlot de sens, un micro-récit qui fait sens en soi, indépendamment des autres. Pris dans leur ensemble, ils forment un archipel, à la fois entouré et traversé par un océan de non-récit, de non-sens et seule l'occupation de cet océan par l'altérité lectrice apporte une cohérence et une cohésion à cette *parole en archipel*[475].

---

[474] Juan Carlos Morales, *op. cit.*.

[475] Nous empruntons l'expression au titre du recueil poétique de René Char, *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962.

2.1.2. L'arc-en-ciel ou le récit décomposé

Cet archipel narratif oblige donc le lecteur à tendre des ponts et à peupler de son imagination les interstices parfois considérables entre deux fragments. Dans ces interstices s'opère une déterritorialisation de l'horizon de lecture, un effacement des repères produit par l'inconnue que représente chaque nouveau début de fragment, sans lien préalable avec le précédent. Le décor qui s'était constitué jusque-là disparaît brutalement et avec lui la nécessité d'en élaborer un nouveau ou d'en convoquer un plus ancien, qui s'évanouira tout aussi promptement que le précédent. Le lecteur se retrouve embarqué dans un récit dont l'horizon est constamment déstabilisé et qui se reterritorialise sans jamais parvenir à se stabiliser, dans un mouvement de Sisyphe permanent, qui est d'ailleurs le propre du concept deleuzien de déterritorialisation-reterritorialisation. La formule de Umberto Eco trouve ici tout son sens : « *le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc* »[476]. Paresseux et instable, le texte accumule les instantanés qu'il incombe au lecteur d'articuler avec ceux qui l'ont précédé pour tenter d'obtenir une vue d'ensemble de tous les éclats disparates qui composent le kaléidoscope narratif.

« Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí », premier chapitre de *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin, marque une exacerbation de cette pratique de l'instantané, unique au sein des romans qui nous occupent. En même temps, ce chapitre initial met en exergue le processus de lecture, comme s'il en effectuait une échographie[477]. Chacune des phrases numérotées et séparées du reste du texte par un point-à-la-ligne est lancée comme un éclair isolé ou comme un cri qui viendrait déchirer le silence qui l'entoure. Dès la première page, cette dimension est accentuée par l'emploi de deux gérondifs dans deux « phrases-éclairs » symptomatiques : « *5. Mi madre aprovechando mi dolor. 6. Recolectando objetos sin parar* » (*Vidrio* 9). L'absence de toute temporalité, de tout contexte même, est inscrite dans le gérondif, qui ancre l'action dans une actualité impérissable tout en la mettant hors de portée du

---

[476] Umberto Eco, *Lector in fabula* [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985, p. 29.

[477] À ce sujet, nous écrivions : « *estos enunciados se van completando unos a otros para formar un conjunto, para que a partir de trescientos sesenta pequeños toques de color nazca un cuadro entero. En vez de desvanecerse y volver a su estado absoluto y potencial, la frase ya leída se convierte en el contexto de la frase siguiente o se une con las anteriores para precisar el contexto de las que vienen. La peculiar tipología de este relato de Bellatin opera una disección o una radiografía del proceso de lectura que en sí es natural, innato, pero que aparece en "Mi piel" descompuesto, secuenciado a la manera de una película en cámara lenta o de la famosa técnica del dibujo animado, en las que se pueden observar las numerosas fases de un movimiento que tras el montaje y visto a velocidad real es uno solo, y le aparece continuo al ojo humano* » (Véronique Pitois Pallares, *op. cit.*, p. 94-95).

temps chronologique. L'image fantasmagorique, récurrente ou obsessionnelle s'impose au souvenir du narrateur, d'autant plus forte et inévitable qu'elle occupe toute la place de sa micro-entité de récit. Chaque phrase fait sens en soi, constitue un récit en soi, mais en s'ajoutant aux autres elle participe à l'élaboration de l'horizon du texte par petites touches, par éclats. Le constat que pose Hayet Ben Charrada à partir de son analyse de l'œuvre de Kundera est éloquent quant à la décomposition du processus de lecture qui est ici presque mis en scène par le texte de Mario Bellatin :

> Ces coupures intermittentes impriment sans cesse des blancs dans le texte et placent le lecteur dans une indécision réceptive. Celui-ci, sitôt placé dans une posture pour saisir le sens d'un segment textuel placé sous ses yeux, se trouve très vite obligé d'en changer par l'avènement d'un autre. […] [Cet] accès au sens du texte [est] réalisé selon une démarche heuristique définie en termes de thème et horizon ; ainsi, à chaque étape de ce processus de confrontation, le lecteur ayant retenu un aspect de la signification passe à la découverte d'un autre qui prend le statut de thème par rapport au premier ; tandis que celui-ci, sans disparaître totalement de son attention, occupe pour sa part le statut d'horizon, entendons celui d'élément significatif devant permettre au lecteur de mieux appréhender le nouveau qui occupe actuellement son intérêt, autrement dit le thème.[478]

Au sein d'un même fragment, c'est-à-dire d'une même page, chaque phrase subit ce passage du statut de thème à celui d'horizon ; entre deux pages, le même phénomène est observable, chaque nouveau fragment se constituant d'abord comme un thème, puis rejoignant les antérieurs pour compléter l'horizon dans lequel s'ouvrira un nouveau thème. Ce mouvement récurrent est particulièrement marqué par la mise en scène spatiale et typographique du récit : l'espace blanc qui conclut chaque page signifie l'évolution de statut – de thème à horizon – des lignes qui le précèdent, et le changement de page symbolise l'ouverture d'un nouveau thème tout comme, à plus petite échelle, le retour à la ligne et la numérotation des phrases.

La fragmentarité extrême de ce chapitre de *El Gran Vidrio*, visible également chez Guillermo Arreola et Jorge Volpi, opère une décomposition du processus de la lecture et des dynamiques cognitives mobilisées pour l'occasion. La consommation de l'œuvre est ainsi décomposée par étapes, comme s'il s'agissait de diapositives qui se succèdent pour raconter une histoire sans toujours respecter l'ordre chronologique. Parfois, elles se sont mélangées entre elles ou avec celles d'une autre histoire, et même lorsqu'elles se suivent rigoureusement et

---

[478] Hayet Ben Charrada, « Le mode discontinu d'écriture ou le jeu des possibles dans *La lenteur* de Milan Kundera », *in Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Isabelle Chol (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, 145-164, p. 149.

retracent le déroulé des événements de façon linéaire, la rupture entre deux images – espace blanc ou écran noir – rompt le fil de la projection et suscite une impression de dépaysement. Chaque nouvelle diapositive ou chaque nouveau fragment apparaît brusquement – sur la page ou à l'écran – et l'absence de connexion préalablement annoncée incite le récepteur à considérer que, faute d'indications contraires, il s'agit d'un nouveau décor, d'une nouvelle histoire. En découvrant ce paysage fulgurant, il pourra peut-être trouver des éléments qui permettent de le rattacher à certaines diapositives antérieures, mais ce sera à lui d'établir ces coïncidences et de déterminer par déduction ou, à défaut d'indices, par la voie de l'imagination et de l'invention, quels ponts peuvent relier les fragments entre eux. D'une lecture à l'autre, les ponts d'interprétation entre les îlots narratifs peuvent se déplacer, faisant de chaque lecture un cheminement inédit dans un paysage mouvant au gré des orientations du récepteur. Si l'on observe attentivement, au ralenti, le mouvement de quelqu'un qui marche, il est un moment de suspense, d'incertitude, à chaque fois qu'un pied se lève et avant qu'il ne se repose : le marcheur pourrait tourner pour prendre une autre direction, se mettre à courir, reculer, sauter à cloche-pied, s'arrêter net ou s'élancer tête en avant pour marcher sur les mains. Dans les romans fragmentaires qui nous occupent, il se passe de même avec le récit qu'avec le marcheur : à chaque fois que la plume se lève et que l'encre se tait, le lecteur est dans l'incertitude absolue de ce qu'il va advenir du fil du récit. À chaque nouveau « pas », il doit identifier l'orientation que prend la narration et tenter de l'articuler avec ce qu'il a observé et enregistré du début du parcours.

Cette décomposition du processus de réception de l'œuvre répond à une forme d'introspection analytique du texte, comme s'il s'agissait de souligner les étapes qui constitueront sa consommation progressive par le lecteur et ce, dès sa mise en place, soit bien avant que ne débute la première lecture. Cette conscience des diverses possibilités de consommation que permet le récit révèle une dimension autoréflexive qui ne s'arrête pas à la prise en compte et à la mise en scène d'une décomposition de l'acte de lecture : l'écriture fragmentaire de ces romans raconte aussi leur genèse, décompose le processus de la création littéraire. Comme pour présenter les différentes étapes qui mènent à l'écriture d'un roman, ces ouvrages autorisent tantôt l'apparition de phrases nominales tantôt la présence d'aphorismes isolés[479], sortis de tout contexte et qu'il est parfois difficile de rattacher au récit en cours. On y verrait presque, alors, un bloc-notes où l'auteur aurait couché ses idées, des pistes, des bribes

[479] C'est le cas, par exemple, de ces deux très courts fragments de *El jardín devastado*, déjà cités plus haut : « *Un dolor intransferible. / Su dolor. Jamás el mío* » (*Jardín* 168) et « *El infierno por tu nombre* » (*Jardín* 181).

inspirées, une formule heureuse et quelques éclairs fugaces autour desquels il tisserait ensuite soigneusement un récit sans failles et sans béances. Bien entendu, cela n'arrivera pas : loin de chercher à masquer ces balbutiements, l'ouvrage les met en exergue dans toute leur incomplétude. Le texte dévoile ses propres rouages, à l'instar de ces édifices architecturaux dont la structure est apparente ou de ces montres dont le mécanisme est visible. Ce qu'il importe de montrer, en fin de compte, c'est peut-être la matière première avant polissage : le langage brut que l'auteur-sculpteur commence à peine à modeler, à façonner.

Dans le cas de *El jardín devastado*, la mise en scène du procédé de gestation de l'écriture romanesque est flagrante, en premier lieu parce que la brièveté et la fragmentarité de ce récit contrastent avec les romans que l'auteur avait publiés jusqu'alors, de facture plus classique, qui étaient à la fois plus « achevés » et certainement plus développés. Pour ce qui concerne la *trilogía del siglo XX*, *En busca de Klingsor* compte, en édition de poche chez Seix Barral, 560 pages ; *El fin de la locura*, chez Seix Barral, en comporte 480 et *No será la tierra*, chez Alfaguara, en compte 528. C'est presque trois fois plus que *El jardín devastado*, dont les 190 pages sont parfois à peine maculées d'une ligne. D'autre part, Jorge Volpi a adopté une démarche particulière pour l'élaboration de cet ouvrage, qu'il dit avoir d'abord écrit à la main et qu'il a ensuite posté sur son *blog* à raison d'un fragment par jour pendant cent jours :

> Fue un proceso muy interesante tratando de mezclar lo más rústico y lo más avanzado. Es un libro que yo escribí a mano, muy minuciosamente, cada capítulo, y hasta que no estaba perfectamente revisado en muchas versiones a mano, entonces lo iba subiendo al *blog*. Durante cien días apareció una versión distinta de este libro en *El boomeran(g)* […]. Estos cien días pueden contrastarse con lo que se terminó por convertir en el libro ya impreso. Es una historia común, aunque no son exactamente iguales.[480]

Ainsi donc, la nature fragmentaire de l'œuvre est réellement le reflet des modalités de sa genèse, mais aussi de sa première diffusion, qui accentue encore la mise en scène de la réception progressive du texte, ici conditionnée par la publication au compte-gouttes. C'est un peu comme s'il s'agissait d'un roman-feuilleton, à ceci près que la continuité du récit n'est pas garantie et que, potentiellement, chaque fragment peut être lu de façon indépendante, *a fortiori* les formules brèves assimilées à des aphorismes ou les réflexions générales de nature métaphysique ou géopolitique. Le fragment « *Centro* » est ainsi difficile à imbriquer dans le récit, tant il a une portée intemporelle « *Sólo aspiro a carecer de centro* » (*Jardín* 89).

---

[480] Juan Carlos Morales, *op. cit.*.

Dans le chapitre initial de *El Gran Vidrio*, décomposé en trois cent soixante phrases numérotées, plus qu'une radiographie de l'écriture, Mario Bellatin opère une sorte de dissection de l'acte de langage. C'est d'ailleurs presque scolaire : chaque phrase est élaborée pour faire sens en elle-même, puis elle est ajoutée à la somme (calculée !) des phrases précédentes. C'est d'une rigueur mathématique irréprochable, à tel point que le texte est construit comme une description clinique, froide et dépassionnée. Chaque phrase, chaque unité de sens vient compléter les autres pour participer à l'élaboration d'une signification plus complexe, que seule permet la pluralité cohérente des énoncés. Apparaît d'abord le sous-ensemble de phrases tenant sur une page, voire une double-page, puis la somme de ces sous-ensembles qui constitue le chapitre entier, la version la plus complète et la plus globale de cette histoire.

La structure de « Mi piel, luminosa… en los alrededores de la tumba del santo sufí » est comparable à un faisceau lumineux composé de trois cent soixante rayons, de couleurs et d'intensité variées. Pour un peu, on pourrait voir dans ces romans des textes *arc-en-ciel*, dont l'organisation fragmentaire disperse ou décompose le récit comme un prisme décomposerait la lumière blanche en un faisceau de toutes les lumières colorées qui la composent. En mettant à nu le caractère progressif et évolutif de l'écriture tout autant que de la lecture, l'écriture fragmentaire de ces œuvres révèle de façon exacerbée le fonctionnement du texte dans sa composition initiale et dans son aboutissement sans cesse renouvelé. Les espaces d'indétermination se multiplient et sont autant de zones de silence narratif qui en appellent à la libre interprétation du récepteur pour combler les vides et participer à inventer l'histoire. Sous la plume de l'auteur puis sous le regard du lecteur, le texte ne cesse de se construire, en perpétuelle réélaboration, en *devenir autre* permanent.

2.2. L'œuvre poreuse ou le texte *hors-le-livre*

Il arrive que le *devenir autre* du texte prenne des formes extrêmes et particulièrement tangibles, non plus seulement en ce qu'il se métamorphose au rythme des différentes réceptions dont il fait l'objet, mais en changeant de nature même, en sortant des limites matérielles du livre, en investissant des espaces extérieurs à l'œuvre. C'est le cas, par exemple, de la figure de « *la Mujer Increíblemente Pequeña* », cet être imaginaire minuscule qui apparaît pour la première fois dans *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, avant de dépasser les frontières de cet univers diégétique pour se manifester de façon indépendante dans *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*. Il s'agit de différentes séries de photographies annotées ou

accompagnées de réflexions diverses. Réunies dans sept *cuadernillos*, ces créations constituent une *fotonovela*, un roman-photo élaboré entre janvier et juillet 2011, signé de la main de l'auteure et visible sur la plateforme *tumblr*[481]. Pêle-mêle, on y trouve des scènes du quotidien, un gros plan d'un petit insecte coloré, des paysages poétiques et des compositions teintées d'absurde ou d'onirisme, le tout ponctué de phrases courtes parfois mystérieuses ou décalées. Aucune allusion n'est faite au roman qui a vu naître ce petit personnage improbable qui semble désormais parcourir le monde extradiégétique un appareil-photo à la main.

Chez Mario Bellatin, les exemples de porosité des ouvrages sont nombreux, notamment avec le passage d'un personnage d'une œuvre à une autre, comme la figure du poète aveugle de *Poeta ciego* qui réapparaît dans *Lecciones para una liebre muerta*, ou lorsque l'auteur de ces mêmes *Lecciones* fait allusion à la genèse des livres qu'il a déjà publiés, comme *Salón de belleza*. L'intratextualité est une forme de porosité qui affecte les différents ouvrages de l'auteur comme des vases communicants, comme s'ils n'étaient que les différents chapitres d'un seul grand livre en cours de création. Dans les romans qui nous occupent ici, on peut également signaler au moins deux exemples de réécriture, c'est-à-dire de métamorphose du texte lui-même par l'auteur. En effet, le deuxième chapitre de *El Gran Vidrio*, « La verdadera enfermedad de la sheika », a connu une première version – « La enfermedad de la sheika » – parue sur le blog de l'auteur puis dans la revue *Lateral. Revista de Cultura*[482], deux ans avant la publication de la version *corrigée* dans *El Gran Vidrio*. La modification du titre, qui se voit ajouter un adjectif censé garantir l'authenticité du nouveau récit, suppose que l'original était erroné, par mensonge, omission ou ignorance. La nouvelle version promet ainsi un rectificatif, si ce n'est un démenti, tout en assumant sa filiation avec le texte original, qui fait dès lors figure de brouillon, de « raté »… Cette promesse entretient le suspense, en vain d'ailleurs car à l'issue du « nouveau » récit il est impossible de savoir si la maladie de la *cheik* est « réelle » au sein de la diégèse ou si elle est le fruit de l'imagination ou de l'onirisme du narrateur.

Il est un autre exemple de réécriture, cette fois-ci postérieure au corpus que nous avons sélectionné : *La jornada de la mona y el paciente* a fait l'objet d'une réédition chez Simiente[483], sous le même titre mais avec un changement significatif : le point de vue narratif a changé et le roman est désormais écrit à la troisième personne du singulier. C'est d'ailleurs cette nouvelle

---

[481] Cristina Rivera Garza, *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, 2011, disponible en ligne : increiblementepequena.tumblr.com (consulté le 25 août 2015).
[482] Mario Bellatin, « La enfermedad de la sheika », *Lateral. Revista de Cultura*, 125, 2005, p. 18-20.
[483] Mario Bellatin, *La jornada de la mona y el paciente*, Cuernavaca, Ediciones Simiente, coll. « Las jornadas de Mnemósine », 2013.

version qui a été (magistralement) traduite en français et publiée par Christophe Lucquin[484]. Pour *La Tempestad* qui annonce la présentation de l'œuvre, l'auteur écrit :

> En la edición de *La jornada de la mona y el paciente* pude llevar a la práctica la idea de cambiar el punto de vista de un texto, crear algo que al mismo tiempo es y no es *La jornada de la mona y el paciente* que apareció publicada años atrás. Se trata de un libro nuevo, que se lee de otra manera, pero al que jamás se me ocurriría cambiar el título original, porque a pesar de su diversidad continúa siendo el mismo. Nunca creí en las ediciones corregidas o definitivas, cada una tiene su lugar en el espacio y en el tiempo y todas, por muy diferentes como puedan presentarse, conservan el mismo grado de validez.[485]

On croirait retrouver la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté de Paul Ricœur. Ici, les changements formels n'altèrent pas, pour Mario Bellatin, la nature fondamentale de l'œuvre : au contraire, c'est à travers ces mutations constantes que l'œuvre demeure authentique. Elle conserverait ou réaffirmerait son identité en se renouvelant, en cultivant le *devenir autre*.

Enfin, dans ce mouvement du texte vers l'altérité, il convient de mentionner la place que tiennent les *blogs* pour ces trois auteurs ; la genèse de *El jardín devastado* est significative à cet égard. Non seulement le principe du *blog* s'accommode fort bien des formes brèves d'écriture, et donc de l'écriture fragmentaire, mais il permet également de donner une existence tangible au rôle interprétatif de l'altérité-lectorat. En soumettant par bribes leurs textes inédits aux lecteurs qui fréquentent leurs *blogs*, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi ouvrent la porte à une véritable interaction entre l'instance auctoriale et les récepteurs de l'œuvre. C'est une sorte de visite de leur atelier d'artiste, au cours de laquelle les visiteurs commenteraient les toiles ou les sculptures en cours, *in progress*, avant qu'elles ne soient officiellement achevées. La section des commentaires recueille les différentes interprétations que suscitent les textes et témoignent de leur mode de *consommation* : dans le cas de *El jardín devastado*, ont-ils été lus indépendamment les uns des autres ou au contraire sont-ils reçus comme une suite, comme les différents chapitres d'une seule et même histoire ? Qu'évoquent-ils ? Quels échos trouvent-ils chez les différents lecteurs ? Les commentaires étant visibles par tous, les réactions des uns et des autres viennent éventuellement conditionner ou compléter la lecture du nouveau venu, et l'on assiste ainsi à un phénomène particulièrement intéressant : les

---

[484] Mario Bellatin, *La journée de la guenon et le patient*, trad. Christophe Lucquin et Andrés Felipe, Lyon, Christophe Lucquin Editeur, 2012.

[485] « Bellatin sobre su libro », *La Tempestad*, 13/04/2013, disponible en ligne : http://www.latempestad.mx/bellatin-sobre-su-libro (consulté le 25 août 2015).

textes sont soumis à une communauté de lecteurs. Il s'agit donc d'une lecture collective, en ce sens qu'elle est plurielle, constituée de la somme et du partage des lectures individuelles. Une *tertulia* cybernétique, en somme.

À la différence d'un tirage sur papier, le support cybernétique offre une malléabilité importante : il est aisé de rectifier une entrée de *blog*, d'y apporter des retouches ou d'effectuer des ajouts. La virtualité du média est naturellement vectrice de mutabilité. De plus, avec sa démocratisation massive et, en ce qui concerne les *blogs*, sa gratuité presque totale, internet devient le lieu idéal pour instaurer un laboratoire d'expériences littéraires : les textes peuvent être soumis très rapidement à un échantillon large et varié de récepteurs. La formule du *blog* ou de *facebook* suppose d'alimenter régulièrement le contenu et incite à la publication quotidienne – ou presque – de formes brèves, qui se prêtent dès lors à une diffusion-éclair par réseaux et à une consommation rapide, immédiate. L'anonymat rassurant de la toile permet de communiquer aisément avec une foule d'internautes, connus ou inconnus, sans avoir à affronter les risques d'un tête-à-tête ou d'un débat houleux de vive voix. Ainsi, il est désormais acquis que, réfugiés derrière leur écran qui fait office de rempart entre les autres et eux, beaucoup d'internautes se montrent plus virulents sur internet que dans des relations humaines plus immédiates, avec les conséquences néfastes que cela peut avoir. Face au fait littéraire, cet aspect désinhibiteur d'internet joue probablement un rôle dans la spontanéité et le nombre des critiques et commentaires qui suivent une publication : en ce sens, cela permet de désacraliser l'œuvre et son auteur et de libérer la parole et les réactions des lecteurs.

Il est difficile, sinon impossible, de mesurer l'impact que peuvent avoir ces retours des lecteurs de la *blogosphère* sur les modifications que subit le texte entre sa parution sur internet et l'aboutissement que représente une publication sur papier. Malgré tout, seule une petite part de la production littéraire actuelle passe par une *antichambre* cybernétique, et même chez Jorge Volpi, Cristina Rivera Garza et Mario Bellatin, pourtant férus de ces nouvelles technologies[486], c'est une minorité de textes qui connaît un double destin, sur internet et sur papier. Même pour ces quelques écrits qui bégaient sur la toile avant de se figer sur le papier, il n'est pas aisé de savoir dans quelle mesure les changements apportés, si tant est qu'il y ait eu des changements, sont dus à l'influence de ces premiers lecteurs et de leurs commentaires, ou juste à la

[486] Toujours dans l'interview accordée à l'émission « El ojo crítico », Jorge Volpi explique son intérêt pour les nouvelles technologies et justifie son goût pour internet comme nouveau support littéraire : « *Yo nunca he sido apocalíptico: a mí la tecnología y los medios de comunicación me encantan […]. Creo que [internet] es un medio más, no creo que en absoluto le arrebate lectores a la literatura hecha en papel. Creo que se puede saltar perfectamente, con mucha facilidad, de un medio al otro y creo que hay que aprovechar las ventajas que proporcionan las nuevas tecnologías para, también, la literatura* » (Juan Carlos Morales, *op. cit.*).

modification « naturelle » du texte. Cela revient à poser la question de l'influence des critiques sur les choix de l'auteur. On conçoit aisément que l'écriture ait un impact déterminant sur la lecture, mais il est bien plus compliqué de déterminer l'action que peut exercer une lecture – étrangère – sur les futurs choix d'écriture ou de réécriture d'une œuvre. Une fois que l'auteur prend connaissance du retour de lecture ou des critiques d'une partie des lecteurs, il ne peut bien évidemment plus en faire abstraction, mais ce n'est pas pour cela systématiquement déterminant dans le sort de l'œuvre en cours d'élaboration.

À travers ces quelques exemples, il apparaît qu'une autre des formes d'*altération* du texte, c'est-à-dire de son *devenir autre*, consiste à le faire déborder des frontières du livre. Il peut ainsi avoir des origines extérieures au circuit « classique » de production littéraire : un manuscrit soumis à un éditeur qui en propose une publication sous forme de livre, et ce n'est qu'une fois imprimée, dotée d'un ISBN et distribuée que l'œuvre connaît sa première diffusion publique. Dans le cas de *El jardín devastado* ou de « La verdadera enfermedad de la sheika », on peut même parler d'une vie antérieure sur la *blogosphère*, après laquelle le texte subit une métamorphose préalable à sa seconde vie : celle d'un livre imprimé, publié et diffusé selon l'usage en vigueur. Il est certain que nombre d'œuvres littéraires doivent passer, en toute discrétion, par des cercles privés de lecteurs qui peuvent tout aussi bien avoir une influence sur les choix de l'auteur et les modifications du texte jusqu'à sa publication. Cependant, il ne s'agit pas tout à fait d'une diffusion à proprement parler et, plus que d'une « vie antérieure » d'un roman, cela correspondrait à une des étapes de sa gestation. Pour les exemples cités, le texte existe officiellement, publiquement, puis subit une mutation qui inaugure une seconde existence sur un autre plan, moins virtuel, peut-être aussi moins accessible et qui implique un autre mode de consommation.

Parfois, cette seconde vie se réalise sous la même forme : un *vrai* livre avec de *vrais* caractères écrits noir sur blanc sur de *vraies* pages et disponible dans les rayons des librairies. On parle alors d'une réédition, mais pour celle de *La jornada de la mona y el paciente* de Mario Bellatin le texte a véritablement muté et, s'il s'agit selon l'auteur de la même œuvre, elle est tellement *autre* que l'on peut parler de seconde vie. Enfin, c'est parfois un seul élément ou un seul personnage qui s'échappe du décor et convole en d'autres noces avec de nouveaux lecteurs, éventuellement sur un autre support, devenant ainsi un *produit dérivé* de l'œuvre originale, comme « *la Increíblemente Pequeña* » issue de *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza.

Que ce soit parce qu'elles assument leurs antichambres ou leurs prolongements, ces œuvres connaissent une vie *hors-le-livre* et c'est dans ce mouvement, qui va du livre vers l'extérieur ou vice versa, que les frontières du texte se révèlent poreuses. En pénétrant et en

débordant ces frontières, le texte exclut de se figer et, mobile et mutant, il envahit un territoire extérieur, étranger, qui est celui de l'*autre que soi*, de l'altérité. Ce mouvement, qui peut adopter divers véhicules et de multiples directions, c'est celui du *devenir autre* de l'œuvre, de l'*altération* du texte et du genre par la transgression de leurs frontières.

2.3. Le texte *trans*

Tous les romans de notre corpus mettent en scène des personnages narrateurs qui *passent* ou racontent comment ils sont *passés* par des processus de transition personnelle et individuelle importante, parfois inquiétante : comment du *je* qu'ils étaient, ils sont devenus un(e) *autre* et comment cet(te) *autre* est devenu(e) *je*. Cela peut se manifester de différentes façons, plus ou moins spectaculaires, plus ou moins vraisemblables, mais ils sont tous saisis en plein bouleversement, en pleine transition identitaire. Vraisemblablement, ils ne sont pas les seuls à subir des mutations : le *devenir autre* du texte se manifeste, parmi d'autres phénomènes que nous avons répertoriés plus haut, par une tendance à transgresser les frontières et les normes. À bien des égards, ces textes sont en perpétuelle transition : ils se déterritorialisent à tout va, tant sur le plan discursif que générique. Ils cultivent en somme une posture *trans* qui, selon les cas, se décline sous différentes formes.

2.3.1. Transgressions individuelles et écriture transpersonnelle

Par exemple, dans *El jardín devastado* de Jorge Volpi, ou de façon peut-être moins limpide dans *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin, on remarque que l'univers diégétique se veut trans-frontalier ou trans-national : le roman de Jorge Volpi se répartit géographiquement entre le Mexique, les États-Unis et l'Irak, avec quelques brefs séjours en Europe pour le narrateur. Pour sa part, le deuxième chapitre du livre de Mario Bellatin est un bel exemple de trans-culturalité lorsqu'il met en scène une communauté musulmane en Amérique Latine, que le narrateur a intégrée après sa conversion à l'islam soufi. D'autres récits, comme le troisième chapitre de ce roman ou *Lecciones para una liebre muerta*, mentionnent des personnages qui ont connu l'exil ou l'émigration, comme le grand-père de « Un personaje en apariencia moderno » qui a fui l'Italie à la chute de Mussolini dont il était un fervent partisan.

En ce qui concerne *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, la transgression touche les frontières socio-géographiques : l'un des éléments louches qui transforment Cristina « *la Informante* » en « *la Sospechosa* » est son étrange addiction à la course à pied, qui fait d'elle quelqu'un qui traverse l'espace urbain et ses subdivisions sans autre motivation que celle de pénétrer dans les ruelles étroites de la ville au rythme régulier de ses foulées, de son pouls, de sa respiration. Les enquêteurs supposent par ailleurs que les victimes du tueur en série qui terrorise la ville ont été tuées parce qu'elles cherchaient quelque chose loin de chez elles, c'est-à-dire dans des espaces qui ne leur correspondaient pas et auxquels elles n'appartenaient pas. Elles avaient commis le sacrilège de sortir des quartiers qui leur revenaient, des cases auxquelles elles devaient se conformer. En sortant des sentiers balisés et en s'aventurant dans les territoires de l'altérité, ces hommes *trans*percent l'espace symbolique urbain de part en part ; peut-être est-ce pour cela qu'ils sont ensuite privés *post-mortem* de leurs organes sexuels, outil de pénétration par excellence. Un voisin d'une des victimes évoque même à mots couverts des relations homosexuelles, tandis que l'amant de la détective fréquente des bars de nuit où il sent monter l'envie de pénétrer le corps d'une femme jusqu'à *devenir elle*. C'est l'émergence d'un désir confus de *trans*sexualité, entendue au sens large de transgression et de transition.

Parfois, c'est la focalisation narrative elle-même qui transite d'un personnage à l'autre, d'un point de vue à l'autre : on a mentionné le cas de la focalisation interne variable de *La jornada de la mona y el paciente*, où le *je* narrateur désigne alternativement le patient, l'analyste et une tierce personne mystérieuse, une sorte de position intermédiaire… dont nous doutons cependant qu'il s'agisse de la guenon ! Dans *El Gran Vidrio*, particulièrement dans « Un personaje en apariencia moderno » et dans l'épilogue, le *je* narrateur change tellement souvent d'apparence et d'identité que la focalisation s'en ressent, comme si elle était pluralisée de l'intérieur : lorsque le narrateur devient narratrice, toute la cohérence psychologique et culturelle du point de vue narratif précédent s'en trouve déplacée, transposée dans un autre contexte et un autre univers de référence. Ce qui constitue la relation du personnage avec le monde environnant et donc avec l'altérité devient obsolète lorsque survient un changement d'identité. Cela est frappant lors de l'épisode du métro, quand la petite fille de quarante-six ans qui se fait passer pour une femme enceinte dans le but de resquiller devient brusquement l'écrivain « *mario bellatin* » (*Vidrio* 129). La vision que le protagoniste a de son environnement et de sa place au sein de cet environnement est immédiatement annulée et remplacée par un nouveau système de valeurs et d'interactions sociales. Si la focalisation ne se déplace pas véritablement, elle suit cependant les mutations identitaires de la figure narratrice et elle en est affectée dans la mesure où elle s'en fait le relais.

Le roman de Cristina Rivera Garza fait alternativement la part belle à la focalisation interne de trois personnages : Cristina, Valerio et la Détective ; cependant, seule Cristina occupe le statut de *je* narrateur, les deux autres personnages faisant l'objet d'un traitement à la troisième personne. La focalisation est donc variable, non seulement en termes de point de vue, mais également dans ses modalités : tantôt à la première, tantôt à la troisième personne, la lentille qui vise l'intériorité et les pensées des personnages ne mobilise pas les mêmes outils ni les mêmes vecteurs comme si, changeant de cible, elle changeait de langage. Le plus étonnant réside sans doute dans la forme particulière que prennent ces discours introspectifs : que ce soit à la première ou à la troisième personne – *je* ou *il/elle* – le texte ressemble fort à un monologue intérieur. Si la troisième personne semble assez peu compatible à première vue avec la dynamique introspective du monologue intérieur, il n'en demeure pas moins que l'introspection touche aussi bien Valerio ou sa patronne policière que Cristina. Leur univers intérieur se déploie et est parcouru de façon comparable, en suivant le fil des pensées, souvent tortueux, de chacun de ces trois protagonistes, sans que le traitement à la troisième personne n'implique de difficulté d'accès à cette intériorité.

Dans *El jardín devastado*, le narrateur se raconte à la première personne, mais raconte également l'histoire de Laila à la troisième personne à partir d'une focalisation variable : le point de vue semble omniscient lorsqu'il se fait conteur de la généalogie du clan de la jeune femme, de son enfance et de l'histoire du pays. Ce sont pourtant les expériences et l'intériorité de Laila qui occupent une place centrale dans une grande partie de ce fil narratif, et la focalisation semble alors devenir interne, limitée aux perceptions et aux émotions de la jeune Irakienne, ou de ses frères lorsqu'ils font chacun une brève apparition. Le narrateur du roman offre en quelque sorte un accès privilégié vers deux intériorités distinctes : la sienne propre, dont il dispose *immédiatement*, et celle d'une étrangère vis-à-vis de laquelle il représente un *médium* ou une médiation vers cette autre individualité qu'il déchiffre pour le lecteur. La médiation est d'ailleurs pluridimensionnelle : Laila fait office de tremplin, de vecteur pour le narrateur qui parvient, en passant par elle, à se projeter dans un drame humain collectif. Plus exactement, en cristallisant son attention et son empathie, elle lui permet d'investir la dimension humaine de ce drame collectif et ainsi de retisser un lien avec l'altérité. La focalisation narrative de *El jardín devastado* est ainsi à double ou triple fond, construite tel un emboîtement de poupées russes, chacune ouvrant sur une nouvelle individualité.

Qu'importe la variété des chemins qu'il prend, chez Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, c'est peut-être lorsqu'il est *trans*-individuel que le point de vue narratif est véritablement *schizo*.

2.3.2. Le texte *transgenre*

2.3.2.1. Un *patchwork* discursif pour brouiller les pistes

Dans ces ouvrages de Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, de nombreux éléments discursifs poussent le texte au mélange des genres. On a parlé plus haut de l'énoncé paradoxal du livre *El Gran Vidrio*, dont le sous-titre « *Tres autobiografías* » semble incompatible avec la signature d'un auteur unique et entre également en contradiction avec la quatrième de couverture, où un texte informatif et presque documentaire précède les citations des critiques reproduites par l'éditeur :

> El Gran Vidrio es una fiesta que se realiza anualmente en las ruinas de los edificios destruidos de la ciudad de México, donde viven cientos de familias organizadas en brigadas que impiden su desalojo. El hecho de habitar entre los resquicios dejados por las estructuras quebradas representa un símbolo mayor de invisibilidad social. Es quizá por eso que cuando deciden pertenecer al resto, cuando carnavalizan de alguna manera su situación, deciden llamar El Gran Vidrio a su celebración más importante.

La situation décrite n'apparaîtra jamais dans le corps du texte ; à peine pourra-t-on voir un vague écho dans les expulsions successives que subit la famille de la narratrice de « Un personaje en apariencia moderno ». Quelques commentaires analytiques proposent ensuite une piste de lecture qui fait le lien entre le titre, le sous-titre et la quatrième de couverture :

> La clave duchampiana de la experiencia, llevada a cabo a partir de lo espontáneo como se erige un acto semejante, le da la opción a Mario Bellatin de cobijarse en una retórica particular, la del ocultamiento a partir de lo imposible –hecho que precisamente permite una exposición extrema–, para recrear tres autobiografías que muestran, a través de su hermetismo, lo que una autobiografía tradicional es incapaz de transmitir.

La transgression générique sous-entendue jusque-là est désormais assumée : l'autobiographe prendra le contre-pied des principes de l'autobiographie traditionnelle pour s'éloigner des limites et des écueils de celle-ci. Le narrateur sera tellement inconstant qu'il en deviendra multiple, pluriel ; loin de chercher à garantir l'authenticité de son récit, il en soulignera les incohérences et finira par admettre sa mythomanie, au contraire de tout autobiographe dit classique.

Dans les romans de Jorge Volpi et Cristina Rivera Garza, la nature transgenre du texte réside essentiellement dans son hybridité discursive, au point notamment que certains libraires classent *El jardín devastado* au rayon poésie, au grand désespoir de son auteur, qui s'en explique non sans humour :

> No deja de sorprenderme, ahora que ha salido el libro en México, en alguna librería lo han colocado en el apartado "poesía", lo cual a mí me horroriza horriblemente, primero porque nadie lo va a comprar, y segundo porque en realidad no era la intención escribir prosa poética, sino verdaderamente condensar la prosa a tal grado que cada frase resulte imprescindible.[487]

Cette hybridité consiste en une sorte de patchwork discursif : certains fragments sont nettement construits sur le modèle autobiographique, comme une succession de souvenirs qui donnent lieu à une réflexion introspective, alors que d'autres relèvent presque de l'aphorisme. Un fragment comme « *Ciudades* » a de quoi faire penser à un poème en vers libres :

> Ciudades como la mía, donde caminar se ha vuelto una amenaza.
> Ciudades para la inconstancia y los motores.
> Ciudades sin paseantes.
> Desiertos. (*Jardín* 57)

Les phrases nominales, le retour systématique à la ligne avec l'anaphore initiale et le jeu sur le rythme décroissant et saccadé de phrases de plus en plus courtes pourraient effectivement rattacher ce passage à de la poésie contemporaine. Si on le considère comme une pièce du puzzle, articulée avec les autres pièces-fragments, alors il prend toute sa valeur narrative, sans pour autant se départir de sa dimension poétique.

À d'autres occasions, lorsque le narrateur ouvre la porte qui conduit à Laila et présente la famille de celle-ci, il adopte un style classique et un ton révérencieux qui rappellent les contes orientaux traditionnels. Celui-là finit mal et ne contient aucune morale : il se laisse en cela rattraper par la modernité. La même tension entre un univers ancestral et harmonieux et la réalité cruelle de la guerre est visible lorsque Laila s'émerveille de toute la puissance de sa rêverie poétique devant le ciel strié de traînées lumineuses qui lui évoquent sans doute une pluie d'étoiles filantes ou quelque autre phénomène céleste insondable. Elle se rappelle ensuite qu'il s'agit d'une pluie – un déluge – de bombes mortifères, et l'enchantement se brise.

---

[487] Juan Carlos Morales, *op. cit.*.

Lorsque le roman s'éloigne, par endroits, du récit de vie du narrateur ou de Laila pour faire place à des considérations générales sur la géopolitique au Moyen Orient, le sort de l'humanité ou la solitude ontologique du sujet (post)moderne, le discours adopte tantôt un ton objectif, analytique et (faussement) documenté, tantôt des allures prophétiques, d'ailleurs souvent mystérieuses. C'est le cas, notamment, de la phrase qui constitue à elle seule la quatrième de couverture, et que nous avons déjà reproduite plus haut : « *No hay crimen: los inocentes irán de cualquier modo al paraíso* » (*Jardín* 60). Parfois, les aphorismes ressemblent à des énigmes ou à des messages cryptés tels que : « *El infierno por tu nombre* » (*Jardín* 181). On ne sait pas avec certitude à quoi fait référence cette courte phrase : peut-être au parcours destructeur de terroristes qui, pensant agir au nom de Dieu, se condamnent à l'enfer ; peut-être est-ce une référence à toute guerre prétendument sainte qui transforme la terre en un enfer ; peut-être enfin est-ce le reflet du destin de Walid, le frère de Laila qui moisit dans la prison d'Abou Ghraib et subit l'enfer des tortures de ses geôliers américains, résolu à rester en vie pour l'amour de sa sœur.

On relève également cette réflexion étonnante et ambiguë : « *Las religiones del Libro también veneran las erratas* » (*Jardín* 127). Est-ce une dénonciation des mauvaises lectures des textes fondateurs qui amènent à entreprendre des croisades pour honorer des commandements inexistants, ou l'éloge peut-être en partie ironique de croyances dont la foi en une création divine est telle qu'elles témoignent de la plus grande tolérance à l'égard des imperfections qui ne manquent pas de s'y manifester ? Est-ce la parole d'un vieux sage mystique ou d'un intellectuel postmoderne désabusé ? Peut-on continuer la lecture sans avoir tranché sur ces questions ou s'agit-il de l'énigme qui contient la clef de lecture de l'œuvre ? Là encore, il reviendra au lecteur de choisir un ou plusieurs sens (signification et direction) parmi les multiples possibilités d'interprétation, de même qu'il lui revient d'observer le changement de ton et d'implication du narrateur dans le fragment suivant, lui aussi fort laconique : « *Occidente amenazado. Nuestra civilización y nuestros valores en peligro. / Auge de comerciantes y profetas* » (*Jardín* 124). Les deux premières phrases reproduisent au discours direct les paroles entendues après les attentats du 11 septembre 2001 par le narrateur et probablement aussi par le lecteur dans sa réalité extratextuelle, alors que la dernière est un constat critique, de la part du narrateur, de l'opportunisme de ceux qui ont profité du catastrophisme ambiant et l'ont largement alimenté, légitimant de la sorte les velléités guerrières des États-Unis et de ses alliés. Le discours est moins obscur que dans les aphorismes hermétiques cités plus haut : l'ambiguïté est moindre, notamment en ce qui concerne l'émetteur du discours et son positionnement vis-à-vis de celui-ci. Ici, il y a clairement une dénonciation des propos qui ne sont rapportés que

pour mieux les condamner, par le biais d'une juxtaposition avec une fiction inspirée des conséquences qu'ils ont eues sur le sort, par exemple, du peuple irakien.

À l'opposé des énoncés hermétiques, paradoxaux ou ambigus, certains fragments adoptent le ton docte et théorique de l'essai ou de la réflexion philosophique. On se souviendra du fragment « *Humanismo* », dont la conclusion polémique d'une démonstration de cinq lignes est « *El terrorismo también es un humanismo* » (*Jardín* 59). L'argumentaire repose sur le traitement « égalitaire » de tous les individus (y compris lui-même) par le terroriste kamikaze. À défaut de manquer de logique, la thèse (peu) développée ne parvient pas à convaincre… Le même principe est utilisé pour expliquer par la biologie de l'espèce les difficultés relationnelles que connaît le personnage avec les femmes : « *El hombre y la mujer son enemigos desde que el espermatozoide y el óvulo se baten por la supremacía* » (*Jardín* 44). À le voir brandir cette excuse douteuse et digne des théories les plus arriérées, on ne peut réprimer un sourire : il se cache derrière une loi universelle et irrémédiable inventée de toutes pièces et tellement invraisemblable que l'exagération ôte toute crédibilité à un discours qui prétend au sérieux et qui porte en réalité une forte charge parodique.

La parodie est tout aussi importante dans le passage qui fait l'apologie des plaisirs charnels, dans lequel les relations sexuelles entre un homme et une femme ne sont ni plus ni moins qu'un hommage à la perfection de la Création et à l'ingéniosité du Créateur :

> La alabanza a Dios, quien hizo que el gran placer del hombre resida en el umbral de la mujer y que el gran placer de la mujer resida en el instrumento del hombre, de tal suerte que el umbral no se relaja, no se regocija, no se pone en forma, no se apacigua sino cuando el anhelado instrumento lo penetra, y el instrumento no se solaza ni se calma sino cuando entra en el umbral. (*Jardín* 70)

La consommation de l'acte sexuel est ici décrite en termes métaphoriques et en usant d'une prosodie traditionnelle, sans doute inspirée des textes bibliques, peut-être du « Cantique des Cantiques » : la phrase est longue et emphatique et les répétitions sont abondantes pour insister sur la grande gloire de Dieu qui a su créer deux corps dont la compatibilité est source de plaisir. Ici, le récit salue l'inventeur de… la luxure ! S'agissant de l'un des sept péchés capitaux, c'est pour le moins paradoxal et ironique. Pour autant, la Bible n'est certainement pas la seule cible de cette dimension parodique : le sexe féminin conçu comme le seuil d'un intérieur destiné à être pénétré par l'instrument pénétrant qu'est le sexe masculin, voilà qui rappelle

fortement la description de la phallogenèse telle que (d)énoncée par Judith Butler[488]. Selon ce modèle qui caractérise la conception de la sexualité de toute société patriarcale, le genre des individus définit leur rôle, leur place dans une organisation binaire inchangeable : la femme est celle qui est *invariablement pénétrée* et l'homme est l'*impénétrable pénétrateur*. C'est une répartition ancestrale qui, en perdurant, est devenue archaïque, comme ne manque pas de le signifier le style anachronique du fragment.

El jardín devastado joue sur une grande variété de discours et de tonalités, si bien que le roman fourmille de seconds degrés et de sens multiples, mais aussi d'atmosphères et d'univers différents. La diversité discursive reflète ainsi les idéologies et les visions du monde en présence, qui se juxtaposent et s'enchevêtrent au rythme de l'alternance par bribes des fils narratifs, dans une relation dialogique. Ce dialogisme stylistique, discursif et générique est peut-être l'une des plus grandes réussites de ce récit d'introspection écrit à la première personne et penché au chevet d'un monde multiculturel.

2.3.2.2. *La muerte me da* : entre *néopolicier* et *postpolicier*

Avec son roman *La muerte me da*, Cristina Rivera Garza livre le meilleur exemple d'hybridité générique et discursive parmi les ouvrages de notre corpus. Rappelons que dans un récit présenté comme un *thriller*, comme un roman noir, l'auteure fait cohabiter un recueil de poèmes, un article universtaire de critique littéraire signé de sa main et consacré à la poétesse argentine Alejandra Pizarnik, un chapitre épistolaire, des coupures de presse fictives et de curieux rapports de police, le tout prenant place dans une trame policière qui fait la part belle à l'apparition de monologues intérieurs à visée introspective. À chaque changement, l'écriture doit se reterritorialiser dans de nouveaux codes et de nouvelles normes qu'elle ne respectera jamais véritablement et qui entrent en concurrence avec le déroulement de l'intrigue policière.

S'appuyant en cela sur les essais de Jacques Dubois et Yves Reuter, Paula García Talaván rappelle le caractère essentiellement hybride et évolutif du genre policier depuis son apparition : « *Una de las claves de su resistencia es su capacidad para adaptarse a las necesidades de cada sociedad en cada momento histórico* »[489]. Conçu comme un reflet des

[488] Voir p. 522.
[489] Paula García Talavan, « Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano », *Revista Letral*, 7, 2011, 49-58, p. 49.

problématiques et des crises de son époque, le genre policier est alors soumis à d'importants changements qui affectent jusqu'à ses piliers : l'intrigue, les personnages, le langage, etc. En Amérique latine, à la charnière du XXe et du XXIe siècle, la configuration de bon nombre d'œuvres policières révèle une vision du monde critique et acerbe, profondément marquée par le désenchantement global face à l'échec des grandes promesses de renouveau politique et social du XXe siècle. Au Mexique, cela passe par une dénonciation plus ou moins directe de la corruption et de la violence institutionnalisées – généralisées, mais aussi institutionnelles –, souvent liées au narcotrafic et à l'avalanche de morts qu'il provoque. L'écrivain Paco Ignacio Taibo II est un des représentants de ce *nouveau roman noir latino-américain* ou du genre *néopolicier* (*neopolicial*) selon le terme qu'il a lui-même forgé. Il explique ainsi en quoi consistent ces modalités récentes :

> El neopolicial es la novela social del fin del milenio. [...] [Es un] formidable vehículo narrativo que nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho y por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna de un Estado promotor de la ilegalidad y el crimen.[490]

À divers égards, *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza nous semble correspondre à ce genre hybride qui pose sur la société contemporaine un regard critique marqué. C'est un roman qui subvertit et qui prend à contre-pied les discours normatifs et les valeurs établies pour donner une voix à la multitude des laissés pour compte qui évoluent en marge d'un système brutal. L'auteure dénonce l'agressivité de ce système à travers une lecture critique de la violence urbaine contemporaine, mais aussi grâce à la présence d'un discours anti-hégémonique qui sous-tend le principe de réversion générique systématique qui affecte autant les personnages, comme on l'a vu plus haut, que le récit lui-même. L'univers narratif dresse le portrait d'une réalité urbaine gangrénée par la criminalité et par une violence latente qui va de l'individualisme irrémédiable et son pendant, la solitude, jusqu'à la corruption d'un système castrateur et écrasant pour les individus qui le composent.

Ainsi, les assassinats qui constituent le point de départ de l'intrigue supposent une violence pluridimensionnelle : en plus d'attenter à la vie de jeunes gens innocents et *a priori* choisis au hasard, ils portent également atteinte à l'ordre public et aux lois de l'État, aux

---

[490] Marcia Scantlebory, « Paco Ignacio Taibo II: La novela negra es la gran novela social de fin de milenio », *Caras*, septembre 2005, *in* Álex Martín Escribá et Javier Sánchez Zapatero, « Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II », *Anales de literatura hispanoamericana*, 36, 2007, 49-58, p. 57.

interdictions morales et religieuses qui régissent la vie en société. La subversion de l'ordre établi s'étend encore à travers la forte charge symbolique des mutilations qui privent les victimes de l'attribut de leur identité sexuelle, faisant du genre un élément amovible, instable et soumis à des altérations et des réversions. Surtout, la dimension subversive et critique de ces crimes réside dans leur absence de résolution au sein de la diégèse : les policiers chargés de l'enquête se révèlent ineptes, incapables de venir à bout de l'affaire. La version officielle soutenue par les médias est dénoncée par les enquêteurs eux-mêmes, désormais dessaisis du dossier, comme étant très probablement une manipulation pour rassurer l'opinion publique et ne pas discréditer davantage les forces de l'ordre[491]. Indépendamment des éventuelles lectures contextuelles qui rattacheraient cet échec policier aux nombreux cas d'impunité ou d'erreur judiciaire qui se produisent encore trop souvent au Mexique, la non-résolution du « *caso de los Hombres Castrados* » représente en soi une subversion par rapport au genre policier traditionnel et donc par rapport à l'ordre établi.

Dans le récit à énigme ou le roman noir, l'ordre social et l'équilibre de valeurs se retrouvent bouleversés et menacés par l'irruption d'un délit ou d'un crime. La résolution du mystère permet de rétablir l'ordre de la légalité et de la normalité en punissant les coupables, en sauvant les victimes et en rendant hommage aux héros, confirmant ainsi la dichotomie classique entre le bien et le mal en tant que notions inaltérables. Partant de ce principe, résoudre l'énigme revient à légitimer l'ordre en place. Au contraire, dans *La muerte me da*, justice n'est pas faite, pas plus que la lumière sur les faits, ce qui reflète le scepticisme actuel – disons

[491] On peut facilement mettre cet épisode en relation avec les pratiques parfois douteuses des institutions judiciaires et policières mexicaines, comme l'ont révélé certains scandales récents : la reconstitution illégale de l'arrestation de Florence Cassez, le 9 décembre 2005, autorisée par l'ex-Secrétaire à la Sécurité Publique Genaro García Luna qui était alors à la tête de la *Agencia Federal de Investigación* (AFI), dissoute depuis 2009 ; le manque de transparence de la gestion de la disparition des étudiants d'Ayotzinapa, fin septembre 2014, par le directeur de la Procuraduría General de la República Jesús Murillo Karam, qui a d'ailleurs été limogé quelques mois plus tard (le 27 février 2015), après que les experts internationaux ont accusé son administration de manipuler les preuves ; enfin, la condamnation à une lourde peine de prison ferme de Jacinta, une Indigène qui vendait des *tortillas* sur le marché de son village et qui était accusée d'avoir séquestré le 26 mars 2006, à mains nues et à la seule force de son mètre cinquante de hauteur, six agents fédéraux armés et entraînés aux subtilités du combat rapproché. Sur ces trois affaires, voir les articles suivants : Anonyme, « La policía mexicana manipuló el arresto de la francesa Florence Cassez », *RFI español*, 10/04/2010, disponible en ligne : http://www.espanol.rfi.fr/americas/20100420-la-policia-mexicana-manipulo-el-arresto-de-la-francesa-florence-cassez (consulté le 3 octobre 2015). Anonyme, « García Luna y el derrumbe institucional », *La Jornada*, 10/04/2013, disponible en ligne : http://www.jornada.unam.mx/2013/04/10/edito (consulté le 15 juin 2015). Fernando Camacho Servín, « Denuncian peritos argentinos errores e inconsistencias de PGR sobre el caso Iguala », *La Jornada*, 8/02/2015, disponible en ligne : http://www.jornada.unam.mx/2015/02/08/politica/011n1pol (consulté le 15 juin 2015). Andrea Becerril, « Peña Nieto remueve a Murillo Karam de PGR », *La Jornada*, 27/02/2015, disponible en ligne : http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/02/27/pena-remueve-a-murillo-karam-de-pgr-2089.html (consulté le 3 octobre 2015). Anonyme, « México: Mujer indígena mexicana acusada injustamente del secuestro de varios agentes », *Amnistía Internacional*, disponible en ligne : http://www.amnistia.org.ar/actua/firma-acciones/mujer-indigena-mexico (consulté le 15 juin 2015).

postmoderne – quant à la pertinence de ces notions. Après avoir imaginé des crimes qui *annulent* l'appartenance des victimes à une catégorie générique et avoir amené les enquêteurs à douter de l'identité de l'assassin au point d'émettre l'hypothèse qu'il soit à la fois homme et femme, c'est aussi une nouvelle manière de remettre en question la validité des concepts de vérité, de bien et de mal, etc., pour en finir avec un système de classification binaire. De la même façon, en ne résolvant par l'affaire, le récit se refuse à confirmer ou à infirmer aucune des hypothèses qui surgissent au fil de l'histoire. La notion de vérité se révèle archaïque et illusoire, faisant ainsi écho au scepticisme postmoderne qui privilégie l'idée d'une pluralité de vérités relatives et partielles et rejette l'idée même d'une vérité unique, fatalement suspecte.

Au-delà de l'intrigue marquée par l'impossibilité de distinguer le bien du mal pour aboutir enfin à la vérité au sujet du « *caso de los Hombres Castrados* », le roman représente le désenchantement et l'incrédulité postmodernes à travers le choix et la configuration des personnages : c'est un récit qui rassemble et porte la voix des marginaux, des anti-héros, des anonymes et des ratés, de ceux qui évoluent en marge des normes de bonne conduite érigées par la société bien-pensante. La femme détective obsédée par le spectre de son propre échec est une variante féminine et revêche du cynique Héctor Belascoarán Shayne des romans de Paco Ignacio Taibo II ou de la désillusion ironique d'un Pepe Carvalho, le détective gourmet de Manuel Vázquez Montalbán. Le contrepoint de cette figure habituellement garante de la justice et de l'ordre, qui ne fait preuve ici que d'inefficacité ou d'incompétence, est la figure du criminel, dont le discours apparaît dans la diégèse sous la forme de messages anonymes attribués à une mystérieuse « *Viajera con el Vaso Vacío* ». Loin de revendiquer la victoire à laquelle elle pourrait légitimement prétendre en sa qualité d'assassin jamais découvert, elle sème des pistes et cherche à entrer en contact avec l'enquêtrice et la témoin, en vain. Au final, elle se verra même reléguée à une transparence totale lorsque les médias présentent le coupable qu'ils ont fabriqué de toutes pièces et qui annule aux yeux du public le rôle qu'a pu tenir le « véritable » poète assassin, un être de papier et d'encre supplanté par une fiction créée à l'intérieur de la fiction.

La narratrice Cristina est pour sa part indubitablement celle qui pousse le discours aux confins de la marginalité : ses monologues sont parfois tellement abrupts et peuvent à l'occasion proliférer tellement qu'ils désertent tout pragmatisme et s'éloignent de toute norme de communication pour constituer un langage propre, singulier et impossible à partager. En rompant avec les codes du langage hégémonique utilisé – par les forces de police, par exemple – pour caractériser et généraliser des expériences individuelles, ces lignes de fuite par lesquelles Cristina ouvre un chemin singulier à travers sa propre intériorité s'apparentent à ce que Gilles

Deleuze décrit comme un « *usage mineur de la langue* »[492]. Parce qu'il engendre *dés-ordre* et *dé-centralisation*, cet usage mineur opère comme un contre-pouvoir, qu'il soit assumé ou involontaire, comme le délire, cette expression de la folie qui n'est que marginalité.

Ainsi, dès l'*incipit* et par de multiples vecteurs, l'œuvre paraît s'éloigner irrémédiablement de sa vocation initiale et s'appliquer à ne pas répondre aux attentes du lecteur en matière de suivi et de résolution de l'affaire criminelle. L'intrigue dévie de sa veine policière pour se concentrer sur des recherches d'ordre introspectif, ontologique, métaphysique ou métalittéraire. Elle se retrouve même mise en suspens pendant un chapitre entier pour laisser la place à un article universitaire sur l'écrivaine Alejandra Pizarnik, puis au recueil de poèmes éponyme signé d'une main fictive « *Anne-Marie Bianco* ». Le premier, intitulé « *El anhelo de la prosa* » explore le journal intime de la poétesse et le drame dont elle témoigne : sa difficulté douloureuse à se réaliser littérairement dans la prose, alors même que c'est la consécration à laquelle elle aspire et qui lui échappe, irrémédiablement semble-t-il. Le texte cite ainsi quelques fragments issus de son journal, parmi lesquels cette phrase, révélatrice : « *Ahora, cada día, me corroe la seguridad de una forma imposible de prosa* » (*Muerte* 180). L'étude adopte les formes en vigueur dans les revues académiques : le nom de l'auteure et son institution de rattachement sont mentionnés en dessous du titre : « *Dra. Cristina Rivera Garza / ITESM-Campus Toluca* » (*Muerte* 178). Entre crochets, une note précise que l'article a été soumis à la revue *Hispamérica* et ajoute « *se prohíbe su reproducción total o parcial* » (*Muerte* 178). L'article a-t-il véritablement été soumis à *Hispamérica* ? En tout cas, il n'apparaît pas dans le sommaire des numéros publiés jusqu'à présent. Le titre, qui plus est, est très large et semble plutôt annoncer un essai ou une confession littéraire qu'un article rigoureusement universitaire. Il respecte cependant un système régulier de notes en bas de page pour les références bibliographiques, mais il n'y aura pas de bibliographie finale, ce qui est plutôt inusuel dans ce genre de publication. De la même façon, un paradoxe s'installe entre une division en parties qui relève plus de la prose narrative que de la critique littéraire universitaire (« *Capitúlo primero* », « *Capítulo segundo* », *Muerte* 183 et 195), et la rigoureuse annonce des objectifs de l'étude proposée :

---

[492] Gilles Deleuze écrit : « *Ce qu'ils (− les grands écrivains, Kafka, Beckett, Melville −) font, c'est plutôt inventer un usage mineur de la langue majeure dans laquelle ils s'expriment entièrement : ils minorent cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation* » (*Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, p. 138).

> Basada en una lectura puntual de sus diarios y de su narrativa completa, me propongo dilucidar aquí algunos de los hilos que se enredan en el anhelo pizarnikiano de la prosa. Leeré estos textos tratando de escapar expresamente del poeta romántico y estereotípico de la poeta suicida obsesionada por el dolor y la muerte, para explorar a la Pizarnik, que, con lecturas abundantes y meticulosas, se dedicó a pensar, y pensar bien y rigurosamente, sobre las limitaciones de la poesía y lo que para ella se convirtió, a medida que su salud mental se resquebrajaba, en el refugio de la prosa. (*Muerte* 181)

L'auteure du roman intègre à celui-ci son analyse de la réflexion métalittéraire d'un autre écrivain sur les limites de l'écriture et le dévoiement des genres, dans ce qui ressemble à une mise en abyme de l'autoréflexivité de l'œuvre et à une mise en abyme de ses enjeux scripturaux. L'imbrication des problématiques du roman et des questionnements que met en évidence l'étude du journal d'Alejandra Pizarnik est encore plus évidente dans la suite de cette déclaration d'intentions :

> Leeré los diarios de Alejandra Pizarnik porque, como declara Ana Becciu en el prólogo con que éstos se editaron en 2003, « la escritura del diario está estrechamente relacionada con la búsqueda de una *prosa*, la ambición de dotarse de un lenguaje concreto que le permita un día escribir una novela. (*Muerte* 181)

Paradoxalement, *La muerte me da* met plutôt en scène un désir de poésie, puisque l'aboutissement tient dans le recueil de poèmes éponyme qui constitue le chapitre VII et qui est précédé d'une note explicative attribuée à l'éditeur de la maison d'édition Bonobos[493], Santiago Matías. Il dit ainsi avoir reçu un manuscrit mystérieux signé d'une non moins mystérieuse Anne-Marie Bianco, qu'il prend la libre décision de publier, entouré de son halo d'incertitudes et d'inconnues :

> Pero una pequeña editorial independiente puede darse ciertos lujos: éste, por ejemplo: publicar a una autora sin rostro en un mundo donde el rostro se ha convertido en una especie de dictadura. O este otro: apostar por un texto, por un puro texto, por el texto. Este libro está, pues, en lugar de ese encuentro. Es el texto que, sin rostro, se abre con parsimonia de una pregunta, de un acertijo. A los lectores les corresponderá, si así lo deciden, construir ese rostro e implicarse, si fuera necesario, en ese enigma. (*Muerte* 306)

---

[493] Cristina Rivera Garza a notamment publié chez Bonobos *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color*, Toluca, Bonobos Editores, 2011.

C'est un canevas de voix, de textes de nature et d'apparence différentes, d'auteurs supposément différents aussi, qui sous-tend l'architecture du roman. Ainsi, le roman policier en tant que genre est éclipsé à plusieurs reprises par l'intrusion de fragments non narratifs qui, à première vue, entravent la fluidité du récit : pendant ce temps, pour le lecteur, l'enquête n'avance pas, l'impunité règne et les morts s'accumulent. Comble de la trahison qui fracture le pacte de confiance établi entre l'auteure implicite et ses lecteurs : le paratexte promet un roman policier, un *thriller* qui contient en fait… un essai académique de critique littéraire et un livre de poésie pour ainsi dire expérimental ! De la sorte, l'attentat initial contre la vie et l'identité de cinq hommes victimes d'un tueur en série est doublé, non seulement d'un attentat aux bonnes mœurs sociales et aux règles sociales établies, mais aussi d'une véritable croisade contre le pacte de lecture implicite dans tout roman prétendument policier. L'intrigue – la recherche du coupable – est supplantée par deux autres vastes domaines à explorer : la piste intime de l'introspection et celle de l'*inter*- et de la *méta*-textualité.

L'énigme que constitue le « *caso de los Hombres Castrados* » est alors diluée dans une série de « mystères » de nature différente, qu'il est impossible de résoudre par le biais d'une réflexion hypothético-déductive comme celle que pratiquent les détectives du roman policier traditionnel, qui demeurent fidèles au dogme moderne de la logique rationnelle, bercés dans la pensée binaire positiviste structurée autour de notions dichotomiques et mutuellement exclusives[494] : vérité *vs* mensonge, bien *vs* mal, féminin *vs* masculin, coupable *vs* innocent, victime *vs* bourreau, etc. Dans le roman néopolicier, ces catégories deviennent floues et finissent par se confondre : toute vérité est trompeuse, et les personnages sont tellement androgynes que le coupable pourrait bien être à la fois homme et femme, par exemple. Plus encore que lorsqu'elle reflète l'impossibilité de résoudre l'énigme, c'est parce que la trame s'éloigne à plusieurs reprises de la veine policière que se produit une mutation significative dans le texte : le noyau de l'intrigue glisse en marge du roman policier canonique, faisant ainsi incursion dans les territoires textuels qui se situent hors des limites du genre *noir*. Cécile Quintana dresse un constat assez similaire :

> Nous ne sommes donc pas face à un roman policier, ou alors dans une forme expérimentale qui dépasse largement les visées méta-poétiques auxquelles nous ont habitués d'autres auteurs de polars, à commencer par Paco Ignacio Taibo II et, plus près de la Génération de la Frontière dont fait partie Cristina Rivera Garza, David Toscana, avec son roman El último

[494] Cécile Quintana écrit ainsi : « *Ce ne sont pas simplement les codes du roman policier qui se trouvent déconstruits mais tous les schémas binaires d'analyse et de représentation* » (*art. cit.*, p. 38).

lector (2008). Ici, on se trouve face à un pari plus audacieux où, par le biais du crime, la critique littéraire devient fiction policière.[495]

Sur cette ligne de fuite, le genre *néopolicier* acquiert des nuances *antipolicières* ou *postpolicières* et se fait le relais d'un message fortement critique qui vise tout discours établi – social, politique ou littéraire –. Le roman se présente dans ses diverses dimensions comme un vaste chant anti-hégémonique, en cela assez similaire à ce que Gilles Deleuze et Félix Guattari désignent sous le terme de *littérature mineure*[496], non qu'elle soit secondaire, mais mineure par son hybridité transgressive intrinsèque, donc subversive.

2.3.3. La transcendance du texte[497]

2.3.3.1. Jorge Volpi : le sacré en héritage

Dans *El jardín devastado*, Jorge Volpi met en scène la recherche et la construction d'un pont tendu vers cette forme d'altérité exacerbée qu'est la culture orientale du peuple irakien, à travers son approche intimiste du personnage de Laila, mais aussi par le biais de la reprise des textes sacrés coraniques et de la tradition orale qui les transmettent et les perpétuent. Parfois, on l'a dit, il rythme son récit d'expressions écrites *à la manière* des contes traditionnels orientaux ou des textes religieux. Parallèlement, plusieurs caractères arabes s'imposent, soit en arrière-plan du texte, soit au beau milieu d'une page blanche, parfois même sur une double-page. Cela relève plus, à première vue et du haut de notre ignorance de la graphie arabe et de sa signification, d'un travail ornemental destiné à créer une atmosphère orientale, à déterritorialiser le lecteur de son contexte géographique et culturel de référence. De la même façon, toutes les trois ou quatre pages, une lettre arabe est apposée en bas de page. Elles ne suivent pas l'ordre alphabétique et certaines sont difficilement reconnaissables pour un œil

---

[495] Cécile Quintana, *art. cit.*, p. 37-38.

[496] Gilles Deleuze et Félix Guattari expliquent : « *Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation. Autant dire que "mineur" ne qualifie plus certaines littératures, mais les conditions révolutionnaires de toute littérature au sein de celle qu'on appelle grande (ou établie)* » (*Kafka. Pour une littérature mineure*, *op. cit.*, p. 33).

[497] Gérard Genette parle de transtextualité ou de transcendance textuelle pour rassembler « *tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes* » (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 7).

novice. Les grands caractères qui s'étendent sur une page ou plus sont bien plus complexes, sans doute s'agit-il de mots entiers, dont la nature et la signification nous échappent.

Dans ce travail *d'orientalisation* du récit, il arrive aussi que le narrateur ait recours à une intertextualité directe, sous la forme de citations. C'est par exemple le cas du fragment « *Ríos* », intégralement constitué d'un verset du Coran (Sourate 2, Verset 25) : « *Albricias a quienes creen y hacen buenas obras, porque tendrán unos jardines donde corren los ríos por debajo* » (*Jardín* 53). Quelques pages plus loin, c'est une autre citation textuelle qui apparaît, - cette fois-ci annoncée et introduite par les traditionnels guillemets : « *Me recosté y, como siempre en aquellos meses, abrí mi breviario de Pessoa: "Siento la náusea de la humanidad vulgar que es, además, la única que hay. Y me obstino, a veces, en profundizar esa náusea, como se puede provocar un vómito para aliviarse del deseo de vomitar."* » (*Jardín* 63). Il s'agit d'un aphorisme de Fernando Pessoa, emprunté au *Libro del desasosiego* (1982)[498], avec une modification cependant, peut-être un oubli qui rend plausible la possibilité qu'il s'agisse d'une citation de mémoire. En effet, dans le roman, manque l'adjectif « *física* », qui caractérise la nausée dans la traduction en espagnol, mais surtout dans l'original en portugais : « *Tenho a náusea física da humanidade vulgar, que é, aliás, a única que há. E capricho, às vezes, em aprofundar essa náusea, como se pode provocar um vómito para aliviar a vontade de vomitar* »[499].

À travers ces deux emprunts, on peut observer combien le récit fait le grand écart entre deux visions du monde, deux idéologies qui constituent les antipodes de l'univers narratif : le texte fondateur d'une religion qui promet une transcendance heureuse à ses fidèles et, à l'opposé, le cynisme sombre d'un poète moderne qui exprime tout son scepticisme. Il illustre parfaitement les convictions du narrateur du roman, pour qui non seulement il n'y a pas d'alternative au monde terrestre que nous peuplons et détruisons tous les jours, mais en plus ce jardin qu'il constitue est dévasté et l'humanité qui l'occupe est nauséabonde et sans espoir de salut.

Le paratexte est également représentatif de la tension qui anime le récit. En effet, la seconde épigraphe a pour titre l'expression qui ouvre chacune des sourates du Coran : « *En el nombre del Dios, el Clemente, el Misericordioso* » (*Jardín* 9). Les phrases qui suivent s'élèvent comme un chant à la gloire du Créateur :

---

[498] Le *Livro do desassossego*, de Fernando Pessoa, est constitué de fragments et de feuillets écrits à partir de 1913 et jusqu'à sa mort en 1935, présentés comme une autobiographie de Bernardo Soares. L'œuvre a été publiée pour la première fois en 1982 en portugais, et à partir de 1984 en espagnol.
[499] Fernando Pessoa, *Livro do desassossego, por Bernardo Soares*, Lisbonne, Ática, 1982, p. 83.

La alabanza a Dios, Señor de los Mundos,
que hizo al cielo sostenerse sin columnas,
que brotaran montañas de la faz de la Tierra
y que manara agua de las piedras.
La alabanza a Ti,
que prometiste un jardín para los justos. (*Jardín* 9)

Le premier vers reprend à son tour une expression récurrente dans le Coran, laissant imaginer une citation textuelle intégrale. Or, tout le reste est une libre création de l'auteur, certes inspirée de la prosodie et du style des saintes écritures, mais apparemment sortie tout droit de la plume de Jorge Volpi. Ces louanges sont ainsi une réécriture de la création du monde par un dieu unique, à la façon dont elle apparaît dans le Coran. Y a-t-il une intention parodique ? Faut-il y voir un pastiche ? Il y a certes une dimension ludique et peut-être même irrévérencieuse à imiter les saintes écritures ; pour autant, cela relève à notre sens d'un jeu littéraire, textuel, et non, ici, d'une quelconque moquerie dirigée contre une religion, son idéologie ou les fondements de sa spiritualité. Bien sûr, il se produit une sorte d'ironie tragique à l'évocation d'un jardin destiné aux justes, puisque le lecteur sait, dès le titre, que ce jardin est dévasté. Avant même de commencer la lecture du récit proprement dit, c'est-à-dire au terme d'un paratexte somme toute assez court (un titre, deux épigraphes), le lecteur est préparé à assister au récit ou à la découverte de la dévastation de ce jardin-paradis qui constituait le plus beau cadeau du créateur et qui donnait un sens à l'existence de sa création et de sa créature, l'homme.

La première épigraphe sert, tout autant que la seconde, à tisser un contexte oriental ; ici, il ne s'agit plus de spiritualité mais le texte gagne beaucoup en précision géographique :

Me dicen: ¿cómo, enferma Laila en Irak, no vas a verla?
¡Dios sane a los enfermos de Irak,
que yo me compadezco de todo aquel
que sufre del mal de Irak!

MAYUN LAILA (S. VIII) (*Jardín* 7)

Ces quelques lignes annoncent elles aussi la teneur dramatique d'une part du récit qui va suivre. Le ton est emphatique et le texte met en scène, à la première personne qui plus est, ce qui constitue l'objet principal de la quête du narrateur : la compassion. Trois entités en souffrance sont campées : l'une, Laila, est individuelle ; l'autre, l'Irak, est collective, géographique et éventuellement plus abstraite ; la dernière est ce *je* qui s'associe à la douleur dont il est le spectateur ou le témoin au point d'en prendre sa part. L'épigraphe est particulièrement bien choisie, elle correspond à merveille à l'histoire qui commence : quelle

aubaine ! Cette citation est attribuée à Mayun Laila et daterait du VIIIe siècle. Si le nom Irak est suffisamment ancien pour apparaître dans un texte médiéval, remontant à de nombreux siècles avant la création, au début du XXe siècle, de l'État-nation du même nom, une simple recherche bibliographique confirme les doutes soulevés par la coïncidence trop parfaite de l'épigraphe avec le récit. Pour cause : Mayun Laila semble n'avoir existé… que dans l'imagination de l'auteur avant d'arriver sur ces pages. À moins qu'il ne s'agisse de « Majnûn Laylâ » ou « Le fou de Laylâ », un conte arabe traditionnel originaire du golfe persique, très ancien, transmis oralement jusqu'au XIIe siècle et qui a ensuite connu plusieurs versions écrites. C'est très probablement à cette histoire d'amour platonique et malheureux qui a fortement inspiré les poètes arabes, que fait référence Jorge Volpi. Cependant, il semble qu'au VIIIe siècle il n'y ait pas eu de trace écrite de ce récit et, s'il en existait une, elle ne nous est pas parvenue.

Ces lignes sont donc, là encore et sous couvert de sources d'autorité, l'œuvre de l'auteur, qui semble jouer à se créer son propre tissu intertextuel, en y mêlant, à la manière de Borges, quelques fils authentiques en tant qu'ils proviennent de textes existant sur le plan extradiégétique avec quelques fils de fiction, à travers lesquels il se plaît à réécrire des œuvres phares de la culture orientale, dans un mouvement d'altération réciproque. Le roman se nourrit de textes puisés dans le réservoir infini de la littérature universelle et intègre ainsi en lui une part d'altérité textuelle, en même temps qu'il altère ces textes de référence en les réécrivant sans crier gare, en se les réappropriant et en les recréant au sein de son univers romanesque, au service de la fiction. Il s'approprie ainsi le sacré et, en l'investissant de fiction, il se désacralise tout en lui rendant un hommage non plus spirituel mais littéraire.

2.3.3.2. Mario Bellatin : les titres-clefs

Les titres des romans de Mario Bellatin *Lecciones para una liebre muerta* et *El Gran Vidrio* sont des emprunts intertextuels directs et assumés : le premier est une adaptation du titre de l'action artistique de Joseph Beuys (1921-1986) *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort*[500]. L'artiste allemand, dont le visage est recouvert de feuilles d'or et qui revêt ce qui ressemble à un gilet de chasse porte sur sa poitrine un lièvre mort comme s'il portait un petit enfant, avec égards et précautions. Il se promène ainsi de tableau en tableau en les commentant

[500] Joseph Beuys, *Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt*, Galerie Schmela, Düsseldorf, 26 novembre 1965. Voir Annexe V, p. VIII.

à la dépouille de l'animal sans que les spectateurs puissent saisir le contenu de son discours, incompréhensible semble-t-il. Le second est la citation exacte de la traduction du titre de l'œuvre plastique de Marcel Duchamp (1887-1968) *Le Grand Verre* ou *La Mariée mise à nue par ses célibataires, même* (1923)[501]. Dans les deux cas, la référence à chacun de ces artistes contemporains relève presque de la filiation revendiquée par l'élément primordial du paratexte de l'œuvre : son titre. Implicitement, donner à un objet artistique le titre d'une œuvre existante revient à en proposer une réécriture.

On peut donc légitimement imaginer que, de l'*original* à la *copie*[502], les principaux thèmes et enjeux seront conservés, éventuellement des personnages et une trame commune, comme c'est le cas des *remakes* de films ou du retour des mythes antiques dans la tragédie classique ou le théâtre moderne : si les interprétations, le style et le contexte sont très différents chez Sophocle et chez Anouilh, il n'en demeure pas moins que leurs *Antigone* respectives (441 av. J. C. / 1944) suivent le même déroulement et connaissent le même dénouement. Il s'agit alors de la forme la plus simple et la plus visible d'*hypertextualité* par transformation, selon la taxonomie établie par Gérard Genette :

> […] posons une notion générale de texte au second degré […] ou texte dérivé d'un autre texte préexistant. Cette dérivation peut être soit de l'ordre, descriptif et intellectuel, où un métatexte […] « parle » d'un texte […]. Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de *transformation* […]. L'*Énéide* et *Ulysse* sont sans doute, à des degrés et certainement à des titres divers, deux (parmi d'autres) hypertextes d'un même hypotexte : l'*Odyssée*, bien sûr. […] La transformation qui conduit de l'*Odyssée* à *Ulysse* peut être décrite (très grossièrement) comme une transformation *simple*, ou *directe* : celle qui consiste à transposer l'action de l'*Odyssée* dans le Dublin du XXe siècle.[503]

Naturellement, le lecteur habitué aux fausses pistes qui ponctuent les récits de Mario Bellatin ne sera pas surpris que *Lecciones para una liebre muerta* ne fasse état d'aucun lièvre mort ou vif, d'aucune exposition de tableaux et qu'aucun des personnages ne se couvre le visage de feuilles d'or. De la même façon, il ne s'attendra pas plus à trouver une mariée mise à nu par

---

[501] Voir Annexe VI, p. IX.
[502] Les termes d'*original* et de *copie* sont ici utilisés par commodité et en toute conscience de l'anachronie qu'ils supposent : désormais, les théoriciens s'accordent à considérer que tout texte est une réécriture d'une foule de textes et de discours qui le précèdent, rendant ainsi caduques les notions classiques et trop connotées d'*original* et de *copie*.
[503] Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13-14.

des célibataires dans *El Gran Vidrio*, ni aucun grand verre qui serait le support de l'écriture. Si relation il y a entre les œuvres de Mario Bellatin et celles auxquelles les titres font directement référence, elle ne se situe pas au niveau de l'anecdote, de la diégèse proprement dite. Peut-être faut-il y chercher, alors, une clef de lecture, une piste interprétative, un indice ou un message codé, en somme, dont la fonction serait de permettre de déchiffrer le texte.

L'action de Joseph Beuys suscite un puissant sentiment d'absurde chez le spectateur, essentiellement porté par le personnage joué par l'artiste et visiblement habité par des lubies diverses et insensées qui aboutissent à une configuration triangulaire de ses accessoires scéniques : l'or, le lièvre, les tableaux. Tout cela n'a aucun sens apparent, pas plus que le discours qu'il adresse à la dépouille du lièvre. Il est difficile de voir des liens entre ces trois éléments, sauf peut-être justement leur absence de relation logique et l'absurdité que génère leur association sur l'espace scénique. On peut aisément retrouver ce sentiment d'absurdité et d'incompatibilité à la lecture du roman de Mario Bellatin, notamment dans la juxtaposition de bribes de récits déconnectés les uns des autres et qui sont porteurs en eux-mêmes d'incohérence ou d'étrangeté, comme la présence d'un poète aveugle mafieux et photographe dans la maison du narrateur écrivain pendant que celui-ci est en résidence aux États-Unis, ou l'apparition de Bruce Lee en plein cœur du Pérou dans une communauté quechua.

Peut-être le principal lien du roman avec l'œuvre de Joseph Beuys ne se limite-t-il pas à *Comment expliquer des tableaux à un lièvre mort* et englobe-t-il au contraire l'ensemble de la démarche de l'artiste allemand, qui a fait de sa vie entière une œuvre de fiction qu'il réécrivait à l'envi, créant ainsi sa mythologie personnelle en dépit des évidences biographiques. Antje Kramer cite un entretien dans lequel Joseph Beuys relate un épisode clef de sa vie, un de ces tournants déterminants sur lequel il a fondé une grande partie de son œuvre. L'épisode est assez connu ; dans les derniers temps de la Seconde Guerre Mondiale pendant laquelle il a officié en tant que pilote de la *Luftwaffe*, l'artiste a un accident, son appareil s'étant écrasé au sol :

> Sans les Tartares, je ne serais plus en vie aujourd'hui. C'étaient les nomades de Crimée qui vivaient dans le *no man's land* entre les fronts russe et allemand. Ils m'étaient déjà familiers car je les avais souvent rejoints et m'étais assis avec eux dans leurs campements. Leur vie nomade m'a beaucoup attiré, même si leur liberté géographique était bien sûr déjà contrainte. Puis, lorsque les troupes de l'armée allemande avaient déjà abandonné ma recherche, ils m'ont découvert dans la neige après la chute de ma machine. J'ai été encore inconscient et n'ai retrouvé la conscience

> qu'au bout de douze jours. Les souvenirs de ces événements sont des images qui m'ont marqué très profondément.[504]

Antje Kramer nuance ensuite ce récit à partir des éléments vérifiables et vérifiés auprès de sources militaires, et désormais tout aussi connus du public :

> Pourtant, il est aujourd'hui admis que ce séjour de convalescence d'une douzaine de jours ne s'est pas déroulé dans une hutte de Tartares, mais bel et bien dans le lit d'un hôpital militaire allemand, installé provisoirement près de Kruman-Kemektschi, auquel Beuys fut admis dès le lendemain de sa chute.[505]

Cet épisode qui relève de l'autofiction, mêlant des faits réels et d'autres tout à fait fictifs a donné lieu à des tentatives d'explications rationnelles : l'une d'elles relève que le récit inventé par l'artiste a le mérite de dévier l'attention publique de sa participation aux actions militaires du régime nazi. C'est sans doute vrai, mais ce n'est pas ce qui importe ici, d'autant qu'il ne s'agit pas d'une intention de falsifier la réalité, mais, sans rien y changer, de prendre le parti de la fiction, produisant de la sorte « *des discours où la déformation de la réalité intervient au profit d'une narration unie et mythologisante* »[506]. Au-delà de cet épisode central et fondateur, Joseph Beuys a continué à construire avec rigueur et constance son propre personnage, notamment à partir de l'apparence qu'il lui a donnée à partir des années soixante, et que Antje Kramer décrit en ces termes :

> […] un patchwork d'associations extrêmement sophistiqué. Alors que son chapeau en feutre de la marque anglaise *Stetson* faisait écho à Humphrey Bogart ainsi qu'à son matériau plastique fétiche (le feutre), son pantalon, le Blue Jeans, semblait une référence décontractée aux États-Unis d'un Elvis, portraituré par son ami Warhol, le tout couronné, sur son éternelle chemise blanche, de sa veste mi-pilote, mi-pêcheur, fabriquée par son épouse Eva. Rarement, un vêtement a su combiner à la fois l'association à la nature et à l'uniforme.[507]

---

[504] Antje Kramer, « Beuys, Klein, Vostell : figures de culte et créations de légendes après 1945 », *in Image de l'artiste*, Éric Darragon et Bertrand Tillier (dir.), *Territoires contemporains, nouvelle série*, 4, mis en ligne le 3 avril 2012. http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Antje_Kramer.html (consulté le 5 septembre 2015). (L'auteur de l'article précise sa source en note : « Beuys dans un entretien transmis en 1994 par la chaîne de télévision Arte, passage cité par Beat Wyss, *Nach den grossen Erzählungen*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2009, p. 109-110 »).
[505] Antje Kramer, *art. cit.*.
[506] *Ibidem*.
[507] *Ibidem*.

La filiation du roman *Lecciones para una liebre muerta* avec l'œuvre de Joseph Beuys, prise au sens large et incluant le personnage qu'il a durablement incarné lors de ses apparitions publiques, tient sans doute beaucoup à la pratique autofictionnelle que Mario Bellatin partage avec l'artiste et qui dépasse les limites de leurs œuvres respectives. Le *patchwork* vestimentaire que souligne Antje Kramer métaphorise assez pertinemment la façon dont l'un et l'autre intègrent des éléments dissonants, éventuellement incompatibles, dans leur portrait autofictionnel. Des fragments épars de souvenirs se mêlent à des bouts de fiction assumée ou suffisamment improbable pour révéler leur nature imaginaire. En ce sens, la référence à l'œuvre de Joseph Beuys se révèle être une véritable clef de lecture du roman *Lecciones para una liebre muerta*. Une fois n'est pas coutume…

Pour ce qui est de l'influence du *Grand Verre* de Marcel Duchamp sur *El Gran Vidrio. Tres autobiografías* de Mario Bellatin, elle n'est pas plus évidente à première vue que celle du lièvre mort de Beuys sur le roman précédent. Il n'y a aucun lien thématique apparent, ni aucune évocation de l'œuvre plastique ni de l'artiste dans le récit, en dehors du paratexte. Marcel Duchamp a commencé la réalisation de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, qui sera plus tard connue comme *Le Grand Verre*, en 1915 et l'a déclarée « définitivement inachevée » (*sic* !) en 1923. Depuis, elle se trouve au Philadelphia Museum of Art, aux États-Unis, et quatre répliques ont été faites par d'autres artistes, sous le regard attentif de l'auteur, quatre répliques qui font le tour des expositions à la place de l'originale. Quatre répliques qui font le tour des expositions à la place de l'originale ? Voilà qui rappelle étrangement le congrès d'écrivains mexicains organisé en novembre 2003 à l'Institut du Mexique à Paris, qui allait réunir Margo Glantz, Sergio Pitol, Salvador Elizondo et José Agustín : un événement majeur, auquel de nombreux lecteurs et critiques se sont rendus[508]. On imagine la surprise, peut-être même la déconvenue ressentie par certains lorsqu'ils ont trouvé, en lieu et place des auteurs attendus, des anonymes préparés et entraînés à représenter l'un des quatre absents dont ils récitaient des textes appris par cœur. C'était un congrès de doubles d'écrivains, dont l'objectif était de représenter de façon performative la mort de l'auteur, telle qu'annoncée par Roland Barthes, et de proclamer le statut du texte comme objet exclusif de la littérature… et de la lecture. Effectivement, le message de cette mascarade potache est clair : des auteurs ne subsistaient que les textes.

---

[508] Voir le catalogue de l'exposition : Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Margo Glantz, Mario Bellatin, José Agustin, Jorge Volpi, *Escritores duplicados: narradores mexicanos en París / Doubles d'écrivains : narrateurs mexicains à Paris. Un proyecto de / Un projet de : Mario Bellatin*, Paris, Éditions Landucci / Instituto de México, 2003.

Au-delà de cette coïncidence, qu'y a-t-il donc dans ce *Grand Verre* qui justifie que le roman de Mario Bellatin en partage le titre ? La composition de l'œuvre de Duchamp est hermétique, mystérieuse, pour ainsi dire. Par son aspect suggestif et d'autant plus ouvert qu'elle est inachevée, l'œuvre attend un récepteur pour oser avoir un semblant de sens, tremblottant et incertain. Il ne s'agit plus, dès lors, de découvrir son sens – même caché, même obscur – mais de lui donner du sens, un sens mouvant et mutant, différent à chaque nouvelle réception. Il nous semble qu'à cet égard, le livre de Bellatin comme la création de Duchamp relèvent d'une même catégorie d'œuvres contemporaines dont le parti pris est de demeurer particulièrement ouvertes pour ménager – pour exiger – un espace de création réservé à la réception. Umberto Eco les définit comme étant : « *des œuvres inachevées que l'auteur confie à l'interprète […] ; on dirait qu'il se désintéresse de leur sort. Aujourd'hui, non seulement [l'artiste] accepte "l'ouverture" comme un fait inévitable, mais elle devient pour lui un principe de création* »[509].

C'est Marcel Duchamp lui-même qui, expliquant le titre de son œuvre, nous livre des pistes quant au lien qui peut l'unir au roman de Mario Bellatin. Tout d'abord, il faut bien remarquer qu'au premier abord, il est difficile de voir dans le *Grand Verre* une mariée qui serait mise à nue, ou des célibataires qui s'acquitteraient de cette tâche : le fossé entre le titre et le contenu de l'œuvre existe dans les deux cas. Pour le reste, laissons l'artiste exposer lui-même les implications et l'intérêt que représente à ses yeux le titre original de *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* :

> Quelle mariée a *des* célibataires à sa disposition ? Personne n'en sait rien. C'est une idée abracadabrante, amusante à penser : cela dirige votre esprit dans une direction à laquelle vous ne vous attendiez pas. Mais ce qui m'a encore plus intéressé, c'est le mot « même » : « par ses célibataires, même ». « Même » n'a pas de « s », ce n'est pas les célibataires eux-mêmes, c'est un adverbe qui n'a aucun sens à ce moment-là, qui vient comme des cheveux sur la soupe, à la fin de cette phrase. Ça a beaucoup intéressé Breton et tous les surréalistes ; ils s'en sont resservis après, justement à cause de cette indécision, imprécision. Et quand même, ça ne fait pas non-sens. C'est une veine que j'aimais bien exploiter ou que j'essayais d'exploiter. Je le fais dans ce titre-là, et dans l'exécution de la peinture elle-même, du *Grand Verre*. C'était la même idée dans tout ce qui composait ce *Verre* : obtenir des effets qui partent en tangente d'une traduction ou d'une acceptation normale des choses comme « la fenêtre se ferme » ou « la porte s'ouvre » etc., qui sont des choses trop connues et depuis trop longtemps et dont on ne devrait plus parler.[510]

---

[509] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 17-18.

[510] Nous retranscrivons ici le discours de Marcel Duchamp à partir des archives audio de l'INA/Radio France, dans un enregistrement intitulé « *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre*) : l'œuvre des œuvres

L'indécision et l'imprécision du texte rendent le sens possible tellement flou qu'il se transforme en mirage et s'évanouit comme une illusion : ce n'est pas le non-sens, ce n'est pas l'abolition du sens, c'est l'ambiguïté qui permet la prolifération de tous les sens possibles, à l'in(dé)fini. C'est aussi, bien sûr, ce que fait Mario Bellatin lorsqu'il crée un narrateur qui change d'apparence à l'envi ou livre un récit jonché d'incohérences ou d'incertitudes. C'est ce qu'il fait, d'ailleurs, dès le sous-titre *Tres autobiografías* qui porte le sceau de l'indécision qui se précise ensuite de diverses façons dans le récit. On retiendra également l'idée d'une construction fondée sur un principe de tangente, qui est vis-à-vis du sens – surtout du sens commun – une ligne de fuite comme une autre. Prendre la tangente d'une « *acceptation normale des choses* », c'est réaliser la déterritorialisation deleuzienne du sens commun, de l'ordre hégémonique des choses, du récit, du genre. Dans *El Gran Vidrio*, Mario Bellatin prend ainsi la tangente de l'autobiographie traditionnelle et de la notion classique d'identité en tant qu'aboutissement stable d'un processus de construction linéaire et même rectiligne.

Là encore, la citation intertextuelle qui constitue le titre du roman annonce une filiation réelle, en même temps qu'un hommage à des artistes dont Mario Bellatin se plaît à emprunter certaines des voies qu'ils ont explorées. Les titres de ces deux romans préfigurent, par l'héritage de deux grands artistes du XXe siècle, les attentats contre le sens – contre le sens unique – que l'écrivain commet à dessein dans sa pratique autofictionnelle. Habituée des marges – du discours, du genre –, la plume de Bellatin prend la tangente : elle la prend pour principe, et l'applique avec rigueur, plaçant ainsi le récit sur une ligne de fuite qui déserte les discours hégémoniques, les genres canoniques, les sens uniques. L'auteur se plaît à semer au gré de son texte, comme dans un jeu de pistes, une foule d'indices prometteurs qui ne mènent à rien ; il s'amuse, semble-t-il, à créer le suspense autour de mystères sans révélation qui se dégonflent comme des ballons de baudruche ; il aime, enfin, promener son lecteur et ses personnages au cœur d'un palais des glaces où les miroirs déformants rendent tous les visages méconnaissables. L'artificier Bellatin, l'illusionniste spécialisé dans l'art de l'évasion… d'intrigues qui désertent les récits, le *fictionneur* compulsif à la plume mythomane, le semeur de doutes, l'orfèvre des démentis en abyme, le maître de la fausse piste choisit ici des titres tout à fait significatifs. À la fois par l'intertextualité dans laquelle ils ancrent les récits qu'ils inaugurent et par leur dimension déconcertante, teintée d'absurde, en raison de la relation mystérieuse que les

racontée par Marcel Duchamp », dont un fragment est disponible sur le site internet de France Inter, dans l'article « Exposition : Marcel Duchamp enfin décrypté » : http://www.franceinter.fr/depeche-exposition-marcel-duchamp-enfin-decrypte (consulté le 5 septembre 2015).

hypotextes[511] convoqués pour l'occasion entretiennent avec les récits, ces titres se présentent *a priori* comme de potentielles clefs de lecture de chacun des romans. Contre (presque) toute attente, les titres tiennent leur promesse implicite de révélation du sens caché des œuvres et de leur filiation avec Marcel Duchamp ou Joseph Beuys, en révélant en filigrane les enjeux capitaux de l'écriture autofictionnelle de Mario Bellatin et de sa vision du fait littéraire au sens large.

2.3.3.3. *La muerte me da* : ramifications *trans*textuelles

Les transgressions génériques de *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, contribuent à distinguer la finalité essentiellement esthétique de l'œuvre, qui explore les possibilités qu'offre le langage de transcender et de réinventer les règles du jeu du fait littéraire. Dans cette perspective, l'intertextualité et la métatextualité[512] jouent un rôle prépondérant dans l'économie du roman, qu'elles participent à configurer comme un livre-labyrinthe surprenant qui invite le lecteur à déambuler au hasard des venelles de la tradition littéraire et des impasses de la fiction. Ainsi, les nombreux apports intertextuels servent de vecteur et de support à une grande part de la dynamique introspective des personnages principaux dans un curieux processus d'alchimie entre l'intime et le domaine public ou collectif. D'autre part, cette recherche introspective qui part du niveau anecdotique de l'intrigue finit par s'étendre progressivement à toutes les strates du texte, faisant de celui-ci un exemple d'autoréflexivité qui interroge, à partir de la fiction et de l'intertexte, le fait littéraire dans ses multiples dimensions.

2.3.3.3.1. Intertextualité

C'est à travers une focalisation interne et intimiste variable que le lecteur suit le cours de l'enquête policière et l'évolution, les doutes, les conflits intérieurs des protagonistes qui la

---

[511] Gérard Genette définit une relation d'hypertextualité comme : « *toute relation unissant un texte B (que j'appellerai* hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai* hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire* » (*Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 13).

[512] Pour Gérard Genette, la métatextualité est « *la relation, on dit plus couramment "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer* » (*Ibidem*, p. 11).

relaient. Cette focalisation interne n'exclut pas, loin s'en faut, la mobilisation de référents collectifs, empruntés au vaste champ d'une altérité *double* : il s'agit de l'altérité par rapport au personnage concerné, mais également de l'altérité vis-à-vis du texte lui-même, du roman, une altérité extradiégétique, extratextuelle. De la découverte du premier cadavre à l'élaboration de l'*autre* de substitution qu'est « *la Increíblemente Pequeña* », le récit, tout monologique qu'il puisse être, transcende les frontières de l'univers diégétique et se construit dans un dialogue intertextuel permanent et fondamental. La nature de ces *alter*-textes convoqués pour l'édification de l'histoire est assez variée : le support pictural est probablement le plus représenté dans le premier chapitre, consacré au point de vue de Cristina, alias « *la Informante* », « *la Profesora* » ou « *la Sospechosa* ». Plus tard, ce sont des artistes performeuses qui sont citées dans les messages de la « *Viajera con el Vaso Vacío* », alors que Jonathan Swift est largement mis à contribution et que les poèmes d'Alejandra Pizarnik transpercent l'œuvre de part en part au rythme des crimes du tueur en série.

À partir de la vision initiale du premier cadavre, l'image latente du défunt revient hanter, fugace et inévitable, l'esprit de Cristina. La narratrice l'associe de façon plus ou moins consciente à d'autres images-éclairs, d'autres *flashes* produits par son imagination ou sa mémoire (ou l'interaction des deux) et qui surgissent et s'évanouissent rapidement en une succession fébrile, suscitant de la sorte un effet d'écho pictural. Ces associations aboutissent au souvenir net de deux œuvres plastiques qui représentent une scène de castration : la création des frères Jake et Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead* (1994), qui est elle-même une réécriture directe d'une toile des *Desastres de la guerra* (1810-1815) de Goya, qui représente trois hommes émasculés et attachés à un arbre[513]. Une relation intertextuelle de filiation triangulaire s'établit ainsi entre ces trois images produites en des lieux et des temps différents et qui soulignent toutes l'universalité de l'horreur : « *lo increíble, lo espantoso y lo increíble que resultaba siempre ver, sin importar si se trataba de Goya o de los hermanos Chapman, de un grabado o de una instalación o del hecho real, el cuerpo de un hombre castrado* » (*Muerte* 24). Dans cet énoncé, la différence de statut entre la réalité et sa ou ses représentation(s) semble presque abolie, en tout cas en termes de réception par le spectateur ou le témoin, comme si l'*œuvre* du criminel était de même nature *esthétique* que celles des artistes convoqués pour l'occasion. Cécile Quintana analyse ainsi :

[513] Pour une mise en perspective de ces deux œuvres, voir Annexe VII, p. X.

> Puis ce sont les peintures de Goya qui apparaissent également en surimpression, comme si le roman multipliait les occasions de mettre en images artistiques le crime, jamais de le condamner moralement. Bien au contraire, loin d'être associé au Mal, il est associé au Beau que l'on embrasse du regard. On observe donc un glissement des catégories entre morale et art, pour cerner le criminel comme un esthète et un homme de goût […]. En résonance avec [Thomas] De Quincey, Rivera Garza nous rappelle que la littérature crée ses propres normes ; dans le cas qui nous occupe, le Mal ne s'oppose pas au Bien, il est le Beau.[514]

Preuve que le Beau prend le pas sur le Mal, les œuvres des frères Chapman et de Goya jouissent paradoxalement d'une description plus détaillée que la scène intradiégétique, que la narratrice avait évoquée par bribes dans un monologue halluciné proche du délire :

> *Great Deeds Against the Dead*, 1994. Fibra de vidrio, resina, pintura, cabello artificial, 277 por 244 por 152 centímetros. Jake y Dinos Chapman, nacidos en la década de los sesenta, habían dispuesto tres figuras masculinas de tamaño natural alrededor de un tronco. Atados y desnudos, en posiciones de lejanas consonancias religiosas (un cuerpo crucificado, los brazos abiertos), los hombres que colgaban de los troncos carecían de genitales. Vi eso. Ahí donde deberían estar el pene y los testículos se encontraba, en su lugar, la carne mancillada, terrena. La falta en rojo. La castración. Todo eso envuelto en el aroma ácido de la sangre. Todo eso en Londres. (*Muerte* 23)

Cette description qui ressemble à un compte rendu d'exposition se substitue à celle des cadavres du « *caso de los Hombre Castrados* », auxquels elle confère une dimension à la fois mythique, universelle et visuellement esthétique. Tout se passe comme si, pour Cristina, une telle vision n'était concevable qu'à partir de la récupération d'un héritage culturel commun servant à la fois de référent et de socle créatif aux générations suivantes. Ce procédé ancre les événements déclencheurs de l'intrigue et, partant, le texte entier, dans une double tradition : thématiquement, le motif des assassinats et de la castration illustre l'omniprésence de la violence dans les sociétés humaines, alors que la composition intertextuelle inscrit le roman dans un dialogue fécond : le concert universel des arts et des lettres. Le lecteur idéal de ce roman ou, pour reprendre la terminologie utilisée par Umberto Eco, le Lecteur Modèle, doit être doté d'un horizon d'attente à partir duquel il soit capable de mobiliser des références culturelles qui appartiennent à un inconscient collectif riche et assez cultivé. En ce sens, le texte romanesque est codé, écrit en une langue qui inclut des hypotextes et qui exploite d'autres œuvres artistiques

[514] Cécile Quintana, *art. cit.*, p. 39, 41.

dont la réécriture dans la fiction est l'une des voies alternatives de l'écriture fictionnelle, qui fait en quelque sorte de ce roman une œuvre collective, dès sa composition.

On a évoqué plus haut le rôle capital de l'œuvre d'Alejandra Pizarnik dans l'évolution des enquêtes policières et métatextuelles qui rythment le récit. La Détective voit dans les vers qui accompagnent chacun des cadavres la clef de l'énigme, le mystère dont la résolution ferait la lumière sur l'ensemble de l'affaire, et qu'elle ne parvient cependant pas à percer. En plus de cette utilité policière qui ne portera finalement pas ses fruits, les poèmes de l'écrivaine argentine confrontent les protagonistes à leurs plus grands vertiges intérieurs, indépendamment même de tout contexte criminel, comme ce passage de *El árbol de Diana* (1962) qui accompagne le troisième corps mutilé :

> dice que no sabe del miedo de la muerte del amor
> dice que tiene miedo de la muerte del amor
> dice que el amor es muerte es miedo
> dice que la muerte es miedo es amor
> dice que no sabe. (*Muerte* 32-33)

L'amour, la mort, la peur, dans toutes leurs combinaisons possibles, sont des thèmes qui résonnent au cœur des préoccupations de personnages qui se débattent avec leur solitude irrémédiable et leurs questions existentielles. Une de ces questions concerne à la fois les compétences sociales des personnages et le sort de toute œuvre littéraire : le champ d'action du langage :

> En esta noche en este mundo
> las palabras del sueño de la infancia de la muerte
> nunca es eso lo que uno quiere decir
> la lengua natal nos castra
> la lengua es un órgano de conocimiento
> del fracaso de todo poema
> castrado por su propia lengua
> que es el órgano de la re-creación
> del re-conocimiento
> pero no el de la resurrección. (*Muerte* 55)

L'échec du langage est décliné ici dans ses trois versants principaux : au niveau individuel, il ne permet pas de renouer avec l'essence même de l'enfance, ne permet pas de la préserver intacte dans la mémoire ; au niveau social, il condamne par son imprécision toute tentative de communication et de compréhension interpersonnelle ; enfin, au niveau artistique, il se révèle incapable d'atteindre la véritable transcendance, limité à ne donner lieu qu'à

d'infinies réécritures. La présence de l'essai critique sur les préoccupations littéraires de la poétesse argentine révèle par ailleurs l'importance de ses écrits dans l'évolution des enjeux métatextuels portés par le roman qui pose insatiablement la question du *comment écrire*. C'est aussi ce à quoi tente de répondre la description de l'œuvre des Chapman : comment écrire un corps castré, si ce n'est en réécrivant des textes existants ? C'est aussi la question que pose le recueil de poèmes intradiégétique, « *La muerte me da* ». Nous y reviendrons plus loin.

L'omniprésence de Pizarnik ne saurait faire oublier le dialogue qui se noue avec d'autres textes artistiques. À partir de l'appropriation de l'identité de Marina Abramović par la « *Viajera con el Vaso Vacío* », qui l'altère en « *Joachima Abramövic* », la Détective convoque le souvenir des *performances* de l'artiste. Elle décrit ainsi alternativement trois *performances* de l'artiste-performeuse serbe : *Balkan Baroque* (1997), mis en scène lors de la Biennale de Venise et pour lequel elle s'asseoit sur un monticule d'ossements de bœuf qu'elle nettoie, imperturbable ; *Rhythm 10* (1973), présenté à Edimbourg et qui la met en scène visant avec un couteau l'espace laissé libre par les doigts écartés de la main qu'elle tient posée au sol, se blessant sans cesse ; enfin, le projet *La grande promenade de mur* (*The Great Wall Walk*, 1988), dans lequel son compagnon de l'époque, l'artiste allemand Frank Uwe Laysiepen dit Ulay, et elle-même parcourent chacun deux mille kilomètres le long de la muraille de Chine pour se retrouver au milieu, le temps d'un adieu artistique et sentimental[515]. L'évocation commence ainsi :

> 1) Una mujer se sienta en un cuarto durante más de cuatro días para limpiar mil quinientos huesos de res mientras canta canciones de cuna. En el mismo sitio, tres proyectores muestran a la mujer en escenas idílicas con sus padres. La mujer no cesa de cantar. No cesa.
>
> 2) Una mano abierta sobre una mesa. Un cuchillo entre el dedo índice y medio. Entre el pulgar y el índice. Entre el meñique y el cordial. Entre el medio y el índice. Gotas de sangre entre todos ellos. La velocidad que se presiente. El sonido. El sonido. El sonido. El sonido. El sonido real y la grabación del sonido. Todo esto repitiéndose hasta el hartazgo.
>
> 3) Una mujer emprende una caminata de dos mil kilómetros desde un extremo de una muralla. Un hombre hace lo mismo desde el otro extremo. Noventa días después, el hombre y la mujer se encuentran a mitad del trayecto. Una cita en el fin del mundo. La mujer se sigue de largo después. El hombre también. Una separación brutal. Todo esto en Er Lang Shan, un 27 de junio de 1988. (*Muerte* 109)

[515] Voir les photographies de ces actions en Annexe VIII, p. XI.

Chacune des *performances* est traitée de façon indépendante et reconnaissable par un lecteur averti. Ensuite, les images semblent se bousculer dans la tête de la Détective qui canalise la narration : elles se succèdent de façon compulsive, presque obsessionnelle, comme des flashes qui se bousculent et retiennent les aspects les plus marquants des scènes observées :

> 4) Una mujer limpia un esqueleto con agua y cepillo. Concienzudamente. Detalladamente. Con ternura incluso.
>
> 5) Una mujer se hiere a sí misma. En público.
>
> 6) Una mujer sentada, por más de cuatro días, en una habitación impregnada del hedor a carne cruda y las imágenes de su niñez. Una mujer que canta, incesantemente. Su cabello largo, negro. El rictus de la infancia. Sus lágrimas.
>
> 7) Los dedos de la mano abierta. Frágiles y huérfanos, los dedos. El sonido de la punta del cuchillo que se clava sobre la madera de la mesa. Una y otra vez. Otra vez. La velocidad.
>
> 8) Una mujer emprende una caminata para recorrer, en sentido contratio, todos los kilómetros que se necesitan para decir: esto es una separación.
>
> 9) Un cuerpo dice: el cuerpo sufre.
>
> 10) Un cuerpo dice: todo es un momento de peligro. (*Muerte* 110)

Les images issues des différentes *performances* s'enchaînent si vite qu'elles en viennent à se confondre, à fusionner, aidées en cela sans doute par l'identité de la femme qui joue chacune de ces représentations. Au final, tout cela s'emballe si vite et la confusion est telle que la Détective elle-même entre dans le tourbillon et devient à son tour « *Una mujer* », comme pour signer la désindividualisation et l'universalité des expériences menées par Abramović, comme si elle avait absorbé ces images au point d'en être une de plus, comme s'il n'y avait plus de frontière entre sa réalité et celle des *performances* auxquelles elle a assisté. La dernière image est telle un kaléidoscope qui réunit les fragments épars de toutes les précédentes : « *14) Una mujer se pone un uniforme azul y se recoge el cabello suelto. La mano abierta. El cuchillo veloz. El revólver. La noche. Mil quinientos huesos de res. Una canción de cuna. La muralla china. Las murallas todas. Una mujer. El peligro* » (*Muerte* 111). Toute une femme, faite de toutes les femmes et qui les vaut toutes et que vaut n'importe qui ? La paraphrase est facile, mais l'universalisation est bien là : toutes les femmes, une muraille qui vaut pour toutes les murailles réelles ou symboliques.

À travers cette réécriture de trois *performances* de Marina Abramović, le lecteur est sollicité dans sa propre bibliothèque de souvenirs visuels et, surtout, il assiste à un double spectacle, à une mise en abyme de la représentation. Plus que d'être spectateur des œuvres d'Abramović, il est le témoin de leur réception par la Détective, qui imprime dans le rythme saccadé de son récit l'effet que produisent en elle ces visions ou ces réminiscences. On y voit aussi l'écho que ces souvenirs génèrent et la lecture qu'elle en fait, à partir de ces propres vertiges : le danger, le corps qui souffre, les murailles entre les êtres, les séparations sans retrouvailles, la solitude, le danger, toujours. Parcourir ainsi l'expérience de spectatrice de la Détective s'érige comme une autre façon de déambuler dans son univers intérieur : l'intertextualité est ici mise au service de la dynamique introspective.

Le roman *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift cristallise une autre grande interrogation que pose le récit : le mystère de l'altérité. Les paragraphes entiers de l'œuvre de Swift qui sont cités dans le roman insistent tous sur la confrontation avec l'altérité et le sentiment d'étrangeté et d'incompréhension mutuelles qui en découlent, se faisant ainsi l'écho des inquiétudes et des difficultés relationnelles des principaux protagonistes que sont Cristina, la Détective et Valerio. À l'exception des phrases qui tiennent lieu d'épigraphe au chapitre « *Grildrig* », qui font clairement mention de leur auteur, les autres citations de l'œuvre ne sont distinguées du reste du récit que par l'usage d'italiques, qui ne leur sont pas exclusivement réservées. Il pourrait presque s'agir d'un exemple concret de cette réflexion de Roland Barthes :

> L'intertextuel dans lequel est pris tout texte, puisqu'il est lui-même l'entre-texte d'un autre texte, ne peut se confondre avec quelque origine du texte : rechercher les « sources », les « influences » d'une œuvre, c'est satisfaire au mythe de la filiation ; les citations dont est fait un texte sont anonymes, irréparables et cependant *déjà lues* : ce sont des citations sans guillemets.[516]

C'est le cas, par exemple, des lignes qui closent un fragment consacré à la Détective et à Grildrig, des lignes… en lilliputien, la langue du peuple minuscule des *Voyages de Gulliver* : « *Hekinah degul. Tolgo phonac. Borach mivola. Quinbus flestrin* » (*Muerte* 257). L'inintelligible est mis en scène à travers d'autres fragments du roman irlandais inclus dans la narration :

> Grildrig le cuenta a la Detective en voz muy baja:

[516] Roland Barthes, « De l'œuvre au texte », *in Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 76.

> *Sopló sobre mis cabellos para ver mejor mi cara. Llamó a sus ayudantes y les preguntó (como me enteré después) si alguna vez habían visto en los campos una criatura parecida a mí.*
> Le dijeron que no, por supuesto. Y continuaron viéndome como si fuera un monstruo o una maravilla o un poco de los dos. Luego me preguntaron cosas, esto lo supongo porque se dirigieron a mí y emitieron sonidos atroces que no alcancé a distinguir.
> *Le contesté tan fuerte como pude, en varios lenguajes, y aunque él aproximaba su oído como a dos yardas de mí todo fue en vano porque éramos completamente ininteligibles el uno para el otro.*
>
> –Así que no pudieron entenderse –suspira la Detective, interrumpiendo el relato […]. (*Muerte* 290)

Les paragraphes en italiques correspondent à l'arrivée de Gulliver à Brobdingnag, le pays des géants, où il devient à son tour un être minuscule aux yeux de ces créatures monstrueuses et effrayantes. Le récit fait ainsi apparaître des bribes de la traduction en espagnol de *Gulliver's Travels* au cœur de l'histoire écrite et signée par Cristina Rivera Garza, comme s'il s'agissait de différents fils placés sur un seul métier et destinés à entrer dans la composition du tissu en cours d'élaboration. On assiste également – en épigraphe – à l'épisode dans lequel Gulliver reçoit de la part de ces géants un nom qui lui est totalement étranger, ou à la classification du personnage parmi les *lusus naturae*, la catégorie des étrangers, des différents, de l'autre par antonomase. Il est un autre fragment qui attire notre attention :

> *El hombre yace en la hierba, la cual es muy corta y suave, y duerme ahí mejor que nunca, calcula que unas nueve horas puesto que, al despertar, ya hay luz del sol. El hombre intenta incorporarse, pero no puede moverse porque, como yace boca arriba, se da cuenta de que sus brazos y piernas están atados con gran fuerza a cada lado del suelo; su cabello, que es largo y grueso, está atado de la misma manera. El hombre siente unas delgadas ligaduras a lo largo del cuerpo, desde las axilas hasta los muslos, y sólo puede ver hacia arriba: el sol brilla cada vez más y molesta sus ojos. El hombre oye un ruido confuso cerca de él, pero desde la postura en la que yace no puede ver nada excepto el cielo. Pronto, siente algo que se mueve, vivo, por su pierna izquierda, algo que, avanzando delicadamente sobre su pecho, casi llega al mentón. Cuando el hombre inclina la mirada tanto como le es posible, cree percibir que se trata de una criatura humana…* (*Muerte* 283)

Le lecteur reconnaîtra aisément l'arrivée de Gulliver à Lilliput et ne sera pas étonné que ce paragraphe insiste à nouveau sur le sentiment d'étrangeté qui saisit à la fois l'homme endormi et qui se révèle ficelé au sol et les êtres minuscules qui le parcourent. Pourtant, un lecteur quelque peu averti se retrouvera lui-même face à un texte qui lui semblera vaguement étranger, bien qu'il en reconnaisse l'histoire, et pour cause : c'est une réécriture à la troisième personne

du passage concerné… dont l'original, comme l'intégralité du roman de Jonathan Swift, est raconté depuis une focalisation homodiégétique, c'est-à-dire à partir du *je* narrateur :

> Me tendí en la hierba, que era muy corta y suave, y dormí tan profundamente como no recuerdo haberlo hecho nunca en mi vida. Creo que fueron unas nueve horas, pues cuando desperté amanecía. Traté de levantarme, pero no podía moverme. Estaba de espaldas y me encontré con los brazos y las piernas fuertemente sujetos por ambos lados al suelo, y con el cabello, que era largo y espeso, atado de la misma manera. Igualmente sentí delgadas ligaduras cruzarme el cuerpo, desde las axilas hasta los muslos.
>
> Sólo podía mirar hacia arriba. El sol comenzaba a calentar y la luz me hacía daño en los ojos. Oía a mi alrededor un rumor confuso, pero en la postura en que estaba únicamente podía ver el cielo. Un momento después sentí que algo vivo se movía en mi pierna izquierda y que, avanzando suavemente hacia mi pecho, me llegaba casi hasta la barbilla; dirigiendo la mirada hacia abajo todo lo que pude, vi que se trataba de una criatura humana de menos de quince centímetros de altura, con un arco y una flecha en las manos y el carcaj a la espalda.[517]

Le récit de *La muerte me da* s'approprie et intègre à tel point le texte de Jonathan Swift qu'il le réécrit depuis un autre point de vue. Comme pour le cas de Valerio et de la Détective, il s'agit d'une focalisation interne à la troisième personne. En avalant cet hypotexte pour le faire sien, le roman l'*altère*, le transforme, le fait *autre* en même temps qu'il se modifie lui-même au contact de cette altérité textuelle. Ce changement de perspective, cette altération d'identité et d'apparence est d'ailleurs ce qui est en jeu dans le parcours de Lemuel Gulliver.

Parmi les nombreuses œuvres littéraires et artistiques qui composent l'épais tissu intertextuel du roman, celles d'Alejandra Pizarnik et de Jonathan Swift ont une importance prépondérante, d'abord par l'ampleur de leur présence dans le texte, mais aussi en raison de la relation particulière qu'elles entretiennent avec les principaux questionnements du récit. *Gulliver's Travels* permet de métaphoriser les sentiments et les errances de personnages perdus dans un enfer urbain moderne et démesuré, démesurément étranger ; les vers de Pizarnik disposés comme des épigraphes à côté des cadavres se présentent tels des clefs de lecture de l'énigme criminelle, des clefs de compréhension du roman. L'illusion se dissipe rapidement, bien entendu, et aucun des mystères soulevés dans le récit ne trouvera de réponse tangible. Qu'importe ; même s'ils ne permettent pas de résolution ou de révélation, cet apport intertextuel s'impose comme un vecteur essentiel de la réflexion des personnages confrontés à l'énigme policière et à leurs énigmes intérieures.

---

[517] Jonathan Swift, *Viaje de Gulliver a Liliput*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2001, p. 3-4.

Umberto Eco définit le Lecteur Modèle comme le lecteur idéal imaginé par l'auteur d'un texte, capable de recevoir et d'*agir* le texte tel que l'auteur lui-même l'a conçu :

> Il [l'auteur] doit assumer que l'ensemble des compétences auquel il se réfère est le même que celui auquel se réfère son lecteur. C'est pourquoi il prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement.[518]

Il s'agit bien évidemment d'un lecteur hypothétique, qui ne peut être qu'idéal. Pour autant, face à *La muerte me da* et à son système intertextuel, le Lecteur Modèle et le lecteur réel doivent être capables de faire preuve et usage d'un certain degré de connaissance de la tradition littéraire et artistique universelle pour tendre à une juste compréhension du roman. Sans cela, selon Umberto Eco : « *le lecteur qui présente une carence encyclopédique est attendu tôt ou tard au tournant* »[519].

À travers le personnage imaginaire de la « *Dama Pequeñísima* » qui, devenant Grildrig, fait entrer l'univers de Gulliver dans l'intimité mentale de Valerio et de la Détective, mais aussi à travers les réflexions et les questionnements des personnages à la lecture des vers de Pizarnik ou par le biais de l'évocation des *performances* de Marina Abramović, la dynamique introspective des trois personnages principaux prend appui sur un solide socle culturel commun, varié en disciplines, origines et époques. Ce socle sert à la fois d'écho suggestif des émotions et inquiétudes profondes des protagonistes et de tremplin à la (ré)élaboration et (ré)appropriation subjectives d'une mémoire collective. La dimension intimiste du récit s'inscrit alors dans un cadre universel et intemporel qui, sans rien ôter à son caractère subjectif, lui permet de dépasser les limites de l'individuel grâce à l'usage de références à une tradition intertextuelle commune et interdisciplinaire. Les résonnances de cet héritage collectif s'étendent à tous les personnages et jusqu'au lecteur, opérant ainsi une sorte de perméabilisation des consciences comme s'il s'agissait de vases communicants. Le partage de références culturelles s'impose comme la seule voie capable d'abolir – de *transcender* – les murailles infranchissables entre les individus, de même que la réécriture, l'emprunt plus ou moins avoué et autres détournements intertextuels sont assumés comme des ingrédients à part entière de l'écriture créative. Cela va dans le sens des propos de Julia Kristeva :

---

[518] Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 71.
[519] *Idem*.

> Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) […]. Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double.[520]

Transcendance de l'individu dans le collectif à travers un socle de références culturelles donné en partage et en héritage ; transcendance du texte qui s'inscrit dans une tradition qu'il récupère, revendique et continue à forger dans la pratique active de l'intertextualité.

2.3.3.3.2. Métatextualité

L'autre versant de la transtextualité très présent dans *La muerte me da* est sans aucun doute sa dimension fortement métatextuelle, c'est-à-dire autoréflexive : le texte réfléchit sur lui-même et produit les instruments et les arguments de cette réflexion auto-centrée qui n'est guère différente d'une introspection… du récit par lui-même. L'enquête policière mène les personnages à se poser la question de la genèse de l'écriture créative, si bien que l'une et l'autre deviennent rapidement indissociables. Les protagonistes cherchent des indices et des pistes dans les vers de Pizarnik que l'assassin égrène à côté du corps de ses victimes, dans les messages qu'il adresse à Cristina qui le désigne alors comme « *la Viajera con el Vaso Vacío* »[521] et dans la mise en scène hautement symbolique des crimes, c'est-à-dire dans tout ce qui constitue le *paratexte* des meurtres. L'expression peut surprendre, mais il nous semble indéniable que le crime est constamment comparé à une œuvre d'art, tant dans sa réalisation que dans son résultat comme produit fini, destiné à être « consommé ».

Les parallélismes sont nombreux tout au long du roman, depuis la mise en relation de l'image du premier cadavre avec les gravures de Goya et le montage des frères Chapman, jusqu'au livre de poésie intitulé « *La muerte me da* ». Celui-ci se présente comme le sommet de la production artistique et esthétique d'un assassin-poète ou d'un poète-assassin, comme si les morts n'avaient été que les inévitables brouillons, les ébauches préalables, nécessaires à la création du chef-d'œuvre. Encore faut-il ajouter à cela l'association constante, en toile de fond de tout le récit, de l'écriture avec le motif de la blessure et de la castration, comme dans les

---

[520] Julia Kristeva, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, coll. Points, 1969, p. 84-85.
[521] Il s'agit d'un nouvel emprunt au recueil de Alejandra Pizarnik, *El árbol de Diana* : « *cuídate de mí amor mío / cuídate de la silenciosa en el desierto / de la viajera con el vaso vacío / y de la sombra de su sombra* ».

sous-titres « *El adjetivo, que corta* » (*Muerte* 47) ou « *El poema castrado por su propia lengua* » (*Muerte* 53). L'auteur(e) des messages adressés à Cristina insiste à son tour sur cette mise en parallèle : « *Desmembrado. El cuerpo. El texto* » (*Muerte* 87), et lance finalement cette question aussi rhétorique que provocante : « *¿Qué corta más que una palabra?* » (*Muerte* 93). La réponse est peut-être à chercher dans le recueil de poèmes intradiégétique « *La muerte me da* » :

> ¿Quién verifica la línea (algo que punza) (algo que entra) en el pecho de la aldaba?
> ¿Quién versifica la puerta y, bajo la puerta, la luz que se trasmina?
>
> Te regalo la línea pordiosera inacabada letal.
>
> Póntela en la puerta del cuerpo (la boca para que entiendas) (el orificio nasal) (el orificio sexual) (la rendija) la luz trasminada.
>
> La línea entra y, entrando, rompe. La línea es el arma: [ilegible].
>
> Una línea de coca.
> Una línea de luz: una espada. Ese atardecer. Un horizonte.
> Una línea de palabras (rotas aldabas).
> Una línea de puntos (y de puntos y comas). Una línea de puertas semiabiertas.
> La línea de tu falta. La línea de tu pantalón.
> La línea telefónica (agónica).
> La línea que te parte en dos. (*Muerte* 314-315)

Le mot, la ligne – qu'elle soit d'encre ou de coke – sont érigés au statut d'armes létales. En conséquence, le recueil se présente comme le fruit d'une maturation longue et difficile, comme la consécration d'un poète-assassin – maniant la plume, il manie la lame. Les mutilations deviennent sa plus grande source d'inspiration, les brouillons de l'œuvre et la condition *sine qua non* de son écriture. L'intégralité des poèmes qui composent le livre-chapitre confirme l'idée récurrente d'une équivalence de la castration et de l'écriture :

> Mientras los hombres morían (porque el destino de los hombres es morir)
> marcados por el objeto
> con filo, yo cortaba la frase. Gustosa
> abría la línea (como el que abre una lata de sardinas)
> la probabilidad de otra línea. Bifurcaba
> una mano a la derecha y otra mano a la izquierda
> el cuerpo en medio, el cuerpo
> marcado por la apertura de la línea
> caía. Desangrado.
> El cuerpo solo. (*Muerte* 311-312)

Tout semble concorder pour indiquer que ces vers sont l'œuvre du coupable… ou plutôt de la coupable. Une fois établie cette relation d'ordre symbolique ou métaphorique entre l'assassinat et l'écriture, l'enquête policière se mue progressivement en une enquête littéraire, ou plus exactement métalittéraire, qui explore l'acte même d'écrire et les ressorts de la création poétique. Les principaux supports et fils d'Ariane de cette réflexion sur le fait littéraire et l'écriture poétique sont, d'une part, l'œuvre de Pizarnik disséminée dans le texte mais aussi explorée dans le chapitre-essai qui lui est consacré et, d'autre part, ce recueil de poèmes signé par Anne-Marie Bianco, l'auteur(e) – ou son pseudonyme – sans visage.

Convaincue que la clef des motivations de l'assassin réside dans une juste lecture des vers de Pizarnik que celui-ci choisit, la Détective déduit que le coupable doit être connaisseur de l'œuvre poétique de l'écrivaine argentine. Lorsqu'elle sollicite Cristina, c'est dans la double intention de l'interroger en tant que « *la Profesora* », spécialiste de Pizarnik transformée pour l'occasion en consultante en analyse littéraire pour la police, et en tant que « *la Sospechosa* », première arrivée sur la scène de crime et qui correspond au profil lettré du coupable. La conversation tourne d'abord autour de l'interprétation plus ou moins littérale des vers concernés, avant de s'orienter davantage vers l'écriture poétique en général. Ainsi la détective s'inquiète-t-elle : « *¿Así que todo poema fracasa?* » (*Muerte* 55). La formulation impersonnelle et presque naïve de la question dote cette dernière d'une dimension générale, universelle, qui suppose une problématique similaire pour tous au moment d'écrire et qui fait d'une recherche centrée sur l'œuvre et les préoccupations métalittéraires de Pizarnik une réflexion globale sur les procédés d'écriture prosaïque ou poétique. De même que le récit multiplie les perspectives narratives d'un même événement grâce à ce que nous avons qualifié de *focalisation interne variable*, il multiplie également les perspectives et les angles d'approche dans cette discussion autour de la matière littéraire : il interroge en effet aussi bien l'acte de lecture que celui de l'écriture.

Si Alejandra Pizarnik, comme l'assassin-poète, cherchait obsessionnellement le mot juste, la plume parfaite, Cristina, en quête de la lecture adéquate, précise, absolue, se demande pour sa part : « *¿Cómo se lee la poesía?* » (*Muerte* 41). C'est d'ailleurs aussi l'objectif de Valerio et de la Détective lorsqu'ils tentent de déchiffrer les vers qui « signent » chaque meurtre. De cette façon, les personnages adoptent la même disposition que Stephen Albert dans *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) de Jorge Luis Borges, lorsqu'il prétend résoudre l'énigme du livre-labyrinthe de Ts'ui Pên : ils passent à un statut étrange de personnages-lecteurs, qui interrogent de l'intérieur de l'œuvre les mystères de l'écriture littéraire et de sa lecture ou de sa réception. Une sorte de connexion s'établit ainsi avec le lecteur réel, extradiégétique, qui peut

non seulement se reconnaître en sa position de récepteur-décodeur d'un texte, mais qui peut aussi se sentir concerné par les questions que posent les personnages quant à l'importance de la réception artistique ou littéraire. Cette possible identification entre les personnages et le lecteur opère une première étape de perméabilisation subtile de la frontière entre le niveau diégétique et le plan extradiégétique. D'autres symptômes apparaissent au fur et à mesure du récit, comme l'identité de nom et de profession entre le personnage Cristina et l'auteure Rivera Garza ou la présence presque métaleptique du recueil « *La muerte me da* » au cœur de l'intrigue.

« *La muerte me da* » est effectivement le titre du septième chapitre, présenté comme s'il s'agissait de la couverture d'un livre de poésie d'une auteure inconnue dont on sait seulement, grâce au témoignage de son éditeur, qu'elle utilise un pseudonyme : Anne-Marie Bianco. De même qu'il existe des métarécits ou récits au second degré[522], c'est-à-dire des récits mis en abyme à l'intérieur d'un autre récit alors appelé récit-cadre, il semble exister ici une œuvre en abyme : un livre dans le livre. Pour autant, il n'est pas dénué de référentialité ni confiné à n'avoir qu'une existence intradiégétique, puisqu'il a effectivement été co-publié, dans la réalité extratextuelle, par la maison d'édition Bonobos et l'Instituto Tecnológico de Monterrey. De la sorte, il est doté d'une double vie, à la fois *intra*- et *extra*-diégétique et c'est par un tour de passe-passe relevant de la *métalepse*[523] qu'il ouvre une nouvelle brèche entre les niveaux diégétiques, contribuant ainsi à les rendre perméables, tels des vases communicants. S'il est acquis, dans notre réalité extratextuelle, que derrière le pseudonyme Anne-Marie Bianco se cache (plutôt mal) Cristina Rivera Garza, au sein du récit le mystère de l'auctorialité de ce recueil ne sera pas percé, participant un peu plus à la confusion généralisée. Pour Gérard Genette, la métalepse a pour effet intrinsèque, en transgressant les frontières qui séparent les différents degrés de fiction, et donc la frontière entre la fiction et la réalité, de créer une confusion, un trouble dans le récit et chez le lecteur : « *Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être*

---

[522] Nous empruntons le terme, là encore, à la narratologie de Gérard Genette, pour qui « *le métarécit est un récit dans le récit* » (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 239).

[523] Dans Figures III, Gérard Genette explique ce en quoi consiste, à ses yeux, la métalepse dans le récit : « *Le passage d'un niveau narratif à l'autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation. Toute autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive. Cortazar raconte quelque part l'histoire d'un homme assassiné par l'un des personnages du roman qu'il est en train de lire : c'est là une forme inverse (et extrême) de la figure narrative que les classiques appelaient la métalepse de l'auteur […]* » (*Ibidem*, p. 243-244). Il ajoute ensuite : « *Une figure moins audacieuse, mais que l'on peut rattacher à la métalepse, consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe* » (*Ibidem*, p. 245).

toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit »[524].

Il n'est pas anodin que ce recueil occupe l'avant-dernier chapitre du roman de même que n'est pas gratuite non plus la présence de l'article universitaire sur le journal intime d'Alejandra Pizarnik, signé par une Cristina Rivera Garza dont on ne sait pas s'il s'agit de l'auteure ou de la protagoniste. Les deux « documents » soulignent les difficultés de l'écriture poétique et prétendent apporter des outils et des pistes d'interprétation du texte romanesque et des questions qu'il pose. En fait de réponses, ils contribuent à alimenter les interrogations du lecteur et des personnages, tant pour ce qui est de l'intrigue policière que de l'intrigue métalittéraire. Il est significatif que le recueil poétique partage son titre avec le roman qui l'héberge, mais aussi avec le chapitre VII, qu'il occupe intégralement. Cette coïncidence triangulaire suggère encore davantage que c'est là que réside la clef de lecture de l'œuvre et la solution aux diverses énigmes que celle-ci développe : l'affaire criminelle, la recherche introspective et existentielle des personnages en quête d'eux-mêmes à travers leur désir d'altérité et le texte au sens large, qui sonde sa propre condition littéraire.

Tout semble indiquer que l'auteur(e) des poèmes est également l'auteur(e) des crimes, et la probable auctorialité extradiégétique du recueil peut mener le lecteur à imaginer que, si Cristina (alias « *la Profesora* », alias « *la Sospechosa* », alias « *la Informante* », bref : le personnage intradiégétique) a une quelconque ressemblance avec l'auteure du roman Cristina Rivera Garza dont le style abrupt correspond assez à celui d'Anne-Marie Bianco – que l'éditeur intradiégétique qualifie de « *rota e inquietante* » (*Muerte* 304), alors, la Cristina intradiégétique pourrait être à la fois l'auteure des poèmes et la tueuse en série. Pour autant, rien dans le texte ne permet de corroborer l'implication de cette Cristina dans l'écriture des poèmes ni dans les crimes du « *caso de los Hombres Castrados* ». Rien ne confirme non plus que le poète et l'assassin soient une seule et même personne, mais quoi qu'il en soit, la violence de la mort et de la mutilation est à la source de la création poétique de ce recueil. L'association récurrente de la plume ou du crayon avec une lame, une arme ou un couteau établit une comparaison troublante entre le poète et l'assassin, entre l'écriture et la mutilation, et ce, bien au-delà de l'intrigue policière, sur un plan symbolique et universel. Le poète est-il celui qui mutile le langage ? Toute création littéraire est-elle si douloureuse et si aliénante qu'elle s'apparente à une castration ? Et qui castre-t-elle alors, si ce n'est le poète lui-même ?

---

[524] *Idem*.

Par ailleurs, l'usage d'un pseudonyme est destiné à masquer la véritable identité de l'auteur, ou tout du moins son identité telle qu'elle apparaît sur les registres d'état civil. Les enquêteurs soupçonnaient que la motivation du criminel soit un « *deseo de alteridad* » (*Muerte* 243) ; le brouillard qui entoure l'auctorialité du recueil de poèmes intradiégétique va également dans ce sens. Anonyme ou cachée derrière un pseudonyme, la personne qui a écrit le manuscrit tend à demeurer dans un état d'altérité constante, à partir duquel elle peut encore assumer toutes les identités et aucune à la fois, comme si l'identité n'était en fin de compte qu'un concept *en puissance*. C'est cela que l'éditeur Santiago Matías – sur le plan diégétique en tout cas – interprète comme un acte de résistance ou de subversion. Il insiste, dans la note qui précède le texte, sur la liberté identitaire absolue que représente l'utilisation d'un pseudonyme :

> Anne-Marie Bianco. En ese momento, no recordaba a ningún poeta, ya local o regional o, inclusive, continental, con ese nombre. Su apellido, sin embargo, me resultaba familiar. […] Bruno Bianco: el nombre de un poeta que lleva, en las dos palabras que lo forman, una irreconciliable contradicción: Bruno (oscuro) Bianco (blanco). Bruno Bianco: extraño personaje que quizá jamás existió (al menos físicamente). Bruno Bianco: el poeta abstracto. Bruno Bianco: el poeta como señal. (*Muerte* 303-305)

Ce poète désincarné, symbolique, sans existence corporelle ni officielle n'est pas loin de la notion barthésienne de *scripteur*. Lorsque Roland Barthes proclame la mort de l'auteur, il signe en fait une sorte de divorce entre l'auteur réel, l'individu en chair et en os, et son œuvre qui s'impose comme un tissu composé d'une foule d'autres textes et qui constitue la seule réalité tangible de la littérature :

> L'Auteur, lorsqu'on y croit, est toujours conçu comme le passé de son propre livre : le livre et l'auteur se placent d'eux-mêmes sur une même ligne, distribuée comme un *avant* et un *après* : l'Auteur est censé *nourrir* le livre, c'est-à-dire qu'il existe avant lui, pense, souffre, vit pour lui ; il est avec son œuvre dans le même rapport d'antécédence qu'un père entretient avec son enfant. Tout au contraire, le scripteur moderne naît en même temps que son texte ; il n'est d'aucune façon pourvu d'un être qui précéderait ou excéderait son écriture, il n'est en rien le sujet dont son livre serait le prédicat ; il n'y a d'autre temps que celui de l'énonciation, et tout texte est écrit éternellement *ici* et *maintenant*.[525]

[525] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 66.

C'est semble-t-il le parti que prend le poète caché derrière le pseudonyme d'Anne-Marie Bianco, qui revendique l'héritage – la *filiation* – d'un autre pseudonyme, et qui a semble-t-il l'intention de donner une leçon à son éditeur. Il lui donne ainsi rendez-vous dans le hall d'un hôtel :

> Me senté en el lobby y observé a mi alrededor. No sabía si esperaba a una jovencita, a una anciana o a un hombre maduro. De súbito todo parecía caber dentro del nombre, todo dentro de Anne-Marie Bianco: el cuerpo delgadísimo de la hija del poeta inventado; la silueta de la mujer que, ya vieja, decide romper la careta de la masculinidad y dejarse ver; el diagrama del hombre que siempre fue y seguirá siendo. Mi desatino era tan claro que resultaba avasallador. Ahí estaba yo, el jefe de una pequeña editorial de provincia, esperando a un fantasma en el *lobby* de un hotel lleno de gente que, como yo, daba la impresión de estar perdida, de buscar algo. Anne-Marie Bianco, por supuesto, no se presentó a la cita. O acaso se presentó a la cita pero evitó encontrarme. En todo caso, ese día, que era el día indicado, a una hora también indicada, no conocí a Anne-Marie Bianco. Nunca supe qué la movía o cuáles, además de su obsesivo rondar dentro de la poesía de Alejandra Pizarnik, eran sus lecturas. Nunca supe su edad, su lugar de nacimiento. Nunca la vi callar o sonreír. (*Muerte* 305-306)

À cet instant, l'éditeur fait l'expérience de l'ampleur des possibilités identitaires qui se révèlent pour ainsi dire infinies, tant qu'elles ne sont pas limitées par une définition. L'anonymat, ici via un pseudonyme, permet de rejeter la fidélité conventionnelle à une identité unique pour être *en puissance* tout le monde et personne à la fois. C'est la réalisation du désir d'altérité que recherchait, par des voies similaires, la « *Viajera con el Vaso Vacío* ». À travers cette figure mystérieuse qui pourrait être tout le monde et n'importe qui, à tel point qu'elle n'est personne, la *scripteure* Cristina Rivera Garza présente l'auteur comme une vaste fiction, qui n'est que le produit du texte qu'il engendre. Une fois encore, c'est dans l'écriture et la fiction que l'identité d'un *je* scripteur se déploie au maximum de ses potentialités, lui permettant de se construire et de se déconstuire sans cesse, de *devenir autre* à l'infini.

Ce *devenir autre* qui se manifeste chez les personnages et tend à l'extrême dans le cas de cette Anne-Marie Bianco couvre toutes les dimensions du texte, notamment avec le jeu intertextuel fourni que nous avons souligné plus haut, et qui contribue à remettre en question l'auctorialité de l'œuvre et du texte littéraire en général, faisant à nouveau écho aux postulats de Roland Barthes sur la mort de l'auteur.

Dans le roman *La muerte me da*, le texte comme les personnages, la figure de l'auteur et la réalité se présentent comme des espaces pluridimensionnels qui se révèlent essentiellement pluriels et qui permettent la prolifération d'un dialogue intertextuel et métatextuel qui remet en

question les notions traditionnelles d'identité, d'auctorialité et de genre. En cela, c'est un parfait exemple de la déclaration de Roland Barthes : « *la littérature (œuvre ou texte) est spécifiquement un message qui met l'accent sur lui-même* »[526]. Les rouages de la fiction et l'écriture poétique ou romanesque s'expliquent d'eux-mêmes et par eux-mêmes ; en réalité, cela revèle plus de l'exploration que de l'explication.

L'hybridité générique du roman empêche le récit de se stabiliser ou de s'enraciner durablement dans le genre policier, et se prête ainsi à ce que le discours prenne un tournant métalittéraire, autoréflexif. De la même façon, l'échec cuisant des efforts des détectives pour démasquer l'assassin et l'absence de conclusion qui en découle participent au glissement progressif du noyau de l'intrigue policière vers des questions abstraites, conceptuelles, existentielles. Au-delà de l'histoire d'une enquête policière, le roman raconte la genèse d'une œuvre littéraire : celle du recueil de poèmes au niveau intradiégétique, mais aussi sa propre création. *La muerte me da* s'impose comme un labyrinthe ludique dans lequel de multiples sentiers bifurquent et s'enchevêtrent pour orienter ou désorienter le lecteur au cœur d'une foule de genres discursifs et de jeux *inter*- et *meta*-textuels qui mettent le monde et l'écriture en questions. Explorant les notions d'identité et d'altérité subjectives et textuelles, l'œuvre se contente d'interroger sans jamais apporter de réponse.

Tous ces jeux génériques et discursifs en font un roman hybride, essentiellement *trans*, qui, tel un *patchwork*, se construit à partir d'un matériel hétérogène, parfois de seconde main, qui connaît une nouvelle vie, une nouvelle fonction au cœur d'une nouvelle diégèse et, bien sûr, un nouvel éventail de lectures possibles. En insérant un article académique de critique littéraire et un recueil de poèmes dans un récit censé être policier, en plus des nombreuses citations et références intertextuelles, l'auteure contraint le lecteur à être perpétuellement décontenancé. L'œuvre joue à perdre ses lecteurs au cœur d'un palais des glaces fait de mirages enchâssés et peut-être aussi à perdre *des* lecteurs, découragés par la complexité labyrinthique d'un récit qui voit sa propre intrigue se dissoudre pour mieux proliférer dans toutes les dimensions de l'édifice textuel. Le Lecteur Modèle se doit ainsi d'être doté d'une certaine connaissance culturelle et surtout, disposé à être constamment dérouté de son horizon d'attente, puisque l'énigme policière ne connaîtra pas de résolution et que l'intrigue passe rapidement à un second plan. En réalité, le crime sur lequel enquête le texte en profondeur, c'est celui que représentent les attentats commis contre le genre du roman noir, contre les règles de la syntaxe et l'exigence de communicabilité du texte, l'attentat contre le sens unique, contre le sens, tout simplement. De

[526] Roland Barthes, « L'analyse rhétorique », *in Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, *op. cit.*, p. 144.

la sorte, l'objet de l'enquête du récit, c'est le récit lui-même. Converti à l'introspection tout autant que ses protagonistes, il devient fortement autoréflexif et *ego-centré* tout en étant par nature tourné vers l'extérieur, vers une foule d'*autres* textes dont il s'inspire et se nourrit, dont il s'*altère*. C'est en ce qu'il ne se constitue lui-même qu'en puisant dans l'altérité pour la faire sienne que le roman de Cristina Rivera Garza fait du *devenir autre* du texte la condition essentielle de sa transcendance.

C'est en ce qu'ils se livrent à l'introspection et à l'exploration ouverte de leur relation fondamentale à l'altérité comme vecteur essentiel et pilier de leur identité mutante, que les romans tout autant que les protagonistes de Jorge Volpi, Mario Bellatin et Cristina Rivera Garza atteignent une véritable transcendance. Le texte transcende ses propres frontières génériques et discursives et, à travers son fort ancrage intertextuel et sa démarche résolument métatextuelle, il se présente au lecteur comme « *le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives* »[527]. L'ultime transcendance se produit lorsque le lecteur devient lui-même le détective actif de ce jeu de piste labyrinthique dont l'enjeu, le *graal* inaccessible mais ô combien imaginable, contient la révélation des mystères de l'œuvre littéraire, de la facture et de la nature du texte. En vérité, ces romans proclament l'inconstance du texte, dont la seule véritable réalisation – multiple, plurielle – tient en l'alchimie unique qui se produit à chaque nouvelle lecture.

Lorsque ces écrivains privilégient l'ellipse, l'espace blanc, les ruptures de l'ordre diégétique ou la mise en suspens de l'intrigue, parfois de façon définitive, ils accentuent le caractère d'ouverture de l'œuvre, son potentiel suggestif tendu vers le lecteur à qui il incombe de compléter ces champs laissés libres :

> *Il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur :* l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses. Cette fois, l'œuvre est intentionnellement ouverte à la libre réaction de l'auteur.[528]

Ils en appellent ainsi à l'altérité pour compléter l'œuvre par sa lecture, par sa consommation active et c'est dans ce nécessaire mouvement vers l'autre que le texte garantit son *devenir autre* permanent et trouve sa transcendance. Le récit transcende les frontières physiques du livre et les frontières individuelles de l'auteur traditionnel, par le recours à une multitude d'autres textes et grâce au passage du lecteur du statut de récepteur (réceptable) à celui de co-créateur.

---

[527] Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.*, p. 11.
[528] *Ibidem*, p. 22.

Au niveau individuel des personnages comme dans la configuration discursive et narrative du texte, c'est en tendant vers l'altérité que l'identité se forge. Si les tentatives pour franchir les barrières inter-individuelles sont souvent vouées à l'échec et rendent d'autant plus difficile la construction identitaire du sujet, c'est-à-dire du singulier au cœur du collectif, le texte, lui, se présente naturellement comme un tissu composé d'emprunts, « *un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture* »[529]. Il se présente dans son identité essentiellement multiple, plurielle et collective. Si le sujet en tant qu'acteur social est aux prises avec de fortes difficultés d'articulation de son individualité, de sa singularité, avec la structure collective composée d'une multitude d'altérités individuelles et singulières, il semble que le véritable espoir de transcendance de l'invididualité et de l'individualisme réside dans la participation à l'élaboration et à la transmission d'un héritage culturel collectif.

Face à l'imperfection du langage comme outil de communication et à l'incompréhension irrémédiable qui en découle, le salut tient en l'appropriation subjective par les uns – faite de déformations, de déviations et de reformulations – des textes des autres. Il peut s'agir de l'auteur qui absorbe et réécrit les œuvres d'autres artistes ou du lecteur qui, récepteur d'un texte « bâillant », s'y engouffre pour s'associer à l'écrivain et participer ainsi au processus de création de l'œuvre. Le processus de création artistique ne s'arrête pas à l'atelier du peintre, du sculpteur ou à la plume de l'écrivain ; il prend racine dans une vaste tradition universelle et se prolonge jusqu'aux mille et une concrétisations rendues possibles par la consommation de divers récepteurs, en des espaces et des temporalités divers et donc, à partir d'horizons d'attente et de références très variés. Ce n'est qu'à ce niveau-là que la quête effrénée de l'altérité mise en scène par les romans abordés ici trouve un dénouement heureux, bien en dehors des intrigues qui formulent ou ébauchent ce questionnement.

[529] Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *art. cit.*, p. 67.

CONCLUSION

L'objectif de ce travail était, à partir de l'observation empirique de la récurrence du motif introspectif dans huit romans mexicains publiés entre 2000 et 2010, de mettre en évidence la cohérence interne des projets littéraires de chacun des ouvrages des six auteurs choisis. Nous nous posions également la question, au seuil de cette réflexion, de l'éventuelle cohérence *collective* de ces œuvres contemporaines, qui présentent des spécificités communes. En d'autres termes, il s'agissait d'étudier le faisceau des phénomènes observés de façon régulière bien que sous des formes diverses, en cherchant à mettre en lumière l'articulation systémique de ce qui, à première vue, nous avait paru suffisamment prégnant pour être symptomatique des regards convergents posés par ces différents auteurs sur le monde et l'époque qu'ils partagent.

Pour ce faire, nous avons tout d'abord interrogé l'historiographie des écritures introspectives, également appelées écritures du *je* ou du *moi*, et plus particulièrement l'émergence et l'évolution du modèle autobiographique, dès l'apparition de sa forme moderne, les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau faisant office de référence et de point d'ancrage du genre. Passant rapidement sur les problèmes moraux qu'ont suscités des formes d'écritures *ego-centrées* détachées de toute intention mystique, nous avons recensé les principaux écueils auxquels se sont heurtées des générations d'autobiographes, à commencer par Rousseau lui-même. Il nous est apparu que, l'authenticité absolue et la pleine sincérité de l'autobiographe constituant les fondements du genre, ce sont justement ces deux aspects qui se révèlent irréalisables et représentent les deux plus grands obstacles au succès de l'entreprise autobiographique.

Pour le résumer brièvement, le paradoxe s'impose assez rapidement : la *réalité factuelle* des événements diffère de l'*expérience vécue* qu'en a l'individu et diffère encore de l'*empreinte mémorielle* qui lui en reste. L'enchaînement chronologique et causal est probablement la dimension la plus affectée par ces changements de perspective. Lors de la mise en mots chronologique du vécu, on assiste alors à un phénomène inévitable de dénaturation : la linéarité du récit ne correspond pas à celle de l'expérience et encore moins à celle du souvenir. Un récit de vie est dès lors une reconstruction artificielle, et cette réorganisation va à l'encontre de l'authenticité et de la sincérité escomptées. Les principales infractions au modèle autobiographique, mais aussi les multiples tentatives pour le renouveler, toucheront ces deux dimensions. Dans les dernières décennies, apparaissent alors comme alternative des œuvres qui tentent d'intégrer des parts moins factuelles de la réalité subjective de l'autobiographe : sous

l'influence de la psychanalyse, les rêves ont désormais droit de cité et, dans la seconde moitié du XXe siècle, sous l'impulsion des nouveaux romanciers, la fiction et l'invention se frayent un chemin au cœur du discours autobiographique, débouchant ainsi sur la proclamation de l'*autofiction*, qui abolit la dichotomie « réalité *vs* fiction » comme critère de détermination du degré de sincérité des écritures du *je*.

Cette rétrospective nous a permis de retracer les grandes tendances qui ont abouti à l'apparition de modalités scripturales et de phénomènes que nous retrouvons en partie dans les romans du corpus sélectionné. Le second mouvement préalable à l'analyse textuelle de ces romans tente de les situer dans le panorama de la littérature mexicaine, en abordant, d'une part, les principales tendances de la production narrative contemporaine et, d'autre part, l'émergence tardive des écritures du *je* au Mexique. Il en ressort que, si l'intérêt pour l'écriture introspective – autobiographique ou de fiction – est apparu tardivement, ce « retard » a largement été comblé au cours des dernières décennies, comme le démontre l'importance de ce motif chez les écrivains qui nous intéressent ici, mais aussi la « modernité » du traitement auquel l'introspection est soumise dans leurs ouvrages. La forte présence de cette thématique dans une littérature nationale presque dépourvue de tradition autobiographique illustre l'insertion de ces romanciers mexicains dans une littérature transnationale, mondialisée.

En cette fin de XXe siècle et au début du XXIe siècle, la place centrale du *je* narrateur dans ces récits témoigne en partie de l'individualisme désenchanté ou exacerbé qui caractérise notre époque – moderne, postmoderne ou de crise – selon plusieurs observateurs, de même qu'elle prend le pas sur ce qui avait prédominé au Mexique jusqu'à la moitié du siècle dernier : l'urgence de la construction nationale et donc la prédominance de l'œuvre collective sur les préoccupations individuelles dans les écritures du *je*. En cela, les romans que nous avons étudiés répondent à une dynamique globale et à des questionnements qui dépassent de beaucoup les frontières nationales, sans pour cela abolir toute inscription dans un cadre mexicain. En effet, si aucune de ces œuvres, nous semble-t-il, n'a pour vocation principale d'exprimer une vision de la *mexicanité*, les situations narratives présentées sont toutes rattachées à un contexte ou à un narrateur mexicain. D'autre part, la configuration autodiégétique – selon laquelle le narrateur est convoqué pour parler… de lui-même ! – n'exclut pas que les textes manifestent un engagement politique ou, plus largement, une critique sociale, qui passe dès lors par le filtre de la subjectivité individuelle et correspond à la tendance actuelle à fuir les grands récits lyotardiens, l'histoire officielle et les discours dominants : c'est l'exemple même de *l'histoire vue par le petit bout de la lorgnette*, pour reprendre l'heureuse expression de Delprat *et al.*

En d'autres termes, on est bien loin de la grande fresque macondienne ou du roman total loué par Vargas Llosa. Pour autant, à eux tous, ces auteurs offrent un regard multiple et kaléidoscopique sur différentes parts du Mexique d'aujourd'hui et sur sa réalité sociale. Le récit *La venganza de los pájaros* de Guillermo Arreola plonge au cœur du Mexique rural tel que l'ont vécu dans leur enfance de nombreux Mexicains et tel que d'autres le connaissent encore. Le roman *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, entraîne le lecteur dans une réalité hyper-urbaine, dans le rythme aliénant de la mégalopole, de la ville anonyme et écrasante, qui apparaît aussi dans *El jardín devastado* de Jorge Volpi. Chez Volpi, il s'agit très clairement de la ville de Mexico, comme dans *El huésped* de Guadalupe Nettel, qui propose une découverte de la face cachée, souterraine et bien réelle, de la capitale. Parfois, c'est un contexte mondialisé qui se déploie autour d'un point de départ invariablement mexicain et qui sert de décor au roman de Jorge Volpi, mais aussi à celui de Patricia Laurent Kullick, *El camino de Santiago*, ou à ceux de Mario Bellatin qui, à l'occasion, se tourne vers le Pérou de son enfance ou propulse son narrateur en Inde pour un voyage initiatique. Ces six auteurs écrivent, en somme, depuis un Mexique connecté au reste du monde et qui vit pleinement à l'heure de la mondialisation.

De la même façon, les personnages centraux de ces récits apparaissent comme d'authentiques sujets modernes ou postmodernes : ils se situent tous en marge d'un système dominant dont ils se sentent exclus ou par rapport auquel ils semblent décalés – qu'il s'agisse de la société patriarcale hétéronormative, de l'*intelligentsia* complaisante de la capitale ou de l'immense machine urbaine désindividualisante. L'impression qui prévaut est peut-être celle de figures désarticulées du monde, tout aussi incapables d'entrer en connexion de façon harmonieuse et satisfaisante avec l'*autre* que de statuer sur leur propre place au sein de ce monde. Vacillants, ils s'exposent dans leur immense incertitude, qui naît de l'impossibilité de se définir eux-mêmes, c'est-à-dire d'assumer et de maintenir une identité stable. En cause, on trouvera pêle-mêle les failles de la mémoire qui empêchent la constitution de souvenirs fiables et cohérents, la faillibilité du jugement de protagonistes qui se sentent menacés par le spectre de la folie, de l'hallucination ou du délire, ou tout simplement la perception altérée de la réalité sous le coup de l'émotion ou comme conséquence naturelle de la subjectivité.

En inadéquation avec le système dont ils dépendent, ils sont également en plein décentrement intérieur : pour plusieurs d'entre eux, si ce n'est pour tous dans des proportions différentes, répondre à la question *qui suis-je ?* est une entreprise hasardeuse. Le petit garçon reclus dans un institut spécialisé (*El Gran Vidrio*) en est bien incapable : il doute, s'interroge, tâtonne, s'invente enfin, avant d'être balayé par une autre identité d'un même narrateur changeant, mutant, caméléon, polymorphe. La narratrice prise en étau entre Mina et Santiago,

qui se disputent sa raison (*El camino de Santiago*), est, pour sa part, anonyme ! L'enfant qui a suivi les oiseaux à la sortie de l'école (*La venganza de los pájaros*) s'est perdu en chemin, dans tous les sens du terme. Dans *El huésped*, Ana ne parvient pas toujours à distinguer si elle est bien elle-même ou son contraire et il n'est pas certain, comme elle le prétend, que cette chose étrangère qui la colonise soit *autre chose* – justement – qu'elle-même. Dans *La muerte me da*, l'usage consistant à remplacer les noms propres des personnages par des périphrases qui changent en fonction du contexte tend à déposséder l'individu de toute identité propre et stable pour la remplacer par la perception d'autrui, naturellement plurielle et inconstante. L'intellectuel qui revient d'exil (*El jardín devastado*) a tellement cultivé sa qualité d'étranger qu'il en est devenu, non seulement étranger en son propre pays, parmi les siens, mais étranger à lui-même.

Les protagonistes-narrateurs sont ainsi saisis en pleine dispersion – dislocation ou prolifération selon les cas – plus qu'en pleine construction, et les autoportraits qui découlent de cette dispersion relèvent souvent (chez Bellatin et Arreola notamment) du kaléidoscope, tout comme la réfraction de la réalité à travers le prisme de la perception subjective (Rivera Garza). Le sujet, comme le monde dans lequel il évolue, est fracturé, segmenté, fragmenté, porteur de brèches par lesquelles s'infiltre le non-sens, et soumis à la contingence. Chez Mario Bellatin, il prolifère tout autant que le texte lui-même, qui progresse ainsi de façon rhizomatique, pour reprendre la métaphore végétale de Gilles Deleuze et Félix Guattari[530] : dans tous les sens et simultanément, optant pour toutes les possibilités et toutes les directions à chaque embranchement, à chaque bifurcation du récit, qui relève alors à la fois d'un *jardín de senderos que se bifurcan* et du *libro-laberinto* de l'énigmatique Ts'ui Pên :

> Ts'ui Pên diría una vez: *Me retiro a escribir un libro*. Y otra: *Me retiro a construir un laberinto*. Todos imaginaron dos obras; nadie pensó que libro y laberinto eran un solo objeto. […] En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên, opta –simultáneamente– por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. […] Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca *todas* las posibilidades.[531]

[530] Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
[531] Jorge Luis Borges, « El jardín de senderos que se bifurcan », *in Ficciones*, *op. cit.*, p. 110-111, 112-113, 116.

Ce décentrement et cette dispersion qui, au niveau ontologique, se révèlent au mieux vertigineux, au pire dévastateurs, deviennent un formidable moteur de création lorsqu'ils sont transposés au niveau narratif, dans la configuration diégétique ou les modalités discursives. À cet égard, Mario Bellatin et Cristina Rivera Garza offrent dans leurs romans un exemple saisissant des phénomènes de prolifération : ce peut être quand le récit s'emballe et que le narrateur mythomane de *El Gran Vidrio* affirme être simultanément plusieurs personnages *a priori* incompatibles et révèle ainsi le grand pouvoir d'invention et de prestidigitation de l'auteur de fictions. C'est aussi le cas lorsque le discours de Cristina (*La muerte me da*) s'apparente à un monologue intérieur et s'éloigne des normes syntaxiques pour refléter les pensées arborescentes ou délirantes de la protagoniste. Dans un cas comme dans l'autre, les auteurs s'échappent des normes narratives ou des usages discursifs pour les subvertir, les transgresser, et ainsi mieux les réinventer. Ce qu'ils manifestent aussi à travers ces infractions à l'ordre en vigueur, c'est l'inadéquation absolue de cet ordre narratif ou discursif avec la réalité psychique du sujet, fût-il de fiction : l'autobiographie traditionnelle pas plus que la notion d'identité stable et unique ou la syntaxe normative ne permettent de rendre compte de la complexité de la vie intérieure du sujet, de sa pluralité et de son inconstance intrinsèques.

Dans les romans de ces auteurs, mais aussi dans celui de Jorge Volpi, le langage apparaît comme un outil de communication assez peu performant, insuffisant pour exprimer la réalité du monde et l'expérience qu'en fait le sujet, et trop approximatif pour permettre de remédier à l'incompréhension qui prévaut dans les relations interindividuelles. Plus que vecteur ou canal de communication et d'expression, le langage s'impose comme un obstacle qui, à travers ses multiples failles, ses béances et ses carences, laisse s'échapper le sens de toutes parts, ne parvient pas à le circonscrire, à le fixer. Forts de ce constat et loin de tenter de colmater les brèches en renforçant les parts signifiantes du discours, Mario Bellatin, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi s'efforcent au contraire d'accentuer l'indétermination, l'incohérence ou l'ambivalence du discours. Dans les phrases tronquées, parfois agrammaticales, les énoncés aphoristiques et les déclarations contradictoires, la dissolution et la prolifération du sens sont au paroxysme de leur potentialité, de sorte que le lecteur se trouve effectivement face à un labyrinthe de sentiers qui bifurquent incessamment dans lequel il éprouvera peut-être quelques difficultés à s'orienter. Le texte devient alors une formidable machine de désorientation qui, transgressant les normes génériques qui constituent l'horizon habituel du lecteur, brouille les pistes, efface les repères, sème pièges et faux indices : privé de boussole et perdu dans un univers narratif dépourvu de points cardinaux, le lecteur se retrouve condamné à naviguer à vue dans des territoires littéraires peu familiers. Arrivé au bout, il découvre, étonné ou amusé, que

le point final n'est pas une ligne d'arrivée, qu'il n'y a dans ce labyrinthe ni Graal ni révélation, et que ce qui s'apparente formellement à une conclusion est tout au plus un nouveau point de départ. C'est la consécration du *tout fictionnel*, qui aboutit à l'avènement d'un univers narratif tellement instable et inconstant qu'il se trouve en perpétuel *devenir autre*, en perpétuelle re-fictionnalisation.

Imparfait, imprécis, incomplet, défaillant, poreux… le langage se fait l'atout de récits ouverts qui exigent la participation active d'un lecteur complice, disposé à accueillir de façon ludique, avec plaisir, la constante *déterritorialisation* du sens, de la langue et du monde au sein de la fiction. Ce langage, que les carcans grammaticaux et les limites lexicales rendent impropre à la communication, s'ouvre cependant dans ces œuvres sur une autre dimension, comme s'il était doté d'un double fond : un fonds collectif de textes et de discours. Ainsi, dans *La muerte me da*, les différentes instances de narration ont recours à un système de collectivisation des productions langagières et artistiques en puisant dans le pot commun de la culture universelle. Cette pratique de l'*intertextualité* ancre le discours romanesque dans un vaste langage constitué de réseaux et de connexions infinies qui, là encore, ne peuvent se réaliser que grâce à la participation du lecteur et à la mise à contribution de son horizon de lecture, son propre réseau de textes et de références. Ainsi, le texte – production culturelle ou artistique – mais également tout acte de discours émis ou prononcé par un individu isolé – personnage, narrateur, auteur, lecteur… – se trouve être en réalité coproduit par une vaste collectivité, à travers les échos et les influences de textes antérieurs provenant d'autres espaces culturels et géographiques, et d'autres temps. Ce n'est qu'à ce titre que le langage, sous ses différentes formes, parvient à transcender les frontières de l'individualité pour devenir le produit pluriel et polymorphe de l'action collective – composée de multiples textes issus de subjectivités individuelles nourries d'autres textes issus d'altérités individuelles et ce, à l'infini.

L'expérience de lecture devient par la même occasion la réalisation d'un acte collectif où s'entremêlent plusieurs langages, plusieurs textes, plusieurs discours et les univers de références qui leur sont associés. En même temps que cela garantit la nature collective de l'œuvre littéraire, cela assure paradoxalement l'unicité de chaque lecture et la multiplicité des lectures possibles, produit d'une alchimie capricieuse entre deux pôles : celui du scripteur et celui du récepteur, le second étant particulièrement mouvant, changeant en fonction des individus, de leur horizon de référence et des circonstances.

Alors que, dans les différents romans que nous avons étudiés, l'individu qui sonde ses relations au monde et à l'altérité échoue invariablement à transcender les frontières de l'individualisme pour établir une véritable communion ou, à défaut, une communication

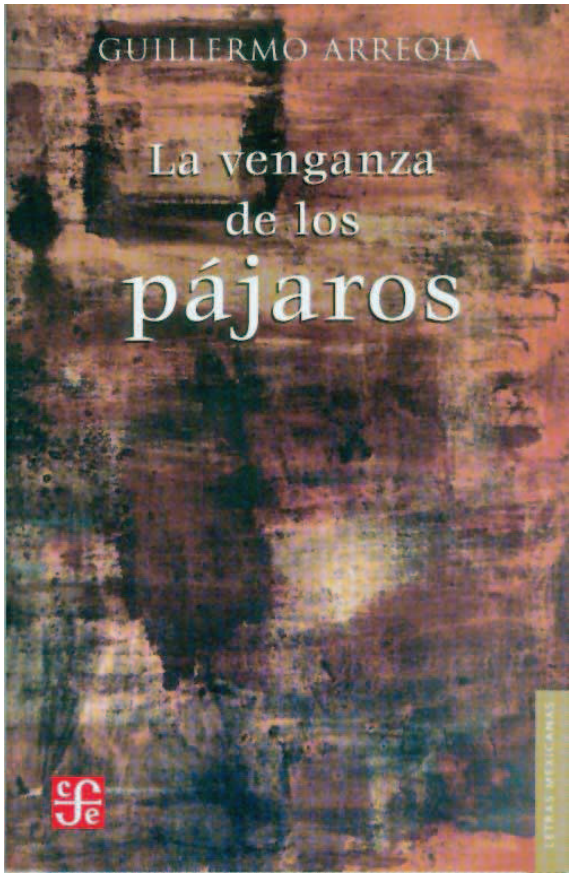
satisfaisante avec l'altérité, avec la place accordée à la *transtextualité*, l'introspection et le collectif cessent d'être antagoniques. Plus que dans un mouvement de repli sur soi, le *je* de l'introspection est souvent capturé en plein questionnement de son expérience intime du monde extérieur et de son rapport à l'autre. Les textes ne font pas autre chose, lorsque leur dimension autoréflexive – *métatextuelle* – les porte à revendiquer leurs multiples filiations, leurs nombreux héritages et leur nature essentiellement dialogique. L'individu et ses discours se révèlent être essentiellement pluriels, depuis les mouvements et dynamiques qui les ont engendrés et façonnés jusqu'au produit changeant, mutant, évolutif, qu'ils sont devenus. De même que la construction subjective n'est réalisable que grâce à l'interaction essentielle et contrastive entre le *je* et l'altérité, le texte littéraire se présente comme une élaboration collective, non seulement le tissu que décrivait Roland Barthes, mais un authentique *patchwork* issu, indubitablement, *des mille foyers de la culture*.

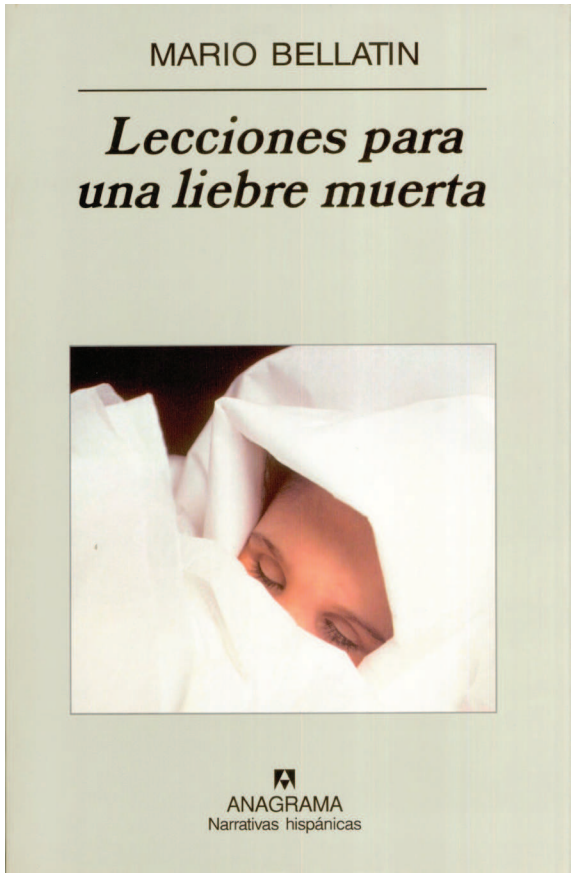
Au terme de ce travail, nous espérons avoir contribué à mettre en évidence la cohérence et la richesse d'une littérature mexicaine hyper-contemporaine exigeante et ambitieuse. L'étude de ces romans nous a permis de vérifier la présence de manifestations ou de phénomènes récurrents qui témoignent, nous semble-t-il, d'une vision concordante et convergente, si ce n'est programmatique, portée par les écrivains de cette génération sur les enjeux actuels de la littérature.

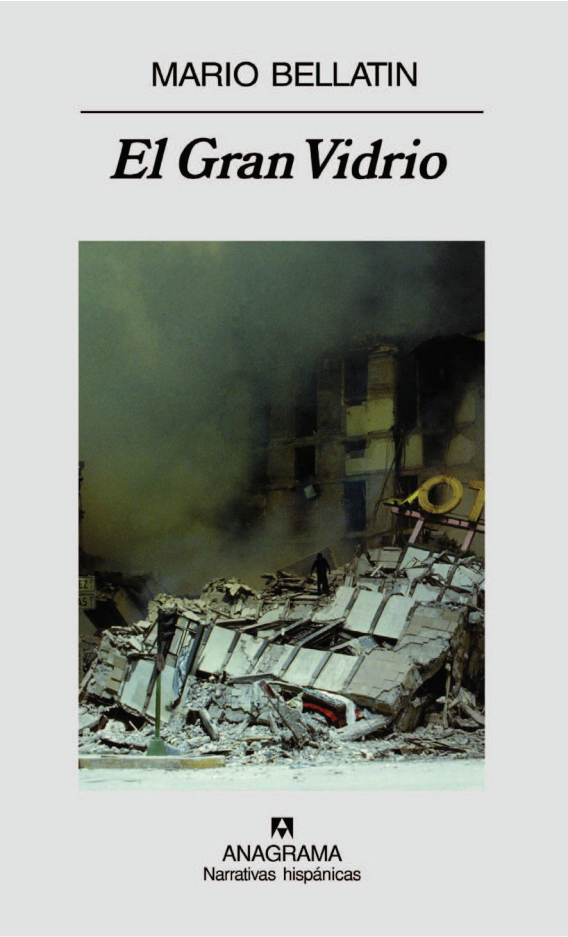
Soucieux de ne se soumettre à aucun carcan, national ou générique, Guillermo Arreola, Mario Bellatin, Patricia Laurent Kullick, Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi nous offrent ici un échantillon de romans qui s'attachent à transgresser les normes, les règles et les usages en vigueur. Cette transgression peut se produire sur un plan essentiellement intradiégétique, comme chez Guadalupe Nettel et Patricia Laurent Kullick, qui présentent des narratrices dont la nature *schizo* est en soi une subversion à l'ordre social et moral de la société patriarcale. Nous l'avons mentionné plus haut, tous les protagonistes introspectifs de ces romans sont porteurs de cette charge subversive souvent involontaire, parfois assumée. Cette transgression repose également sur les infractions commises à l'encontre de la lisibilité du discours ou de la cohérence du récit, sur les débordements génériques qui poussent ces romans vers les terres mouvantes de l'hybridité, de l'altération, de l'impureté la plus jouissive, et enfin sur la proclamation de l'abolition de la frontière entre réalité et fiction, au service d'une écriture ludique, créative et peuplée d'une multitude d'autres textes, dont il n'importe plus de savoir s'ils sont référentiels ou fictionnels.

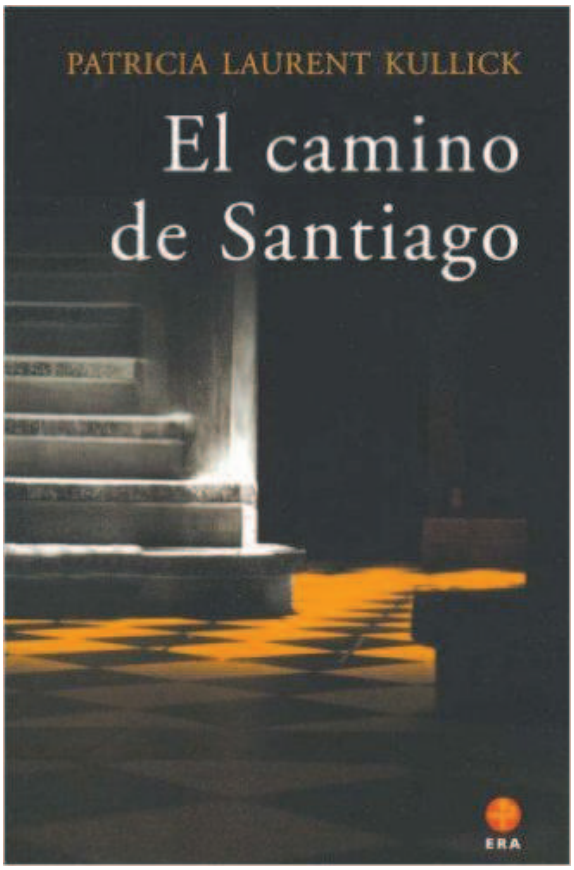
ANNEXES

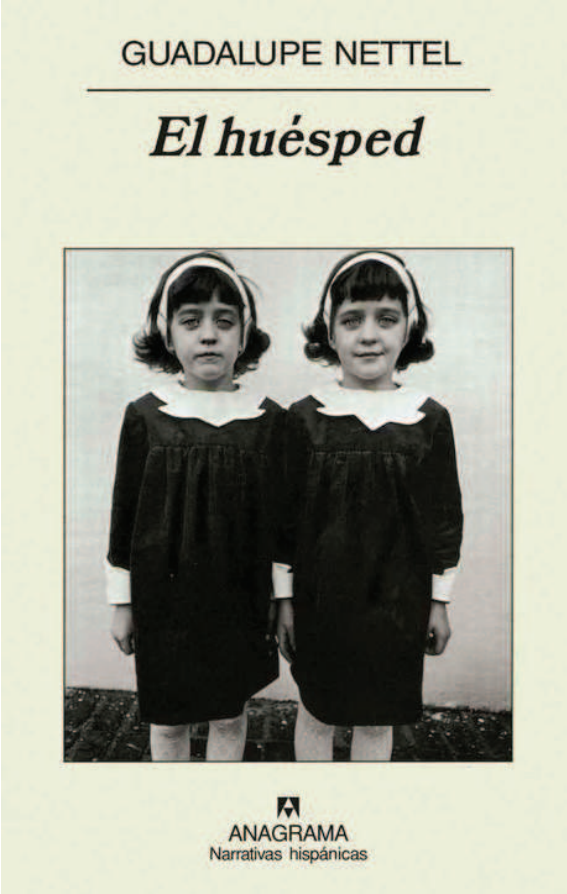
ANNEXE I – Couvertures des romans du corpus premier.

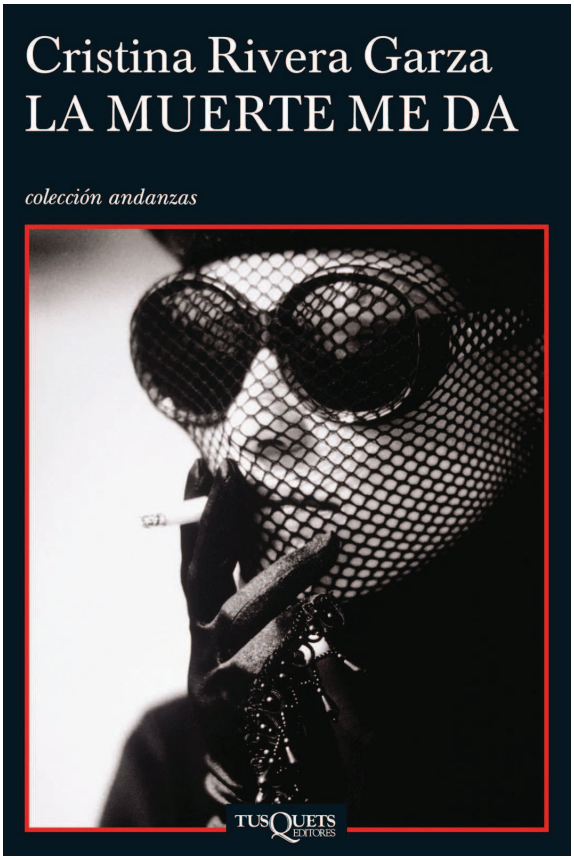


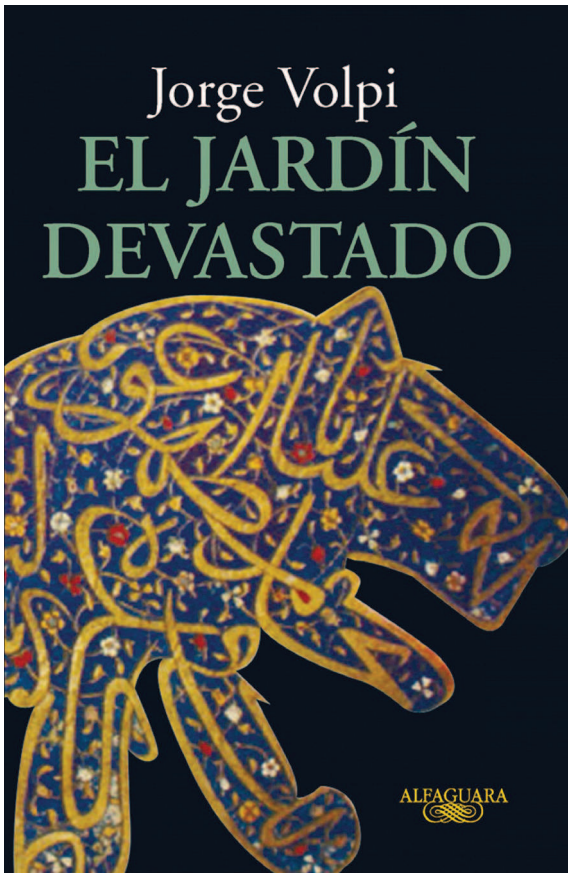




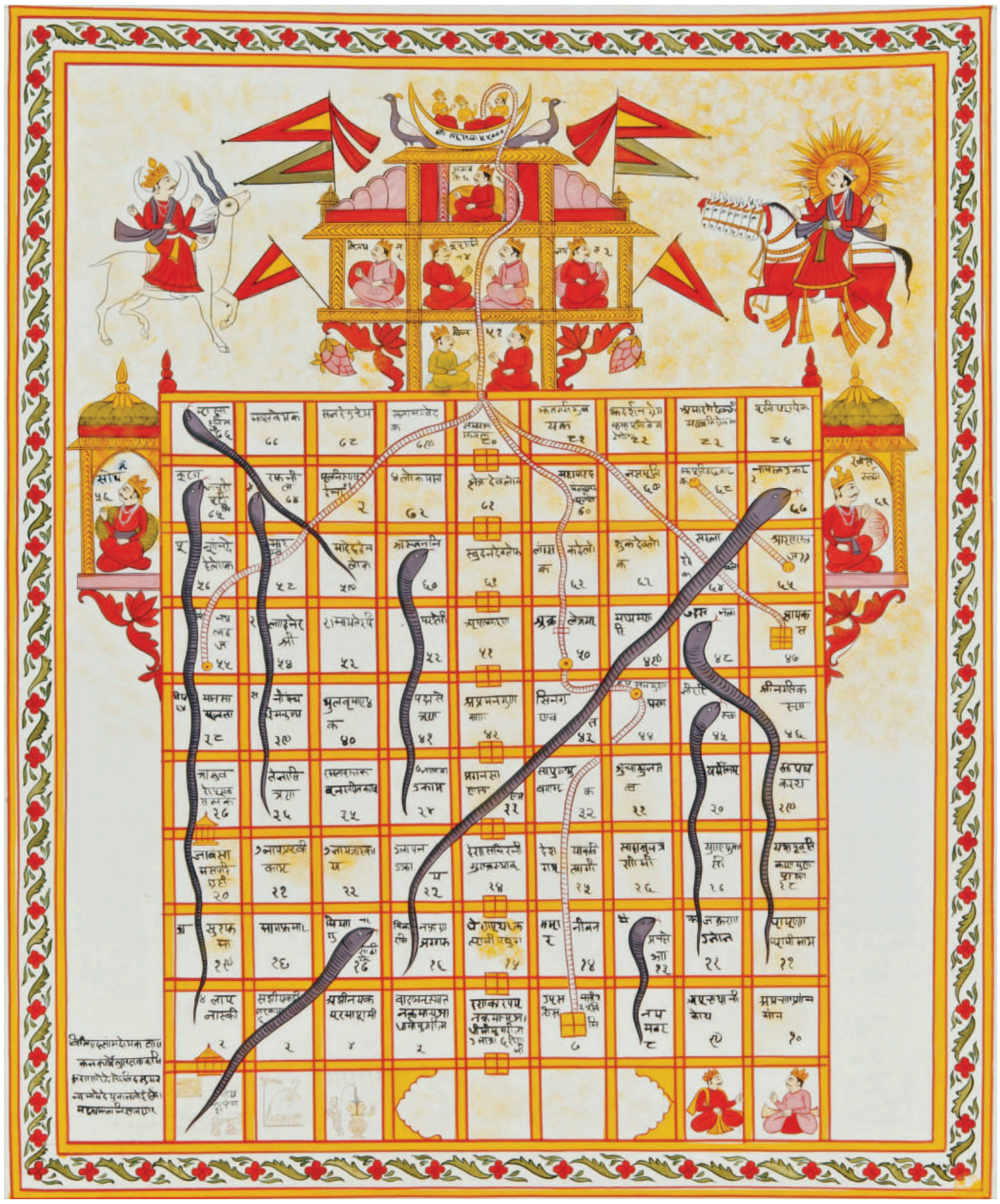

PATRICIA LAURENT KULLICK
El camino de Santiago
ERA


GUADALUPE NETTEL
El huésped
ANAGRAMA
Narrativas hispánicas

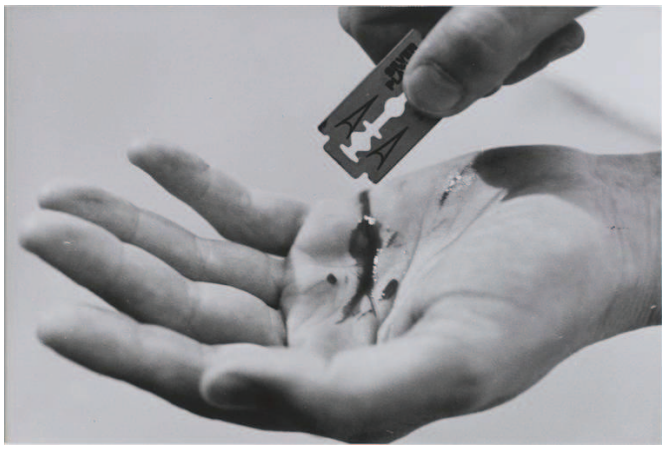

Cristina Rivera Garza
LA MUERTE ME DA
colección andanzas
TUSQUETS EDITORES

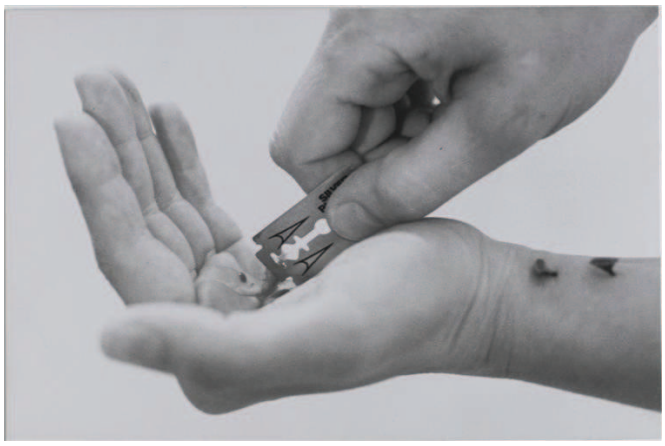

Jorge Volpi
EL JARDÍN DEVASTADO
ALFAGUARA

ANNEXE II – Plateau de jeu indien des serpents-échelles (XIXe siècle).



ANNEXE III – Gina Pane, *Azione sentimentale* (Milan, 1973).





ANNEXE IV – Lynn Hershman, extraits de *Roberta Breitmore Series* (1973-1979).

ANNEXE V – Joseph Beuys, photographie de la performance *Comment expliquer les tableaux à un lièvre mort* (Düsseldorf, 1965).

ANNEXE VI – Marcel Duchamp, *le Grand Verre* ou *La mariée mise à nue par ses célibataires, même*, (1915-1923).

ANNEXE VII – Jake et Dinos Chapman, *Great Deeds Against the Dead* (1994) en regard avec une des gravures de la série *Desastres de la guerra* (1810-1815) de Francisco de Goya.

ANNEXE VIII – Œuvres de Marina Abramovic.

The Great Wall Walk (1988) en collaboration avec Ulay.

Rhythm 10 (1973).

Balkan Baroque (1997).

Ni tú escaparás, 2005,
technique mixte sur toile, 90X80 cm.

Vendrás, 2006,
technique mixte sur toile, 90X80 cm.

Verterla a tus pies, 2008,
huile sur toile, 155X244 cm.

Un cielo para tus lágrimas, 2009,
huile sur toile, 180X150 cm.

BIBLIOGRAPHIE

A/ ŒUVRES DES AUTEURS

NB : Nous faisons figurer les rééditions d'une même œuvre à la suite de sa première publication, démarquées du reste par un alinéa.

1. Guillermo Arreola

a. Romans

La venganza de los pájaros, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2006.
Fierros bajo el agua, Mexico, Joaquín Mortiz, 2014.

b. Nouvelles

Traición a domicilio, Mexico, Joaquín Mortiz, 2013. [4e de couverture : Ana Clavel, Véronique Pitois Pallares]

c. Expositions de son œuvre plastique

« El Olvido que me Diste », El Cubo del Centro Cultural de Tijuana, Tijuana, juillet-août 2014.
« Sursum Corda o la última canción », Museo de la Ciudad de México, Mexico, 19/03/2015-12/07/2015. Présentation vidéo disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=53_ Li5SD8_g (consulté le 10 octobre 2015).

d. Court-métrage

« Me mirabas », court-métrage, 2015, disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=iJGZkMI5BUc (consulté le 10 octobre 2015).

2. Mario Bellatin

a. Récits

Mujeres de sal, Lima, Editorial Lluvia, 1986.
Efecto invernadero, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1992.
Canon perpetuo, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1993.
Salón de belleza, Lima, Jaime Campodónico Editor, 1994.
Salón de belleza, Mexico, Tusquets Editores, 1999.
Damas chinas, Lima, Ediciones El Santo Oficio, 1995.
Damas chinas, Barcelone, Anagrama, 2006.
Tres novelas, Lima, Ediciones El Santo Oficio, 1995 [*Salón de belleza*, *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*].
Poeta ciego, Barcelona, Tusquets Editores, 1998.
El jardín de la señora Murakami, Mexico, Tusquets Editores, 2000.
Flores, Santiago de Chile, Matadero-LOM, 2000. [Premio Xavier Villaurrutia 2000]
Flores, Mexico, Anagrama, 2001 (2004).

Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.
La escuela del dolor humano de Sechuán, Mexico, Tusquets Editores, 2001.
La escuela del dolor humano de Sechuán, Buenos Aires, Interzona, 2005.
Jacobo el mutante, Mexico, Aguilar / Alfaguara, 2002.
Jacobo el mutante [con fotografías de Ximea Berecochea], Buenos Aires, Interzona Editora, 2006.
Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois, Buenos Aires, Interzona Editora, 2003.
Perros héroes [illustré], Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2011.
Obra reunida, Mexico, Alfaguara, 2005. Prologuée par Diana Palaversich, elle comprend les romans publiés jusqu'alors ainsi que quelques inédits : *Salón de belleza*, *Efecto invernadero, Canon perpetuo*, *Damas chinas*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *El jardín de la señora Murakami*, *Bola negra*, *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*, *La mirada del pájaro transparente*, *Flores*, *Underwood portátil. Modelo 1815*.
Lecciones para una liebre muerta, Mexico, Anagrama, 2005.
Underwood portátil modelo 1915, Lima, Sarita Cartonera, 2005.
Umbra profunda sumus, Nuevo León, CONAULTA, 2005.
La jornada de la mona y el paciente, Almadía, 2006.
Pájaro transparente, Buenos Aires, Mansalva, 2006.
El Gran Vidrio, Mexico, Anagrama, 2007. [Premio Mazatlán de Literatura]
El arte de enseñar a escribir, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2007.
Condición de las flores, Buenos Aires, Entropía, 2008.
Los fantasmas del masajista, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
Biografía ilustrada de Mishima, Buenos Aires, Entropía; Lima, Matalamanga, 2009.
El pasante de notario Murasaki Shikibu, Santiago de Chile, Editorial Cuneta, 2011.
Disecado, Mexico, Sexto Piso, 2011.
La clase muerta, Mexico, Alfaguara, 2011 [*Biografía ilustrada de Mishima*, *Los fantasmas del masajista*].
La mirada del pájaro transparente, illustré par Daniel Blanco, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2011.
Perros Héroes, illustré par Tomás Yves, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2011.
El libro uruguayo de los muertos, Mexico, Sexto Piso, 2012.
La Jornada de la Mona y el Paciente, Mexico, Simiente Editorial, 2013.
Gallinas de Madera, Mexico, Sexto Piso, 2013.
Obra reunida 2, Madrid, Alfaguara, 2013 [*Salón de belleza*, *Efecto invernadero*, *Canon perpetuo*, *Damas chinas*, *El jardín de la señora Murakami*, *Bola negra*, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, *La mirada del pájaro transparente*, *Jacobo el mutante*, *Perros héroes*, *Flores*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*, *Underwood portátil: modelo 1915*, *Los fantasmas del masajista*, *La biografía ilustrada de Mishima*].
El hombre dinero, Mexico, Sexto Piso, 2013.
Jacobo reloaded, en collaboration avec Zsu Szkurka, Mexico, Sexto Piso, 2014.

b. Collaborations artistiques et complicités diverses

BELLATIN, Mario et MIKLOS, David (éd.), Ciudad mejor que ésta: Antología de nuevos narradores mexicanos, Mexico, Tusquets, 1999.
Avec Sergio Pitol, Salvador Elizondo, Margo Glantz, José Agustin, Jorge Volpi: Escritores duplicados: narradores mexicanos en París / Doubles d'écrivains : narrateurs mexicains à Paris. Un proyecto de / Un projet de : Mario Bellatin, Paris, Éditions Landucci / Instituto de México, 2003.

Avec Raymond Roussel, Ronald Sukenick, Washington Cucurto, jeu littéraire à l'initiative de Rafael Lemus, « Literatura y juego », *Letras libres*, 10, nº 116, 2008, p. 54-63.

Las dos Fridas, Mexico, CONACULTA, 2009. Il s'agissait d'une œuvre de commande dont l'objectif était une diffusion auprès de la jeunesse scolarisée, pour l'inciter à reprendre contact avec les grandes figures de l'histoire et de la culture narionales. Mario Bellatin a en fait raconté la vie… d'un sosie de l'artiste qui, bien en vie, tient une petite échoppe de cuisine traditionnelle au marché d'Ocotlán de Morelos, village de l'état de Oaxaca.

Demerol, sin fecha de caducidad – El baño de Frida Kahlo, livre-objet à entrées multiples, dont le résultat tend à l'absurde, et réalisé conjointement avec la photographe Graciela Iturbide, RM Verlag SL, 2011.

Bola negra, el musical de Ciudad Juárez, « ópera-cine », film réalisé en collaboration avec Marcela Rodríguez, 2012.

Avec Inés Sáenz Negrete, *Apuntes para una autobiografía ficcional, Alain Robbe-Grillet y la Nueva Novela*, Prólogo de Philip Ollé-Laprune, sous presse.

c. Ouvrages traduits

En français :

Salon de beauté, trad. André Gabastou, Paris, Stock, 2000.
Shiki Nagaoka : un nez de fiction, trad. André Gabastou, Passage du Nord Ouest, 2004.
Flore, trad. Christelle Frutoso, Passage du Nord Ouest, 2004.
Le Jardin de la dame Murakami, trad. André Gabastou, Passage du Nord Ouest, 2005.
Jacob le mutant suivi de *Chiens héros*, trad. André Gabastou, Passage du Nord Ouest, 2006.
Leçons pour un lièvre mort, trad. Émilie Colombani, Passage du Nord Ouest, 2008.
Jeu de dames, trad. Svetlana Doubin, Gallimard, 2009.
La Journée de la guenon et le patient, trad. Christophe Lucquin, Christophe Lucquin Éditeur, 2012.
Dans la penderie de Monsieur Bernard, trad. Christophe Lucquin, Christophe Lucquin Éditeur, 2012.
Salon de beauté, trad. Christophe Lucquin, Christophe Lucquin Éditeur, 2014.

En italien :

Dama Cinese, Bookever, 2007.
Salone di bellezza, La Nuova Frontiera, 2011.

En anglais :

Chinese Checkers, trad. Cooper Renner, Seattle, Ravenna Press, 2007.
Beauty Salon, trad. Kurt Hollander, City Lights Publishers, 2009.
Beauty parlor, trad. Ratheesh, DC Books, 2011.
Shiki Nagaoka: A Nose for Fiction, trad. David Shook, Phoneme Media, 2013.

En portugais :

Flores, trad. Josely Vianna Baptista, Sao Paulo, Cosacnaify, 2009.
Cães heróis, trad. Joca Wolff, Sao Paulo, Cosacnaify, 2012.

En turc :

Güzellik Salonu [*Salón de belleza*], Notos, 2011.
Çin Damasi [*Damas chinas*], Notos, 2012.
Kahraman Köpekler [*Perros héroes*], Notos, 2014.

3. Patricia Laurent Kullick

a. Romans

El camino de Santiago, Monterrey, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León / CONACULTA, 2000.
El camino de Santiago, Mexico, Ediciones Era, 2003.
La giganta, Mexico, Tusquets Editores, coll. Andanzas, 2015.

b. Nouvelles

Esta y otras ciudades, Mexico, CONACULTA / Fondo Editorial Tierra Adentro, 1991.
Están en todas partes, Nuevo León, Presidencia Municipal de Ciudad Guadalupe, 1993.
El topógrafo y la tarántula, Monterrey, Libros de la Mancuspia, 1996.

4. Guadalupe Nettel

a. Romans

El huésped, Barcelone, Anagrama, 2006.
El cuerpo en que nací, Barcelone, Anagrama, 2011.
Después del invierno, Barcelone, Anagrama, 2014. [Premio Herralde de novela, 2014]

b. Nouvelles

Juegos de artificio, Mexico, Instituto Mexiquense de Cultura, 1993.
Les jours fossiles, Paris, Éditions de l'Éclose, 2003.
Pétalos y otras historias incómodas, Barcelone, Anagrama, 2008.
El matrimonio de los peces rojos, Madrid, Páginas de Espuma, 2013.
« La vida en otro lugar », *in Nuevas Rutas: Jóvenes escritores latinoamericanos [Antología de cuentos escritos por autores latinoamericanos que, en 2009, tenían menos de 40 años]*, Lima, Coedición Latinoamericana, 2012.

c. Ouvrages traduits

The Body Where I Was Born, trad. J. T. Lichtenstein, New York, Seven Stories Press, 2015.
Natural Histories, trad. J. T. Lichtenstein, New York, Seven Stories Press, 2015.
L'hôte, trad. Marianne Millon, Arles, Actes Sud, 2006.
Pétales, trad. Delphine Valentin, Arles, Actes Sud, 2006.
Le corps où je suis née, trad. Delphine Valentin, Arles, Actes Sud, 2014.
La vie de couple des poissons rouges, trad. Delphine Valentin, Paris, Buchet Chastel, 2015.

d. Essais

Julio Cortázar, Mexico, Nostra Ediciones, coll. Para Entender, 2008.
Octavio Paz. Las palabras en libertad, Mexico, Éditions Taurus, 2014.

e. Articles

Guadalupe Nettel écrit régulièrement pour la revue *Letras Libres*. Ses articles sont disponibles sur le site internet de la revue : http://www.letraslibres.com (consulté le 5 octobre 2015). En voici une liste non exhaustive :

« La posibilidad de una Francia islamista », 196, avril 2015.
« Proa, nostalgia de lo moderno », 180, décembre 2013.
« Di su nombre », 171, mars 2013.
« Autobiografía literaria », 162, juin 2012.
« Navidad entre escépticos », 156, décembre 2011.
« La senda de los suicidas », 155, novembre 2011.
« El encuentro », 150, juin 2011.
« La ilusión de la primavera », 144, décembre 2010.
« *Con tal de no morir*, de Vicente Molina Foix », 99, décembre 2009.
« *El comienzo de la primavera*, de Patricio Pron », 90, mars 2009.
« *Sexografías*, de Gabriela Wiener », 87, décembre 2008.
« *Educar a los topos*, de Guillermo Fadanelli », 95, novembre 2006.
« *El día del hurón* de Ricardo Chávez Castañeda, *Bolero* de Pedro Ángel Palou, *Herir tu fiera carne* de Eloy Urroz, *Sanar tu piel amarga* de Jorge Volpi », 255, février 1998.

5. Cristina Rivera Garza

a. Romans

Desconocer, 1994, inédite.
Nadie me verá llorar, Mexico/Barcelone, Tusquets, 1999. [Premio Nacional de Novela José Rubén Romero, 1997 ; Premio IMPAC-CONARTE-ITESM, 1999 ; Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2001]
Nadie me verá llorar, Mexico, Tusquets, 2014.
La cresta de Ilión, Mexico/Barcelone, Tusquets, 2002
Lo anterior, Mexico, Tusquets, 2004.
La muerte me da, Mexico/Barcelone, Tusquets, 2007. [Premio Sor Juana Inés de la Cruz, 2009]
Verde Shanghai, Mexico, Tusquets, 2011.
Las aventuras de la Increíblemente Pequeña, 2011. Roman-photo disponible en ligne : increíblemente pequena.tumblr.com (consulté le 25 août 2015).
El mal de la taiga, Mexico, Tusquets, 2012.

b. Nouvelles

La guerra no importa, Mexico, Joaquín Mortiz, 1991. [Premio Nacional de cuento San Luis Potosí, 1987]
Ningún reloj cuenta esto, Mexico, Tusquets, 2002. [Premio Nacional de cuento Juan Vicente Melo, 2001]
La frontera más distante, Mexico/Barcelone, Tusquets, 2008.
Allí te comerán las turicatas, Mexico, La Caja de Cerillos Ediciones/DGP, 2013.

c. Poésie

La más mía, Mexico, Tierra Adentro, 1998.
Los textos del yo, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2005.
Bianco, Anne-Marie, *La muerte me da*, Toluca, ITESM-Bonobos, 2007.
El disco de Newton, diez ensayos sobre el color, Mexico, UNAM/Bonobos, 2011.
Viriditas, Guadalajara, Mantis/UANL, 2011.

d. Essais

La Castañeda. Narrativas dolientes desde el Manicomio General, 1910-1930, Mexico, Tusquets, 2010.
Dolerse. Textos desde un país herido, Mexico, Sur+, 2011.
Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación, Mexico, Tusquets, 2013.
(Trad.) Fitterman, Robert et Place, Vanessa, *Notas sobre conceptualismos*, trad. Cristina Rivera Garza, Mexico, CONACULTA, 2013.

e. Ouvrages collectifs, coordination

Romper el hielo: Novísimas escrituras al pie de un volcán, Toluca, ITESM-Bonobos, 2006.
Romper el hielo: Novísimas escrituras al pie de un volcán. El lugar (re) visitado, Mexico, Feria del Libro, Secretaría de Cultura/GDF, 2007.
La novela según los novelistas, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2007.
Rigo es amor. Una rocola a dieciséis voces, Mexico, Tusquets/ITCA, 2013.

f. Ouvrages traduits

En français :
Personne ne me verra pleurer, trad. Karine Louesdon et José-María Ruiz-Funes Torres, Paris, Éditions Phébus, coll. « Littérature étrangère », 2013. (Français)

En italien :
Il segreto [*La cresta de ilión*], trad. Schenardi, R., Rome, Voland, 2010. (Italien)

g. Articles choisis

« La página cruda », *in* ESTRADA, Oswaldo (éd.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, Mexico, Ediciones Eón, 2010, p. 21-24.
« Saber demasiado », *in* ESTRADA, Oswaldo (éd.), *op. cit.*, p. 17-19.
« El yo masculino », in « La mano oblicua », Milenio, Sección Cultura, 10/02/2009. Plus disponible en ligne.
« Por una estética citacionista, la mano oblicua », Milenio, Sección Cultura, 21/02/2012. Plus disponible en lignes.
« Re-escritura, comunalidad y desapropiación », in BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 41-50.

6. Jorge Volpi

a. Romans

A pesar del oscuro silencio, Mexico, Joaquín Mortiz, 1992.
A pesar del oscuro silencio, Mexico, Planeta, 2001.
A pesar del oscuro silencio, Mexico, Seix Barral, 2001.
La paz de los sepulcros, Mexico, Editorial Aldus, 1995.
La paz de los sepulcros [édition révisée], Mexico, Planeta, 2007.
La paz de los sepulcros, Barcelone, Editorial Alrevés, 2013.
La paz de los sepulcros, Barcelone, Editorial Alrevés, 2015.
El temperamento melancólico, Mexico, Nueva Imagen, 1996.
El temperamento melancólico, Mexico, Grupo Patria Cultural, 2000.
El temperamento melancólico, Mexico, Nueva Imagen, 2000.
El temperamento melancólico, Mexico, Seix Barral/Planeta, 2004.
Sanar tu piel amarga, Mexico, Nueva Imagen, 1997.
Sanar tu piel amarga, Mexico, Patria/Nueva Imagen, 2000.
En busca de Klingsor, Mexico, Planeta, 1999. [Premio Biblioteca Breve, 1999 ; Prix Grinzane Cavour Deux Océans, 2000 ; Premio Mejor Traducción del Instituto Cervantes de Roma, 2002]
En busca de Klingsor, Barcelone, Círculo de Lectores, 2000.
En busca de Klingsor, Barcelone, Seix Barral, 2004.
En busca de Klingsor, New York, Rayo / Planeta, 2008.
El juego del Apocalipsis, Mexico, Plaza y Janés, 2001.
El Juego del Apocalipsis, Barcelone, Debolsillo, 2001.
El Fin de la locura, Mexico, Planeta, 2003.
El fin de la locura, Barcelone, Seix Barral, 2004.
No será la tierra, Madrid, Alfaguara, 2006.
No será la tierra, Mexico, Santillana Ediciones Generales, 2006.
El jardín devastado, Madrid, Alfaguara, 2008.
Oscuro bosque oscuro, Oaxaca de Juárez, Editorial Almadía, 2009.
Oscuro bosque oscuro, Madrid, Salto de Página, 2010.
La tejedora de sombras, Barcelone, Planeta, 2012. [Premio Planeta-Casa de América, 2012]
Memorial del engaño, Madrid, Alfaguara, 2014.

b. Nouvelles

Pieza en forma de sonata, para flauta, oboe, cello y arpa, Op. 1, Mexico, Cuadernos de Malinalco, 1991.
Sonata per flauta, oboe, cello y arpa, Op. 1, Barcelone, Seix Barral, 2003.
Días de ira, Mexico, Siglo XXI Editores, 1994.
Días de ira. Tres narraciones en tierra de nadie, Madrid, Páginas de Espuma, 2011. [Cette édition réunit plusieurs récits : *A pesar del oscuro silencio*, *Días de ira* et *El Juego del Apocalipsis*]

c. Essais

La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968, Mexico, Ediciones Era, 1998.
La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994, Barcelone, Seix Barral, 2004.

Crack. Instrucciones de uso, [co-auteurs: CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo, ESTIVILL, Alejandro, HERRASTI, Vicente, PADILLA, Ignacio, PALOU, Pedro Ángel et URROZ, Eloy], Barcelone, Mondadori, 2005.

México. Lo que todo ciudadano quisiera (no) saber de su patria, [co-auteure: Dresser, Denise], Mexico, Aguilar, 2006.

Mentiras contagiosas: Ensayos, Madrid, Páginas de Espuma, 2008. [Premio Mazatlán de Literatura, 2009]

El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI, Madrid, Editorial Debate, 2009. [Premio Iberoamericano Debate-Casa de América, 2008]

Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción, Mexico, Alfaguara, 2011.

d. Articles choisis

[co.auteurs : URROZ, Eloy, PADILLA, Ignacio, CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo et PALOU, Pedro Ángel] « Manifiesto Crack », Lateral. Revista de Cultura, 70, octobre 2000.

« Carlos Fuentes o el desafío contra el tiempo », *Anales de literatura hispanoamericana*, 37, 2008, p. 75-77.

« Borges y García Márquez: nuestro Apolo y nuestro Dioniso », *Cuadernos de Literatura*, vol. 18, nº 36, 2014, p. 123-125. Également disponible en ligne : http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.CL18-36.bygm [consulté le 3 octobre 2015].

« Ciencia y literatura: el principio de la novela », *in* Becerra, Eduardo (comp.), *Desafíos de la ficción*, *Cuadernos de América sin nombre*, 7, 2002, p. 19-32.

« De parásitos, mutaciones y plagas. Notas sobre el arte de la novela », *Anales de literatura hispanoamericana*, 37, 2008, p. 19-33. [Présent aussi dans *Mentiras contagiosas*]

Jorge Volpi, « El fin de la narrativa latinoamericana », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. XXX, nº 59, Lima-Hanovre, 1er semestre 2004, p. 33-42. Et : *in* BOLAÑO, Roberto *et al*., *Palabra de América*, Seix Barral, Barcelona, 2004, p. 206-223.

« El juego del Apocalipsis: Un viaje a Patmos (fragmento de novela) », *Letras libres*, 12, 1999, p. 64-73.

« Fuentes », *INTI. Revista de literatura hispánica*, 65-66, 2007, p. 209-211.

« La literatura latinoamericana ya no existe », *Revista de la Universidad de México*, 31, 2006, p. 90-92.

« La realidad como novela fantástica », *in* Fernández Ariza, María Guadalupe (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: imaginación y fantasía*, 2004, p. 9-28.

« Manual del perfecto ateo », *Claves de razón práctica*, 178, 2007, p. 78-82.

« Notas sobre el arte de la novela » *Revista de la Universidad de México*, 12, 2005, p. 5-18.

« Andrés Manuel López Obrador, el atrabiliario », *Proceso*, 02/12/2006, n° 1528, p. 6.

« Don Quijote entre nosotros », *Proceso*, 15/01/2005, n° 1472, p. 5.

« El magisterio de Jorge Cuesta », *Plural*, 234, mars 1991.

« Felipe Calderón, el impasible », *Proceso*, 29/01/2006, n°1526, p. 6.

« Roberto Madrazo, el nostálgico », *Proceso*, 15/01/2006, n°1524, p. 6.

« Carlos Fuentes o el desafío contra el tiempo », *Anales de literatura Hispanoamericana*, 37, 2008, p. 75-77.

« Vargas Llosa es nuestro Balzac y nuestro Flaubert. Una conversación con Jorge Volpi por Skype desde el cibercafe de un duty-free », *Turia: Revista cultural*, 97-98, 2011, p. 398-400.

« Don Quijote en América », *Claves de razón práctica*, 150, 2005, p. 79-82. Et : *in Territorios de la Mancha: Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana:*

Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2007, p. 27-40.
« El fin de la conjura », *Letras libres*, 22, 2000, p. 56-60.
« El nombre del padre », *Letras libres,* 51, 2003, p. 52-59.
« Encuentro en Copenhague », *Letras libres*, 27, 2001, p. 58-60.
« Ganesha y Krishna: un viaje por la India atómica », *Claves de razón práctica*, 164, 2006, p. 68-73.
« La democracia en América Latina », *Claves de razón práctica*, 197, 2009, p. 58-63.
« La realidad como novela fantástica », *in* FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe (coord.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX: imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 9-28.
« La segunda conspiración: reflexiones a cinco años de la muerte de Luis Donaldo Colosio », *Letras libres*, vol. 1, nº 3, 1999, p. 44-51.
« La voz de Orson Welles y el silencio de don Quijote », *Estudios públicos*, 100, 2005, p. 169-192. Et : *Letras libres*, 28, 2004, p. 8-13.
« Los enamoramientos: un diálogo platónico de Javier Marías », *Claves de razón práctica*, 214, 2011, p. 72-73.
« Nombres de Latinoamérica: Jorge Volpi: el escritor mexicano habla de su obra en la Fundación », *Revista de la Fundación Juan March*, 410, 2012, p. 13.
« Política cultural: diplomacia sin intelligentsia. Tragicomedia en tres actos », *Letras Libres*, 62, 2004, p. 84-86.
« Rosa Beltrán: "La corte de los ilusos" », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2, 1996, p. 73-76.
« El Gato de Schrödinger », *in* ALARCÓN, Daniel *et al.*, *Bogotá 39. Antología de cuento latinoamericano*, Barcelone, Editores B, 2007.
« The end of madness », *in* CHRISTENSEN, Thomas (éd.), *New World, New Words: Recent Writing From The Americas: A Bilingual Anthology*, San Francisco, Center for the Art of Translation, 2007.
« Yo soy una novela », *Letra internacional*, 112, 2011, p. 8-13.

e. Ouvrages traduits

En français :
À la Recherche de Klingsor, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Plon, 2001.
À la Recherche de Klingsor, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Pocket, 2003.
À la Recherche de Klingsor, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Points, 2008.
Jour de colère, trad. Marion Million, Paris, Mille et une nuits, 2001.
Le Temps des cendres [*No será la tierra*], trad. Gabriel Iaculli, Paris, Seuil, 2008.
Le Temps des cendres, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Points, 2009.
Le Jardin dévasté, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Seuil, 2009.
La Fin de la folie, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Plon, 2003.
La Fin de la folie, trad. Gabriel Iaculli, Paris, Points, 2010.
Les Bandits. Opéra bouffe en trois actes [*Memorial del engaño*], trad. Gabriel Iaculli, Paris, Seuil, 2015.

En anglais :
In Search of Klingsor, trad. Cristina Cordero, New York, Scribner, 2002.
In Search of Klingsor, Londres, Fourth Estate, 2004.
In Spite of the Dark Silence, trad. Olivia Maciel, Chicago, Swan Isle Press, 2010.

En italien :
In cerca di Klingsor, trad. Bruno Arpaia, Milano, Mondadori, 2000.
Non sarà la terra, trad. Bruno Arpaia, Milano, Mondadori, 2010.

En portugais :
Em busca de Klingsor, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
Tres histórias sobre o mal [*Tres bosquejos del mal*]. Porto, Ambar, 2006.

En polonais :
Na tropie Klingsora, trad. Filipa Łobodzińskiego, Varsovie, Muza Warszawa, 2002.

En allemand :
Das Klingsor-Paradox, trad. Susanne Lange, Stuttgart, Klett-Cotta, 2001 [réédité en 2004].
Drei Skizzen des Bösen [*Tres bosquejos del mal*], Göttingen, Hainholz, 2001.
Der Würgeengel [*El temperamento melancólico*], trad. Susanne Lange, Stuttgart, Klett-Cotta, 2002.
Zeit der Asche. Roman in drei Akten [*El memorial del engaño*], trad. Susanne Lange, Stuttgart, Klett-Cotta, 2009.

En néerlandais :
De zoektocht naar Klingsor, trad. Mieke Westra et Mariolein Sabarte Belacortu, Amsterdam, De Bezige Bij, 2000.
Het einde van de waanzin [*El fin de la locura*], Amsterdam, De Bezige Bij, 2005.

En hébreu :
Ha-Hipus ahar Klingsor, Or Yehudah, Kineret, Zemorah-Bitan, 2002.

En grec :
Anazitontas ton Klingksor, Athènes, Okeanida, 2001.

En finnois :
Klingsoria etsimässä, Helsinki, WSOY, 2002.

En russe :
В поисках Клингзора [*En busca de Klingsor*], trad. Николая Жарова, Moscou, АСТ, 2006.

En bulgare :
В търсене на Клингсор [*En busca de Klingsor*], trad. Лиляна Табакова et Красимир Тасев, Sofia, Колибри, 2007.

B/ OUVRAGES ET ARTICLES DE REFERENCE SUR LES AUTEURS

1. Bibliographie critique sur Guillermo Arreola

ANONYME, « La traición como condición humana en el libro de cuentos de Guillermo Arreola », site internet de Conaculta, 16/10/2013, disponible en ligne : http://www.conaculta.gob.mx/noticias/libros-revistas-y-literatura/29958-la-traicion-como-condicion-humana-en-el-libro-de-cuentos-de-guillermo-arreola.html (consulté le 10 octobre 2015).

BELTRÁN FÉLIX, Geney, « Visión de víscera », *Letras Libres*, juin 2015, disponible en ligne : http://www.letraslibres.com/revista/libros/vision-de-viscera (consulté le 10 octobre 2015).

CLAVEL, Ana, Recension de *Traición a domicilio*, *Revista de la Universidad de México*, 117, 2013, disponible en ligne : http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/2413/3517 (consulté le 10 octobre 2015).

OSUNA, Gabriel, « Violencia, complicidad y deseo homoerótico en *La venganza de los pájaros*, de Guillermo Arreola », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 49, avril-juin 2011, p. 83-91.

_____, « Sobre *Fierros bajo el agua* de Guillermo Arreola », *La estantería. Reseñario de poesía*, 13/08/2015, disponible en ligne : https://resenariopoesia.wordpress.com/2015/08/13/sobre-fierros-bajo-el-agua-de-guillermo-arreola/ (consulté le 10 octobre 2015).

2. Bibliographie critique sur Mario Bellatin

a. Sur *El Gran Vidrio*, *La jornada de la mona y el paciente* et *Lecciones para una liebre muerta*

DONOSO MACAYA, Ángeles, « "Yo soy Mario Bellatin y soy de ficción" o el paradójico borde de lo autobiográfico en *El Gran Vidrio* (2007) », *Revista Chasqui*, 40, 2011, p. 96-110.

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, « Modernismo y nihilismo en *Lecciones para una liebre muerta* », *Studi di Letteratura Ispano-americana*, 39-40, 2008, p. 125-142.

NICOLINO, Sylvain, « Propos sur *Leçons pour un lièvre mort*, de Mario Bellatin », *Le texte monstrueux*, 33, automne 2009, disponible en ligne : http://lafemelledurequin.free.fr/intervenants/nicolino/le_texte_monstrueux/le_texte_monstrueux.htm (consulté le 24 septembre 2015).

PITOIS PALLARES, Véronique, *El arte del fragmento.* El Gran Vidrio *de Mario Bellatin entre ruptura y proliferación*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2011.

SÁENZ, Inés, « *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin: las posibilidades del yo », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 38, 2008, p. V-X.

SÁENZ, Inés, « Hacer *zapping* de sí mismo: Bellatin y el yo hipermoderno », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 135-161.

b. Sur l'ensemble de son œuvre

Ouvrages

GUEDÁN VIDAL, Manuel, *Yo dormí con un fantasma. El espectro de Manuel Puig en Alan Pauls y Mario Bellatin*, Mexico, Aldus, 2013.

ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012.

Thèses et mémoires

COTTEAUX, Iris, La littérature de l'éclatement ou l'utopie de la totalité au tournant du XXIème siècle : 2666 de Roberto Bolaño, Flores de Mario Bellatin et Vidas perpendiculares d'Álvaro Enrigue, Thèse Doctorale, sous la direction de Gustavo Guerrero, Université Cergy-Pontoise, 2014.

PIMENTEL, Luis Manuel, *El mundo* de-*forme en Mario Bellatin*, Mémoire de Master, sous la direction de Ednodio Quintero, Universidad de los Andes, 2012.

PITOIS PALLARES, Véronique, *Ruptures et discontinuités : la fragmentarité comme principe esthétique et narratif dans* El Gran Vidrio *de Mario Bellatin*, Mémoire de Master 2, sous la direction de Rita Plancarte et Manuel Montoya, Université de Bretagne Occidentale, 2009.

PITOIS, Véronique, *« Disfraces del dolor »: aproximaciones a la obra de Mario Bellatin*, Mémoire de Master 1, sous la direction de Lionel Souquet, Université de Bretagne Occidentale, 2008.

SCHMUKLER, Enrique, Fictions en quête d'auteurs : figures d'auteur chez César Aira, Roberto Bolaño, Mario Bellatin et Enrique Vila-Matas, Thèse doctorale sous la direction de Julio Premat, Université Paris 8, 2012.

Articles de périodiques

BOSCH, Lolita, « Mario Bellatin: Tumbado en la cama y mirando el techo », *Quimera: Revista de literatura*, 284-285, 2007, p. 82-83.

DOMÍNGUEZ CÁCERES, Roberto, « Carlos Velázquez y Mario Bellatin: diálogos en luz noir », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 54, 2012, p. 1027-1031.

GASTETTI, Corinda, « Simulacros y comixtiones en la obra de Rodrigo Fresán y Mario Bellatin », *Quimera: Revista de literatura*, 322, 2010, p. 42-46.

GOLDCHLUK, Graciela, « ¿Dónde Sucede la literatura? Libro, Manuscrito y Archivo en Manuel Puig y Mario Bellatin », *El hilo de la fábula*, 8/9, 2009, p. 92-99.

GUERRERO, Javier, « El experimento "Mario Bellatin". Cuerpo enfermo y anomalía en el tránsito material del sexo », *Estudios*, vol. 17, nº 33, janvier-juin 2009, p. 63-96.

GUÍZAR ALVAREZ, Eduardo, « Lo humano y lo inhumano en *Poeta ciego* de Mario Bellatín », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 30, 2006, p. 57-68.

KOTTOW, Andrea, « El SIDA en la literatura latinoamericana: prácticas discursivas e imaginarios identitarios », *Aisthesis. Revista chilena de investigaciones estéticas*, 47, 2010, p. 247-260.

NICOLINO, Sylvain, « Le derviche tourneur : entretien avec Mario Bellatin », *Le texte monstrueux*, 33, automne 2009, p. 50-59.

PALAVERSICH, Diana, « Apuntes para una lectura de Mario Bellatin », *Chasqui: Revista de literatura latinoamericana*, 32, 2003, p. 25-38.
PITOIS, Véronique, « Enfermedad e identidad en *Salón de belleza* de Mario Bellatin », in *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, nº 41, vol. 16, avril-juin 2009, p. 63-74.
QUINTANA, Isabel A., « Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin », *Revista iberoamericana*, nº 227, 2009, p. 487-504.
_____, « Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin », *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, nº 227, 2009, p. 487-504.
REGALADO LÓPEZ, Tomás, « El "Crack" y sus perímetros », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 34, 2007, p. 123-136.
RÍOS BAEZA, Felipe A., « Mandala personal: la ceremonia como ritual privado en *El jardín de la señora Murakami*, de Mario Bellatin », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 43, 2009, p. 1001-1007.
RODRÍGUEZ, Fermín, « Entrevista: Mario Bellatin », *Hispamérica: Revista de literatura*, 103, 2006, p. 63-70.
SÁENZ NEGRETE, Inés et LÓPEZ, Ricardo, « Demonizar a Bellatín: las transgresiones de *Salón de belleza* », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 26, 2005, p. 1036-1040.
SALAS ELORZA, Jesús, « *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*. La novela como hipertexto », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 24, 2004, p. 65-72.
_____, « Trilogía narrativa de Mario Bellatin », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 34, 2007, p. 83-94.
SEYDEL, Ute, « Estetización de la muerte en la narrativa de Mario Bellatin », *CIEHL. Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 14, 2010, p. 57-65.
SPERANZA, Graciela, « Mario Bellatin: tratado móvil sobre América Latina », *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 777, 2011, p. 33-36.
VAGGIONE, Alicia, « Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de belleza* de Mario Bellatin », *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, nº 227, 2009, p. 475-486.
VECCHIO, Diego, « Bellatin ou le corps à corps de la fiction », *Le texte monstrueux*, 33, Automne 2009, p. 62-63.
VIEIRA, Estela, « La función del silencio en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo, *Canon perpetuo* de Mario Bellatin y *Cárcel de árboles* de Rodrigo Rey Rosa », *Altertexto. Revista del Departamento de Letras*, vol. 1, nº 2, 2003, p. 45-46.
WIENER, Gabriela, « Mario Bellatin. Entrevista », *Lateral: Revista de Cultura*, 114, 2004, p. 8.

Participation à des ouvrages collectifs

AMATO, Mariana, « La vida en el umbral, una poética », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 35-69.
CORTÉS CASTRO, Sandra, « La transculturación como proceso deshumanizante en *Jacobo el mutante* de Mario Bellatin », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 163-176.
DÁVILA, Lourdes, « Burla velada y fotografía en *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 177-206.

EPPLIN, Craig, « Mario Bellatin y los límites del libro », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 99-117.

GINHOVEN REY, Christopher, van, « *Jacobo el mutante*, o la negación del evangelio », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 119-134.

HERMOSILLA SÁNCHEZ, Alejandro, « Mario Bellatin. Complaciente y cruel », *Revista de literatura El coloquio de los perros*, hors-série monographique « Mario Bellatin: el experimento infinito », *op. cit.*, 2011. Bientôt disponible en ligne : http://elcoloquiodelosperros.weebly.com/hemeroteca.html.

MARTINETTO, Vittoria, « Palimpsestos en el universo Bellatin », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 15-33.

MATEO DEL PINO, María de los Ángeles, « Travistiendo la verdad en busca de la mentira: la escritura de Mario Bellatin », *in* GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, José Ismael (coord.), *Identidad y simulación: ficciones, performances, estrategias culturales*, Madrid, Aduana Vieja, 2009, p. 119-162.

MORA, Vicente Luis, « Las mutaciones mórbidas: el espejo y la muerte en la obra de Mario Bellatin », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 71-98.

ORTEGA, Julio, « Noticia », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 7-13.

PALAVERSICH, Diana, « Prólogo », *in* BELLATIN, Mario, *Obra reunida*, Mexico, Alfaguara, 2005.

PALMA CASTRO, Alejandro, « *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin, como libro objeto », *in Literatura hispanoamericana: fronteras e intersticios*, Tlaxcala de Xicohténcatl, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2006, p. 185-196.

PAULS, Alan, « El problema Bellatin », *Revista de literatura El coloquio de los perros,* hors-série monographique « Mario Bellatin: el experimento infinito », 2011. Bientôt disponible en ligne : http://elcoloquiodelosperros.weebly.com/hemeroteca.html [1ère publication dans *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, 20, novembre 2005].

c. Entretiens

« Bellatin sobre su libro », *La Tempestad*, 13/04/2013, disponible en ligne : http://www.latempestad.mx/bellatin-sobre-su-libro (consulté le 25 août 2015).

« Entrevista », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, nº 41-42, 2008, p. 71-73.

« Las muertes en México no tienen relación con rituales ancestrales », *The Clinic*, 12/04/2011, disponible en ligne : http://www.theclinic.cl/2011/04/12/%E 2%80%9Clas-muertes-en-mexico-no-tienen-relacion-con-rituales-ancestrales%E2%80%9D/; (consulté le 8 juillet 2015).

Éditions Christophe Lucquin, interview de Mario Bellatin, disponible en ligne : http://www.christophelucquinediteur.fr/mario-bellatin/ (consulté le 7 octobre 2015).

JARQUE, Fietta, « Entrevista a Mario Bellatin: "Cada libro mío tiene un yo fantasmagórico" », *El País*, 9/06/2007, disponible en ligne : http://elpais.com/diario/2007/06/09/babelia /1181346616_850215.html (consulté le 24 septembre 2015)

NEYRA, Ezio, « “Noy hay más escritura que la escritura”. Entrevista a Mario Bellatin », *in* ORTEGA, Julio y DÁVILA, Lourdes (comp.), *La variable Bellatin: navegador de lectura de una obra excéntrica*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2012, p. 207-219.

SOTO, Juan Carlos, « Yo soy de ficción », entretien avec Mario Bellatin, *La República On Line*, 3/2/2007. http://www.larepublica.com.pe/content/view/141425/28/ (consulté le 15 février 2012).

3. Bibliographie critique sur Patricia Laurent Kullick

DÍAZ AVILEZ, Mónica, *Paisaje de Nuevo León en la literatura. Visión de tres mujeres*, Monterrey, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 1998.

PALAVERSICH, Diana, « *El camino de Santiago* y la esquizoescritura de Patricia Laurent Kullick », *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 11, 2004, disponible en ligne : http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/ v11/Palaversich.html (consulté le 7 août 2014).

PARRA, Eduardo Antonio, « El lenguaje de la narrativa del Norte de México », *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXX, 59, Lima-Hanovre, 2004, p. 71-77.

RAMÍREZ GARCÍA, Selene Carolina, *La apropiación de un fenómeno posmoderno en la narrativa de Patricia Laurent Kullick y Guadalupe Nettel*, Mémoire de Master, sous la direction de Gabriel Osuna, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2013.

VILLARREAL, Jaime, « La razón vacía: *El camino de Santiago* de Patricia Laurent Kullick », *Replicante*, 15, 2008, p. 119-123.

4. Bibliographie critique sur Guadalupe Nettel

a. Sur *El huésped*

ALCÁNTAR, Iliana et CASTILLO, Marisol, « Chapter Fourteen: In Search of Social Change through the Public Space in Two Contemporary Novels from Colombia and Mexico », *in* TOUAF, Larbi et BOUTKHIL, Soumia (éd.), *The World as a Global Agora: Critical Perspective on Public Space*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 187-193.

CÁRDENAS, Noé, « *El huésped*, de Guadalupe Nettel », *Letras Libres*, 88, avril 2006.

CARDOZO GONZÁLEZ, Luis Alberto et TORO DEVIA, María del Carmen, « *El huésped*, dimensionado desde el régimen diurno de la imagen », *Revista Educación y Pensamiento*, 21, 2014, p. 145-150.

FERRERO CÁRDENAS, Inés, « Geografía en el cuerpo: el otro yo en *El Huésped*, de Guadalupe Nettel », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 41, 2009, p. 55-62.

GONZÁLEZ, Carina, « Degeneración e identidad: Guadalupe Nettel y la novela de crecimiento como “*Bildung*” político », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 53, 2012, p. 21-32.

NEWLAND, Rachel Renee, *Desde ángulos imposibles hacia ángulos estratégicos: narrativas de la muerte, la vida y la discapacidad en* La muerte me da *y* El huésped, Mémoire de Master, sous la direction de Cynthia Tompkins, Arizona State University, 2014.

PÉREZ CASTILLO, Pablo, « Simbolizaciones en torno a “La Cosa” en *El huésped*, de Guadalupe Nettel », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 59, 2013, p. 1039-1043.

PITOIS PALLARES, Véronique et Zárate, Julio, « Espacio y desdoblamiento en *El huésped* de Guadalupe Nettel », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 67, University of Texas at El Paso / Ediciones Eón, 2016, *à paraître*.

b. Sur l'ensemble de son œuvre

AMUTXATEGI, Abel, « Guadalupe Nettel: autobiografía de lo extraño », *Aux.Magazine*, 52, 2011-2012, p. 48-49.

ANONYME [*La Redacción*], « Guadalupe Nettel, aventurera entre quimeras », *Letras Libres*, 192, décembre 2014.

BELTRÁN FÉLIX, Geney, « *El cuerpo en que nací*, de Guadalupe Nettel: la certidumbre del monstruo », *Letras Libres*, 160, abril 2012.

COLANZI, Liliana, « Animales domésticos », *Letras Libres*, 177, septembre 2013.

CREMADES, Jacinta, « Guadalupe Nettel: "El cuento tiene muchas limitaciones y condiciones" », *El Cultural* [Supplément culturel du quotidien *El Mundo*], 21/03/2013, disponible en ligne : http://www.elcultural.com/noticias/letras/Guadalupe-Nettel-El-cuento-tiene-muchas-limitaciones-y-condiciones/4553 (consulté le 4 octobre 2015).

DOMINGUEZ MICHAEL, Christopher, « Una novela de madurez », *Letras Libres*, juillet 2012.

EVIN, Kathleen, « L'écrivaine Guadalupe Nettel », émission radiophonique *L'humeur vagabonde*, France Inter, 22/04/2015. Podcast disponible en ligne : http://www.franceinter.fr/emission-lhumeur-vagabonde-lecrivaine-guadalupe-nettel (consulté le 4 octobre 2015).

GUZMÁN, Nora, « Deshojando los *Pétalos y otras historias incómodas* de Guadalupe Nettel », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 42, 2009, p. 1030-1035.

HECHT, Valerie, « Guadalupe Nettel (México, 1973) », *in* CORRAL, Will H., DE CASTRO, Juan E. et BIRNS, Nicholas (coord.), *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and after*, New York, Bloomsbury Academic, 2013, s. p.

c. Interviews

ITURBIDE, Antonio G., « Guadalupe Nettel: el otro lado de las cosas », *Qué leer*, 204, 2014, p. 72-75.

ITURBIDE, Antonio G., « Guadalupe Nettel: otra forma de mirar », *Qué leer*, 71, 2011, p. 82-83.

Lemus, Rafael, « *Pétalos y otras historias incómodas*, de Guadalupe Nettel », *Letras Libres*, 111, mars 2008.

LUISELLI, Valeria, « "La Nettel" », *Letras Libres*, 195, mars 2015.

MARTÍNEZ AHRENS, Jan, « Guadalupe Nettel: "No creo que sea provechoso negar el dolor" », *Babelia* [Supplément culturel du quotidien *El País*], 6/12/2014, disponible en ligne : http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/04/babelia/1417700666_856424.html (consulté le 4 octobre 2015).

MOLINA, Vis, « Guadalupe Nettel: "La literatura escrita desde el corazón llega a los demás de forma inmediata" », *El Cultural*, 25/10/2011, disponible en ligne : http://www.elcultural.com/noticias/letras/Guadalupe-Nettel-La-literatura-escrita-desde-el-corazon-llega-a-los-demas-de-forma-inmediata/2273 (consulté le 4 octobre 2015).

PIÑA, Begoña, « Guadalupe Nettel. El zoológico de las relaciones humanas », *Qué leer*, 189, 2013, p. 60-63.

VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth, « *Pétalos*, de Guadalupe Nettel », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 46, 2010, p. 115-117.

5. Bibliographie critique sur Cristina Rivera Garza

a. Sur *La muerte me da*

ALICINO, Laura, « Capítulo 14: Lo "fantástico intertextual" en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza », *in* GRECO, Barbara et PACHE CARBALLO, Laura (éd.), *Sobrenatural, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014, p. 181-191.

BUENAVENTURA, Sandra, « Cristina Rivera Garza: una lectora de Pizarnik », *Escritural. Écritures d'Amérique latine*, 5, mars 2012, s. p. Disponible en ligne : http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Buenaventura.html (consulté le 3 juin 2015).

CLOSE, Glen S., « *Antinovela negra*: Cristina Rivera Garza's *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico », *MLN*, vol. 129, nº 2, 2014, p. 391-411.

GUILLÉN, Claudia, « La estética de la muerte », *Revista de la Universidad de México*, 46, 2007, p. 98-99.

LITTSCHWAGER, Marius, « Fragmentos de la violencia fronteriza: Una lectura de *La muerte me da* (Cristina Rivera Garza) y *2666* (Roberto Bolaño) », *FIAR. Forum for Inter-American Research*, vol. 4, nº 1, 2013, s. p.

NEWLAND, Rachel, « *La muerte me da* y su representación literaria de lo (in)visible: una aproximación alternativa a la violencia del género », *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana / Journal of Latin American Literary Criticism*, vol. 1, nº 1, 2013, s. p.

PITOIS PALLARES, Véronique, « "El caso de los hombres castrados": paradojas genéricas de la construcción identitaria en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza », *Actes du Congrès La Voz dormida*, Université de Varsovie, 2014, *à paraître.*

_____, « Intertextualidad y escritura autorreflexiva en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza », *in* BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 263-275.

_____, « La alteridad como vector de la construcción del yo: *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *El Gran Vidrio* de Mario Bellatin », *ConNotas. Revista de teoría y crítica literaria*, 13, 2013, p. 53-76.

_____, « Ramificaciones neopoliciales: *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza », *Actes du XI Congreso De Novela Y Cine Negro: Mirada Crítica, Denuncia Social*, Université de Salamanque, 2015, *à paraître.*

QUINTANA, Cécile « L'esthétique du crime chez Cristina Rivera Garza », *América. Cahiers du CRICCAL*, « Le crime », vol. 2, nº 44, 2014, p. 37-47.

SAMUELSON, Cheyla, « Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México », *in* POOT HERRERA, Sara (éd.), *Realidades y Fantasías (Ninth Colloquium on Mexican Literature, in Memoriam Tim McGovern)*, Mexico, UNAM, 2009, p. 461-475.

SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne, « Subversión del género en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, y *Efectos Secundarios*, de Rosa Beltrán », *in* BERNAL REVERTE, Concepción, *Diálogos culturales en la literatura latinoamericana. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Madrid, Editorial Verbum, 2013, p. 1267-1275.

VILLANUEVA BENAVIDES, Idalia, « El tema de la identidad en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza », *Rio Bravo: a Journal of the Borderlands*, UTPA, vol. 1, nº 2, 2009, s. p.

b. Sur l'ensemble de son œuvre

Ouvrages

BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

ESTRADA, Oswaldo (éd.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, Mexico, Ediciones Eón, 2010.

Thèses et mémoires

ARAIZA OCAÑO, Ruby, *El hecho histórico ficcionalizado: el realismo documental en tres novelas hispanoamericanas contemporáneas*, Mémoire de Master, sous la direction de Rita Plancarte Martínez, soutenu à l'Université du Sonora en 2011.

CRUZ JIMÉNEZ, Encarnación, *El arte de novelar de Cristina Rivera Garza*, Mémoire de Master, sous la direction d'Oswaldo Estrada, soutenu à l'Université de North Carolina à Chapel Hill en 2010.

GÓMEZ CLAVEL, Ana Elena, *Travestismos literarios: el disfraz de hombre en la primera voz narrativa de cuatro escritoras latinoamericanas (Josefina Vicens, Cristina Peri Rossi, Sylvia Molloy y Cristina Rivera Garza)*, Mémoire de Master soutenu à l'UNAM en 2009.

HANAÏ, Marie-José *Le roman mexicain à la charnière des XXe et XXIe siècles : des écrivaines face à l'Histoire*, Thèse d'Habilitation, sous la direction de Milagros Ezquerro, Université Paris 4 -Sorbonne, novembre 2009.

HERNANDEZ MARES, Filiberto, Jr*., Carlos Fuentes, Cristina Rivera Garza and Recent Rewriting of the Mexican Revolution: Memory and Resistance*, Thèse soutenue à l'Université de Californie en 2010.

ROBERTS, Traci Jo, *Representations of the Female Body: Four Contemporary Mexican and Chicana Women Novelists: Elena Garro, Cristina Rivera Garza, Elena Poniatowska, and Sandra Cisneros*, Thèse soutenue à l'Université de Californie en 2004.

ROBERTS-CAMPS, Traci Lewiston, *Gendered Self-Consciousness in Mexican and Chicana Women Writers: The Female Body as an Instrument of Political Resistance*, New York, Mellen, 2008.

SAMUELSON, Cheyla, *Líneas de fuga: The Character of Writing in the Novels of Cristina Rivera Garza*, Thèse soutenue à l'Université d'Arizona en 2011.

SILVA RODRÍGUEZ, Graciela, *La frontera norteña femenina: Transgresión y resistencia identitaria en Esalí, Conde y Rivera Garza*, Thèse soutenue à l'Université d'Arizona en 2007.

Articles de périodiques

BERECOCHEA, Ximena, « La configuración de una realidad alterna en el personaje de Joaquín Buitrago en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza », *Corrientes: Revista Nórdica de Estudios Iberoamericanos*, 2, 2010, p. 66-86.

CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores, « Lo anterior de Cristina Rivera Garza: novela como inquisición ficcionalizada », *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 40, 2008, s. p. Disponible en ligne : http://www.ucm.es/info/especulo /numero40/loanteri.html (consulté le 4 janvier 2014).

CASTELLANOS, Carlos, « Ambigüedad en la identidad: *La cresta de llión* de Cristina Rivera Garza », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 24, 2004, p. 111-115.

CASTRO RICALDE, Maricruz, « *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza: cuestionando el proyecto de nación », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, nº 26, 2005, p. VI-XII.

CHÁVEZ PÉREZ, Fidel, « Cuerpo y escritura en *Lo anterior* de Cristina Rivera Garza », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 24, 2004, p. 1037-1040.

CHOY, Jou-Jeong, « *No hay tal lugar*: La ciberliteratura de Cristina Rivera Garza », *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 36, Universidad Complutense de Madrid, 2007, s. p. Disponible en ligne : http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/cibliter.html (consulté le 24 juin 2013).

DAVIDSON, Michael, « On the outskirts of form: cosmopoetics in the shadow of NAFTA », *Textual Practice*, vol. 22, nº 4, 2008, p. 733-756.

DE COS, María, « Cristina Rivera Garza », *Delibros*, 171, 2003, p. 52-53.

ESTRADA, Oswaldo, « De putas y locas… O de la historia y ficción en la obra transgenérica de Cristina Rivera Garza », *Monographic Review/Revista Monográfica*, 26, 2010, p. 149-164.

_____, « Sor Juana's Gender Transgressions in the Works of Ana Clavel and Cristina Rivera Garza », *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, Pontificia Universidad Javeriana, vol. 4, nº 1-2, octubre 2008-septembre 2009, p. 53–81.

HECHT, Valerie, « Death Hits Me: Cristina Rivera Garza, *La muerte me da* », *World Literature Today*, 1/07/2008.

KANOST, Laura, « Pasillos Sin Luz: Reading the Asylum in *Nadie Me Verá Llorar* by Cristina Rivera Garza », *Hispanic Review*, été 2008, p. 299-316.

LÓPEZ ALFONSO, Francisco José, « Ensayos para explicar un mundo sublime: la obra de Cristina Rivera Garza », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 53, 2012, p. 73-76.

MCDOWELL CARLSEN, Lila, « "Te conozco de cuando eras árbol": Gender, Utopianism, and the Border in Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión* », *Symposium*, vol. 64, nº 4, 2010, p. 229-242.

MEJÍA, Manuel, « Autoliteratura » *Revista de libros*, 150, 2009, p. 49.

MERCADO, Gabriela, « Diálogo con Amparo Dávila y resolución de problemas de género en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza », *Revista de Humanidades*, Tecnológico de Monterrey, 22, 2007, p. 45-75.

PALAISI-ROBERT, Marie-Agnès, « La Révolution mexicaine vue depuis l'asile. *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza », *Lectures du genre*, 7 : Genre, canon et monstruosités, 2010, p. 43-49.

RANGEL, Dolores, « Una lectura de la sociedad porfiriana en Nadie me verá llorar de Cristina Rivera Garza », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 15, nº 37, avril-juin 2008, p. 53-76.

REBECCA, Garonzik, « Queering Feminism: Cristina Rivera Garza's *La cresta de Ilión* and the Feminine Sublime », *CIEHL. Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 14, 2010, s. p.

RODRÍGUEZ, Blanca, « Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 20, 2003, p. 105-115.

RUFINELLI, Jorge, « Ni a tontas ni a locas: La narrativa de Cristina Rivera Garza », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, nº 41-42, 2008, p. 33-41.

SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira, « Narrativas de locura: *La nave de los locos de Peri Rossi* y *Nadie me verá llorar* de Rivera Garza », *Hispanic Journal*, vol. 32, nº 1, printemps 2011, p. 61-74.

TOMPKINS, Cynthia, « Imágenes trizadas y significados flotantes: *Lo Anterior* de Cristina Rivera Garza », *Hispanófila*, 152, janvier 2008, p. 145-156.

TREVISAN, Ana Lucía, « *La cresta de Ilión,* de Cristina Rivera Garza: la palabra femenina en la frontera », *Revista Litteris. Literatura*, 5, juillet 2010, s. p.

VENKATESH, Vinodh, « Rewriting Mexican Masculinity: Stereotyping/Countertyping Men in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* », *Explicación de Textos Literarios*, vol. 36, nº 1-2, 2007-2008, p. 52-64.

VILLANUEVA BENAVIDES, Idalia, « De utopías y viajes en *Hay cosas que las manos nunca olvidan* de Cristina Rivera Garza », *Letras Hispanas*, vol. 6, nº 2, 2009, s. p.

Publications dans des ouvrages collectifs

ABREU MENDOZA, Carlos, « Cristina Rivera Garza: transgresión y experimentación con los límites », *in* ESTRADA, Oswaldo (éd.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, Mexico, Ediciones Eón, 2010, p. 291-312.

BRUCE-NOVOA, Juan, « Literatura de la desidentidad: Juan García Ponce y Cristina Rivera Garza », *in* ESTRADA, Oswaldo (éd.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, Mexico, Ediciones Eón, 2010, p. 203-222.

CASTRO RICALDE, Maricruz, « Diversidad sexual y liminalidad en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza », *in* SÁENZ VALADEZ, Adriana y VIVERO MARÍN, Cándida Elizabeth (coord.), *Reflexiones en torno a la escritura femenina*, Mexico, Universidad de Guadalajara y Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, p. 241-269.

ESTRADA, Oswaldo, « Cristina Rivera Garza, en-clave de transgresión », *in* ESTRADA, Oswaldo (éd.), *Cristina Rivera Garza. Ningún crítico cuenta esto…*, Mexico, Ediciones Eón, 2010, p. 27-46.

GRIBOUL, Françoise, « Écriture errante: navigation dans les *blogs* d'une écrivaine mexicaine : Cristina Rivera Garza », *in* EZQUERRO, Milagros (dir.) et ROGER, Julien (coord.), *Le texte et ses liens I. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2006, p. 143-156.

PALAISI-ROBERT, Marie-Agnès, « Cristina Rivera Garza: necroescritura y necropolítica », *in* BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 219-232.

QUINTANA, Cécile, « La construcción de la voz poética en *Los textos del Yo* de Cristina Rivera Garza », *in* BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 251-262.

_____, « La Révolution en marge ou le combat d'arrière-garde dans *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza », *in* BENMILOUD, Karim, LARA-ALENGRIN, Alba, AUBAGUE, Laurent, FRANCO, Jean, DOMINGO, Paola, *Le Mexique: De l'indépendance à la révolution 1810-1910*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 267-279.

RAMOUCHE, Marie-Pierre, « La oscuridad de una fotografía de loca en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza », *in* BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 233-242.

REZA DAVILA, Berenice Eugenia, « Transgresión y fronteras en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza », *in* BENMILOUD, Karim et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska – Ana García Bergua – Cristina Rivera Garza*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 243-250.

ROBERTS-CAMPS, Traci, « Abjection, Nation, and the Prostitute's Body in Cristina Rivera Garza's *Nadie me verá llorar* », *in* SCOTT, Renée, CHICLANA Y GONZÁLEZ, Arleen et AGOSÍN, Marjorie (éd.), *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature: From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First-Century United States*, New York, Mellen, 2006, p. 81-98.

RUEDA ACEDO, Alicia, « De sirenas y dobles: Lo fantástico en "El hombre que siempre soñó" de Cristina Rivera Garza », *in* MORALES, Ana María et SARDIÑAS, José Miguel (éd.), *Rumbos de lo fantástico: Actualidad e historia*, Palencia, Cálamo, 2007, p. 123-132.

WILLIAMS, Tamara, « The Contemporáneos as Holy Grail: Towards a Genealogy of the Poet as Quest in the Mexican Novel » ESTRADA, Oswaldo (éditeur invité), *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 14, « Nueva Narrativa Latino Americana / New Latin American Narrative », 2010, p. 35-44.

c. Entretiens

« Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964 », *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, nº 41-42, 2008, p. 21-32.

HONG, Jung-Euy et MACÍAS RODRÍGUEZ, Claudia, « Desde México para Corea. Entrevista a Cristina Rivera Garza », *Espéculo, Revista de estudios literarios*, 35, Universidad Complutense de Madrid, 2007, s. p. Disponible en ligne : http://www.ucm.es/info/ especulo/ numero35/crisrive.html (consulté le 24 juin 2013).

LITTSCHWAGER, Marius, « Entrevista a Cristina Rivera Garza », *FIAR. Forum for Inter-American Research*, vol. 4, nº 1, mai 2011, s. p.

SAMUELSON, Cheyla, « Writing at Escape Velocity: An interview with Cristina Rivera Garza », *Confluencia*, vol. 23, nº 1, 2007, p. 135-145.

6. Bibliographie critique sur Jorge Volpi

a. Sur *El jardín devastado*

ALVARADO RUIZ, Ramón, « Escribir en la era digital desde un jardín devastado », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 54 « Narrar en la era digital », janvier-juin 2015, p. 26-39.

BELTRÁN FÉLIX, Geney, « *El jardín devastado* / Una memoria, de Jorge Volpi », *Letras Libres*, janvier 2009, disponible en ligne : http://www.letraslibres.com/revista/libros/el-jardin-devastado-una-memoria-de-jorge-volpi (consulté le 17 août 2015).

CÁRDENAS, Noé « Sobre *El jardín devastado*, de Jorge Volpi », *Nexos*, 1/01/2009, disponible en ligne : http://www.nexos.com.mx/?p=12878 (consulté le 18 août 2015).

CONCHA, Pablo, « *El Jardín devastado*: una cuestión de cuerpos », *60 Watts. Iluminando lecturas*, 17/05/2009, disponible en ligne : http://60watts.cl/2009/05/critica-el-jardin-devastado/ (consulté le 18 août 2015).

GUTIÉRREZ NEGRÓN, Sergio, « Ética cosmopolita en *El jardín devastado* y *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi », *Confluencias* 28:1, printemps 2013, p. 107-120.

GUTIÉRREZ-MOUAT, Ricardo, « El lenguaje de los derechos humanos en tres obras de ficción: La muerte y la doncella, Insensatez y El material humano », *A Contracorriente. Una revista de historia social y literatura latinoamericana*, vol. 11, nº 1, 2013, p. 39-62.

_____, « La novela post-exílica de repatriación », *Hispamérica*, année 40, 120, décembre 2011, p. 27-35.

RODRÍGUEZ LLAMAS, Sonia, « La literatura weblog en *El jardín devastado* de Jorge Volpi », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 41, 2009, p. 15-27.

SERRANO, Irene, « Dolor y crítica, los dos ingredientes fundamentales de la última novela de Volpi », *Elmundo.es*, 15/12/2008, disponible en ligne : http://www.elmundo.es/elmundo /2008/12/15/cultura/1229339224.html (consulté le 18 août 2015).

b. Sur l'ensemble de son œuvre

Ouvrages

CALDERON, Sara, *Jorge Volpi ou l'esthétique de l'ambiguïté*, Préface de Jorge Volpi, Paris, L'Harmattan, 2010.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, *En busca de Jorge Volpi: ensayos sobre su obra*, Madrid, Editorial Verbum, 2004.

OSUNA OSUNA, Gabriel, *Literatura e historia en la novela mexicana de fin de siglo*, Madrid, Editorial Pliegos, 2008.

REDONDO OLMEDILLA, José Carlos, *Historia y epistemología en Jorge Volpi: la trilogía del siglo XX*, Almería, Universidad de Almería, 2014.

URROZ KANAN, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, Mexico, Editorial Aldus, 2000.

~

BRUSHWOOD, John Stubbs, *Ensayo literario mexicano*. Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Veracruzana, Editorial Aldus, 2001.

ESTRADA, Oswaldo (éditeur invité), *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 14, « Nueva Narrativa Latino Americana / New Latin American Narrative », 2010.

GRABE, Nina, *La narración paradójica: "normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*, Madrid, Iberoamericana / Francfort, Vervuert Verlag, 2006.

JANDRA, Leonardo, da, *Dispersión multitudinaria: instantáneas de la nueva narrativa mexicana en el fin de milenio*, Mexico, Joaquín Mortiz, 1997.

MEDINA, Manuel F., *Borders and Identities in the Mexican Novel*, Atlanta, Georgia State University, 1999.

VINAROV, Kseniya A., *La Novela detectivesca posmoderna de metaficción: cuatro ejemplos mexicanos,* Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2006.

Thèses et mémoires

CALDERON, Sara, *De l'esthétique de l'ambiguïté dans la fiction de Jorge Volpi*, Thèse Doctorale, sous la direction de Mónica Zapata, Université de Tours, 2006.

HERR, Robert Stephen, *El caso del pasamontañas: el levantamiento Zapatista y la*

ÍÑIGUEZ, Edgardo, *L'effondrement d'un monde : une approche de la mélancolie dans les romans de Jorge Volpi*, Thèse Doctorale, sous la direction de Daniel Meyran et Elizabeth Vivero, Université de Perpignan, 2013.

MORALES LARA, Herminia Pilar, *La novela no prevista. Un análisis del método de escritura de Mario Bellatin*, Mémoire de Master, UNAM, 2012.

OSUNA OSUNA, Gabriel, *Entre la literatura y la historia: la novela Mexicana de fin de siglo*, Thèse soutenue à l'Université d'Arizona en 2006.

RAMOUCHE, Marie-Pierre, *Savoir et pouvoir dans la « Trilogía del siglo XX » de Jorge Volpi*, Thèse Doctorale, sous la direction d'Annick Allaigre-Duny, Université Paris 8, 2009.

SHWAYDER, Agatha Kathleen, *Cracking our weariness and contrition confronting the last state of the heart in Jorge Luis Borges's "The garden of forking paths" and Jorge Volpi's "In search of Klingsor"*, Thèse soutenue à l'Université du Montana en 2007.

URROZ KANAN, Eloy, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi*, Thèse soutenue à l'Université de Californie à Los Angeles en 1999.

VINAROV, Kseniya A., *La novela detectivesca posmoderna de metaficción: cuatro ejemplos mexicanos*, Thèse soutenue à l'Université de Californie à Riverside en 2004.

Articles de périodiques

ALVAREZ, Ignacio, « Paradoja y contradicción: Epistemología y estética en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi », *Taller de Letras*, 33, novembre 2003, p. 47-60.

AMAYA, Carlos C., « Desdoblamiento y pérdida de identidad en *El gesticulador* y *A pesar del oscuro silencio* », *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 2, 1997, p. 11-18.

ANGEL G., Roberto., « Narratología en la novela híbrida *No será la tierra* de Jorge Volpi », *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 36, 2013, p. 41-54.

ARECO, Macarena, « Entrevista con Jorge Volpi: sobre el enigma del compromiso del intelectual en el lado de allá y en el de acá », *Revista iberoamericana,* 218-219, 2007, p. 319-332.

ARGÜELLES FERNÁNDEZ, Gerardo, « Naturalización de la ficción: las neuronas espejo como responsables de la empatía simbólica del mundo en *Leer la mente*, de Jorge Volpi », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 59, 2013, p. 1030-1038.

BADA, Ricardo, « Una de cal y otra de Volpi », *Revista de Libros*, 147, mars 2009, disponible en ligne: http://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4293&t=articulos (consulté le 16 août 2015).

CARBAJAL, Brent J., « *Herir tu fiera carne*, de Eloy Urroz y *Sanar tu piel amarga*, de Jorge Volpi: almas gemelas y novelas del *crack* », *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 21, 2005, p. 79-185.

CORRAL, Wilfrido H., « La prosa/cultura no ficticia según Leonardo Valencia y Jorge Volpi », *MLN*, vol. 126, nº 2, mars 2011, p. 366-389.

DÍAZ ZAMBRANA, Rosana, « El topos de la isla y el evento lúdico como catalizadores del mal en *El juego del apocalipsis: Un viaje a Patmos* de Jorge Volpi », *Ixquic: Revista Hispánica Internacional de Análisis y Creación*, 6, février 2005, p. 88-101.

DÍAZ, Rosana, « La isla y el juego como agentes reveladores del otro oculto en *El juego del Apocalipsis: Un viaje a Patmos* de Jorge Volpi », *MIFLC Review*, 12, 2004-2005, p. 115-124.

FRANKEN KURZEN, Clemens A., « *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi: una novela con formato policial híbrido, posmoderno y poscolonial », *Acta literaria*, 44, 2012, p. 53-72.

GARCÍA OLMEDO, Francisco, « Grandeza y miseria de la ciencia: sobre *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi », *Saber leer*, 132, 2000, p. 6-7.

GONZÁLEZ, Juan Manuel, « Jorge Volpi: "La literatura debe ofrecer un espacio de reflexión" », *Delibros*, 165, 2003, p. 44-45.

GURRÍA GONZÁLEZ, Ángel, « Jorge Volpi », *Lateral: Revista de Cultura*, 107, 2003, p. 28.

IÑIGUEZ, Edgardo, « Tiempo de declive: continuidad y ruptura con las formas del mito en *No será la Tierr*a de Jorge Volpi », *Bulletin of Hispanic studies*, vol. 89, nº 5, 2012, p. 531-541.

INSÚA CERECEDA, Mariela, « La pesquisa de la verdad en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi », *Revista chilena de literatura*, 64, 2004, p. 91-102.

LOZANO, Antonio, « Jorge Volpi: la enciclopedia mexicana », *Qué leer*, 75, 2003, p. 56-58.

MARÚN, Gioconda, « El teorema de Gödel y la literatura latinoamericana: Jorge Volpi y Guillermo Martínez », *Hispania*, vol. 92, nº 4, 2009, p. 696-704.

MONJE, Camilo Andrés, « Volpi, Jorge. 1998. *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968* », *Revista de estudios sociales*, 33, 2009, p. 174-176.

MORALES GAMBOA, Fernando, « La crítica de la Razón y la Modernidad desde el género policial en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 34, 2007, s. p. Disponible en ligne : http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/klvolpi.html (consulté le 13 août 2015).

MORENO PINAUD, Jorge, « Historia y Política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi », *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 31, 2005, s. p. Disponible en ligne : http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/jvolpi.html (consulté le 13 août 2015).

NANNI, Susanna, « Dall'isola di Solentiname all'isola di Patmos. Apocalissi (dis)velate », *Altre Modernità: Rivista di studi letterari e culturali*, 1, 2013, p. 466-477. Disponible en ligne : http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4962514 (consulté le 5 juillet 2015).

NAVARRETE GONZÁLEZ, Carolina Andrea, « Analogía demencial en el modo de representación de *El fin de la Locura* de Jorge Volpi », *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 20, 2004, p. 91-101.

PALAISI-ROBERT, Marie-Agnès, « Entrevista con Jorge Volpi », *Cuadernos hispanoamericanos*, 642, 2003, p. 129-136.

PASCUAL GAY, Juan, « Presencia, dolor y tiempo en *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi », *Alpha: revista de artes, letras y filosofía*, 25, 2007, p. 73-86.

PELLICER VÁZQUEZ, Ana, « El escepticismo apasionado: un diálogo con Jorge Volpi », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85, 2009, p. 435-443.

PERA, Cristóbal, « ¿Nación? ¿Qué nación? La idea de América Latina en Volpi y Bolaño », *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 46, nº 1, mars 2012, p. 99-113.

POHL, Burkhard, « "Ruptura y continuidad", Jorge Volpi, el "crack" y la herencia del 68 », *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 59, 2004, p. 53-70.

QUINTANA TEJERA, Luis, « ¿Una biografía novelada o una autobiografía?: *A pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 22, 2004, p. 1010-1019.

_____, « ¿Una biografía novelada o una autobiografía? *A Pesar del oscuro silencio* de Jorge Volpi », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 10, nº 22, janvier-avril 2004, p. x-xix.

_____, « Búsqueda, ludismo, intertextualidad y metadiégesis en el universo narrativo de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 7, nº 14, septembre-décembre 2001, p. 21-31.

_____, « *El juego del Apocalipsis. Un viaje a Patmos*, de Jorge Volpi. Una lectura desde la retórica », *La Colmena*, 84, octobre-décembre 2014, p. 31-42.

_____, « Búsqueda, ludismo, intertextualidad y metadiégesis en el universo narrativo de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 14, 2001, p. 21-31.

REGALADO LÓPEZ, Tomás, « De la música al silencio místico: lecturas de Wittgenstein en *Pieza en forma de sonata*, de Jorge Volpi », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 58, 2013, p. 7-20.

_____, « Literatura contra sistema: La dialéctica individuo-poder en *La sombra del caudillo* de Guzmán, y *La paz de los sepulcros* de Volpi », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 12, nº 31, octobre-décembre 2006, p. 41-49.

RODRÍGUEZ, Franklin, « La política de la distancia en la narrativa de Alan Pauls y Jorge Volpi », *CIEHL: Cuaderno Internacional de Estudios Humanisticos y Literatura*, 14, 2010, p. 24-34.

SAINZ BORGO, Karina, « Jorge Volpi », *Quimera: Revista de literatura*, 311, 2009, p. 8-9.

SALAS-ELORZA, Jesús, « *El juego del Apocalipsis: un viaje a Patmos* de Jorge Volpi »,*Revista de literatura mexicana contemporánea*, 19, 2003, p. 56-63.

SIMSON, Ingrid, « El principio de la paradoja en la literatura latinoamericana: de Jorge Luis Borges a Jorge Volpi », *in* GRABE, Nina, LANG, Sabine et MEYER-MINNEMANN, Klaus (éd.), *La narración paradójica: normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006, p. 105-124.

TESCHKE, Henning, « El fin de la locura, la locura del fin: Jorge Volpi oder Carlos Fuentes », *Iberoromania: Revista dedicada a las lenguas y literaturas iberorrománicas de Europa y América*, 69-70, 2009, p. 23-48.

URROZ, Eloy, « *El temperamento melancólico* de Jorge Volpi: una novela Narciso », *Revista de literatura mexicana contemporánea*, 12, 2000, p. 70-81.

WALDRON, John V., « La escritura globalizada en Jorge Volpi y Cristina Rivera Garza", *in Explicación de textos literarios*, vol. 36, nº 1-2, 2007-2008, p. 40-51.

ZAMORA, Jorge, « *En busca de Klingso*r y *Frankenstein*: Aspectos de intertexto y misoginia », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 12, nº 30, juillet-septembre 2006, p. 33-42.

ZAPATA, Roger A., « La pobreza de la filosofía como material novelesco: *El fin de la locura* de Jorge Volpi », *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, vol. 2, nº 1, 2004, p. 57-66.

Participation à des ouvrages collectifs

BARRERA PARRILLA, Beatriz, « La épica desinteresada de Jorge Volpi: *En busca de Klingsor* », *in Guerra y literatura. Actas del Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea (13. 2005. Puerto de Santa María)*, 2006, p. 241-250.

BARRIO OLANO, José Ignacio, « Prefiguraciones de *En busca de Klingsor* en *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi », *in* LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix et LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (éd.), *En busca de Jorge Volpi: Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2004, p. 44-56.

BOADAS CABARROCAS, Sònia, CHÁVEZ, Félix Ernesto et GARCÍA VICENS, Daniel (coord.), *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura* hispánica, 2012 RODRÍGUEZ LLAMAS, Sonia, « La realidad como novela fantástica. Jorge Volpi y el terror como escenario novelesco », *in* ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés et DÍEZ COBO, Rosa (coord.), *La (ir)realidad imaginada: aproximaciones a lo insólito en la ficción hispanoamericana*, Universidad de Léon, 2015, p. 49-59.

BRUNO BERG, Walter, « Jorge Volpi. viajero transatlántico del siglo XX », *in* BORSÒ, Vittoria, LASSEUR, Eric et TEMELLI, Yasmin (coord.), *México: migraciones culturales-topografías transatlánticas: acercamiento a las culturas desde el movimiento*, 2012, p. 309-322.

CALDERÓN, Sara, « Derivas de lo policiaco en *En busca de Klingsor*, de Jorge Volpi », *in* LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix et LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (éd.), *En busca de Jorge Volpi: Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2004, p. 57-72.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, « Jorge Volpi o el horror al vacío », *in* LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix et LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (éd.), *En busca de Jorge Volpi: Ensayos sobre su obra*, Madrid, Verbum, 2004, p. 100-103.

FERNÁNDEZ L'HOESTE, Héctor, « On Science and Mexican Nationalism: The Politics of Identity in Jorge Volpi's *In Search of Klingsor* », *in* HOEG, Jerry et LARSEN, Kevin S. (éd.), *Science, Literature, and Film in the Hispanic World*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 109-128.

GARCÍA SÁNCHEZ, Myriam, « Poéticas de la incertidumbre (a propósito *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi) », *in* MARTÍNEZ FIGUEROA, Alma Leticia (éd.), *Memoria. XVIII Coloquio de las Literaturas Mexicanas*, Hermosillo, Universidad de Sonora, 2003.

HERRERA FUENTES, Adrián, « Miradas mexicanas a la Alemania nazi: José Emilio Pacheco y Jorge Volpi », *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, « Las dos orillas », Monterrey, 9-24 juin 2004, vol. 4, 2007, p. 289-300.

OLIVIER, Florence, « La “Pensée 68” française et l'intellectualité mexicaine: Satire et parodie dans *El fin de la locura* de Jorge Volpi », *in* DELPRAT, François (introd.), *Les Modèles et leur circulation en Amérique latine: Modèles et structures du roman; Révision des stéréotypes; Transfert de modèles*, Paris, Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 257-65.

OSUNA OSUNA, Gabriel, « Historia y ficción en *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi », *in* CORRAL RODRÍGUEZ, Fortino (éd.), *Ruta crítica: estudios sobre literatura hispanoamericana*, Hermosillo, Universidad du Sonora, 2007, p. 49-71.

PALAISI-ROBERT, Marie-Agnès, « Mujer y poder en la trilogía de Jorge Volpi », *in* CIVIL, Pierre et CRÉMOUX, Françoise (coord.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Nuevos caminos del hispanismo...*, Paris, 9-13 juillet 2007, vol. 2, 2010, p. 261-281.

RAMOUCHE, Marie-Pierre, « Política y literatura en la obra de Jorge Volpi », *in Viejas y nuevas alianzas entre América latina y España: XII Encuentro de Latino Americanistas españoles*, Santander, 21-23 septembre 2006, s. l., p. 1700-1708. Disponible en ligne : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00104698/document (consulté le 22 août 2015).

REGALADO LÓPEZ, Tomás, « McOndo y Crack revisitados: un análisis de *Mala onda*, de Alberto Fuguet, y *A pesar del oscuro silencio*, de Jorge Volpi », *in* BANDO, Shoji et CERECEDA Mariela Insúa (éd.), *Actas del II Congreso Ibero-Asiático de Hispanistas*, *BIADIG, Biblioteca áurea digital*, 27, 2014, p. 427-439.

RODRÍGUEZ LLAMAS, Sonia, « Los hermanos Grimm, vigencia y subversión del cuento popular tradicional en *Oscuro bosque oscuro* de Jorge Volpi », *in* BOADAS CABARROCAS, Sònia, CHÁVEZ, Félix Ernesto et GARCÍA VICENS, Daniel (coord.), *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*, Promociones y Publicaciones Universitarias, 2012, p. 639-651.

_____, « Relaciones entre literatura y poder en la novelística de Jorge Volpi », *in* ROVIRA SOLER, José Carlos et SACHIS AMAT, Víctor Manuel (éd.), *Literatura de la independencia e independencia de la literatura en el mundo latinoamericano*, 2012, p. 351-370.

RODRÍGUEZ, Franklin, « La política de la distancia en la narrativa de Alan Pauls y Jorge Volpi », *in* ESTRADA, Oswaldo (éditeur invité), *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 14, « Nueva Narrativa Latino Americana / New Latin American Narrative », 2010, s. p.

RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, « Espacio y perspectiva de futuro en la narrativa de Jorge Volpi », *in* STECKBAUER, Sonja M., et MAIHOLD, Günther (éd.), *Literatura-Historia-Política: Articulando las relaciones entre Europa y América Latina*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2004, p. 323-337.

c. Entretiens

AGUIRRE, Romero y DELGADO, Batista, « Entrevista a Jorge Volpi: Las respuestas absolutas siempre son mentiras », *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 11, Madrid, Universidad Complutense de Madrid 1999.

ESCÓBAR, Paula, « Jorge Volpi, de la excentricidad a la lucidez », *El Mercurio*, 2006, désormais sur la page de *La Nación*, disponible en ligne : http://www.lanacion.com.ar/844872-jorge-volpi-de-la-excentricidad-a-la-lucidez (consulté le 18 août 2015).

MORALES, Juan Carlos, « El ojo crítico », *Radio Nacional Española*, 10/12/2008. Podcast disponible en ligne : http://www.rtve.es/alacarta/audios/el-ojo-critico/ojo-critico-jardin-devastado-del-volpi-10-12-08/359067/ (consulté le 17 août 2015).

LECHIN, Juan Claudio, *El pie de la letra con Juan Claudio Lechin: 27 entrevistas a grandes escritores de Iberoamérica*, Bolivia, Juan Claudio Lechin, 2004-2005.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, « Entre los meandros de la memoria y el dilema fáustico: Entrevista a Jorge Volpi », *Iberoamericana: América Latina-España-Portugal*, vol. 1, nº 4, décembre 2001, p. 149-154.

PALAISI-ROBERT, Marie-Agnès, « Entrevista con Jorge Volpi », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 642, décembre 2003, p. 129-136.

PEDREGAL CASANOVA, Ramón, « Entrevista con Jorge Volpi », *Delibros*, 225, 2008, p. 54-55.

C/ BIBLIOGRAPHIE THEORIQUE

I. Théorie générale de la littérature

ALBEDERES, René Marill, *Le Roman d'aujourd'hui, 1960-1970*, Paris, Éditions Albin Michel, 1970.

ANGENOT, Marc, « L' "intertextualité" : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », *Revue des sciences humaines*, vol. LX, n° 189, 1983.

AMADO, Pierre, « IX. Le bain dans le Gange. Sa signification », *Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient*, 58, 1971, p. 197-212.

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 2009.

_____, L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière [1942], Paris, José Corti, 1971.

_____, *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1948.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale* [1979], trad. Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984.

_____, *Esthétique et théorie du roman* [1975], trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, [1978] 2013.

BAKOUNINE, Mikhaïl, *Dieu et l'État* [1882], Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 1996.

_____, *Étatisme et anarchie* [1873], *in Œuvres complètes*, *Vol. III*, Antony, Tops/Trinquier, 2003.

BARTHES, Roland et HAMON, Philippe., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BARTHES, Roland, *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éd. du Seuil, 1984.

_____, *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

_____, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

_____, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

_____, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.

_____, *Leçon inaugurale au Collège de France*, Chaire de Sémiologie Littéraire, 1977.

BATAILLE, Georges, La mutilation sacrificielle et l'oreille coupée de Vincent Van Gogh [1930], Paris, Éditions Allia, 2006.

_____, *Les larmes d'Eros* [1961], Paris, Éditions 10/18 [1978], 2006.

BAUDE, Michel, *Le moi à venir*, textes réunis par Jeanne-Marie Baude, Université de Metz, Paris, Librairie Kilncksieck, 1993.

BAUDRILLARD, Jean, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Éditions Sens et Tonka, 1991.

BLANCHET, Robert, *Raison et discours. Défense de la logique réflexive*, Paris, Vrin, 1967.

BLANCHOT, Maurice, « La littérature et le droit à la mort », *in La Part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, 303-345.

_____, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

_____, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

_____, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

_____, *Le Livre à venir* (1959), Paris, Gallimard, 1971.

BOUVERESSE, Renée, *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Colin, 1998.

BUTLER, Judith, *Bodies that matter. On the discursive limits of "sex"*, London / New York, Routledge, 1993.

_____, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

_____, *Gender Trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 1990.

BUTOR, Michel, *Le Roman comme recherche* (1955), *in Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1975.
CALLE-GRUBER, Mireille, « Le texte non-saturé », *Poétique*, 35, septembre 1978, p. 325-335.
CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [1969], Paris, Éditions Robert Laffont / Éditions Jupiter, 1982.
CHOL, Isabelle (éd.), *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.
COHN, Dorrit, *Le propre de la fiction* [1999], trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, 2001.
COMPAGNON, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
_____, *La seconde main et le travail de la citation*, Paris, Le Seuil, 1979.
CONTAT, Michel (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.
COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
CRAWFORD, Mary et CHAFFIN, Roger, « The Reader's Construction of Meaning: Cognitive Research on Gender and Comprehension », *in* SCHWEICHART, Patrocinio P. et FLYNN, Elizabeth A. (éd.), *Gender and Reading*, Washington, Johns Hopkins U. P., 1986, p. 23-38.
D'HAEN, Theo, « Postmodern Fiction: Form and Function », *Néophilologus*, nº 71, 1987, p. 144-153.
DÄLLENBACH, Lucien, « Intertexte et autotexte », *Poétique*, nº 27, 1976, p. 282-296.
_____, « Réflexivité et lecture », *Revue des Sciences humaines*, vol. 49, nº 171, 1980, p. 23-37.
DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
_____, *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
_____, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
_____, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
_____, *Rhizome*, Paris, Éditions de Minuit, 1976.
DELEUZE, Gilles, « Philosophie et minorité », *Critique*, 369, Paris, Éditions de Minuit, février 1978, p. 154-155.
_____, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
_____, *L'île déserte. Textes et entretiens 1953-1974*, Lapoujade, David (éd.), Paris, Éditions de Minuit, 2002.
_____, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.
_____, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993.
DELEUZE, Gilles, et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Gallimard, 1996.
DES FORETS, Louis René, *Voies et détours de la fiction*, Montpellier, Fata Morgana, 1985.
DIDIER, Béatrice, *L'écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981.
EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.
ECO, Umberto, *Lector in fabula* [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.
FLAMMER, August, « L'influence des titres sur la compréhension et le rappel des textes », *in Lettura e Ricezione del testo*, Lecce, Adriatica Editrice Salentina, 1981, p. 293-306.
FOUCAULT, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 1969, repris dans *Littoral*, juin, 1983, p. 73-104.
_____, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
_____, *L'herméneutique du sujet*, Paris, Seuil, 2001.
_____, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972.
_____, *Histoire de la sexualité. 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
GAGNEBIN, Murielle, *L'irreprésentable ou le silence de l'œuvre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.

GAILLARD, Françoise, « Sur une mise en scène de la lecture », *in* Dällenbach, Lucien et Ricardou, Jean (éd.), *Problèmes actuels de la lecture*, Paris, Clancier-Guénaud, 1982, p. 203-217.
GENETTE, Gérard (éd.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992.
GENETTE, Gérard, *L'Analyse structurale des récits*, Paris, Seuil, 1981.
_____, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004.
_____, *Figures I*, Paris, Seuil, 1969.
_____, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
_____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
_____, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, 1982.
_____, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979.
GOIMARD, Jacques et STRAGLIATI, Roland, « Le thème du double », *in* TROUBETZKOY, Wladimir (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995, p. 25-35.
HAMBURGER, Kate, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1977.
HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972), *in Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
HASSAN, Ihab, *The Dismemberment or Orpheus. Toward a Postmodern Literature* [1971], Madison, The University of Wisconsin Press, 1982.
HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 2003.
HEYNDELS, Ralph, *La pensée fragmentée*, Liège, Éditions Pierre Margada, 1989.
HUSSON, Didier, « Logique des possibles narratifs », *Poétique*, 87, 1991, p. 289-313.
HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York / London, Routledge, 1988.
_____, *Narcissistic Narrative. The Metaficcional Paradox*, Waterloo, Ontario, USA, Wilfried Laurier University Press, 1972.
_____, *Postmodern Parody*, London, Methuen, 1985.
_____, « Beginning to Theorize Postmodernism », *Textual Practice*, vol. 1, nº1, p. 10-31.
_____, « Modes et formes du narcissisme littéraire », *Poétique*, 29, 1977.
_____, « Ironie et parodie », *Poétique*, 36, 1978.
_____, « Ironie, parodie, satire », *Poétique*, 46, avril 1981, p. 140-155.
JAMESON, Fredric, *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1992.
JAUSS, Hans-Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
_____, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
JOST, François, *Du Nouveau roman au nouveau romancier : questions de narratologie*, Université de Paris 8, 1983.
KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
JUNG, Carl Gustav, *Psychoanalysis and Neurosis*, Princeton, Princeton University Press, 1970.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le texte littéraire : non référence, auto-référence et référence fictionnelle ? », *Texte*, 1, Toronto, 1982, p. 27-49.
KIBEDI-VARGA, Aaron, « Le récit post-moderne », *Littérature*, nº 77, février 1990, p. 3-22.
KRAMER, Antje, « Beuys, Klein, Vostell : figures de culte et créations de légendes après 1945 », *in* Darragon, Éric et Tillier, Bertrand (dir.), *Image de l'artiste*, *Territoires contemporains, nouvelle série*, 4, mis en ligne le 3 avril 2012. http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/image_artiste/Antje_Kramer.html (consulté le 5 septembre 2015).
KROPOTKINE, Pierre, *Communisme et anarchie* [1903], s. l., Éditions du Chat Ivre, 2012.
_____, *La conquête du pain* [1892], Paris, Éditions du Sextant, 2006.
_____, *La morale anarchiste* [1889]. Paris, Éditions Mille et une Nuits, 2004.
KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

LEVINE, Éva et TOUBOUL, Patricia (éd.), *Le corps*, Paris, Flammarion, 2002.
LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le point de vue*, Paris, José Corti, 1989.
LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
LUKACS, Georg, *La théorie du roman* [1920], trad. Jean Clairevoye, Paris, Gallimard / Denoël, 1968.
LYOTARD, Jean-François, « Réponse à la question: qu'est-ce que le postmoderne? », *Critique*, 419, avril, 1982.
_____, *La Condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
_____, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1986.
MACHEREY, Pierre, *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, Presses Universitaires De France, 1990.
BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
MESCHONNIC, Henry, « La perte du sens », *in Modernité Modernité*, Lagrasse, Verdier, 1988, p. 262-269.
MICHEL, Jacqueline, *Une mise en récit du silence*, Paris, Corti, 1986.
MIRAUX, Jean-Philippe, *Le personnage de roman. Genèse, continuité, rupture*, Paris, Éditions Nathan, 1997.
MONTANDON, Alain, « Hamlet ou le fantôme du moi : le double dans le romantisme allemand », *in* TROUBETZKOY, Wladimir (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995, p. 55-78.
MORET, Philippe, « Pour une définition stylistique de la notion de fragment », *Études de lettres*, nº 4, 1995, p. 151-162.
MORIN, Edgar, La méthode : 5. L'humanité de l'humanité : L'identité humaine, Paris, Éditions du Seuil, 2001.
MOSER, Walter, « Mode-Moderne-Postmoderne », *Études françaises*, vol. 20, nº 2, 1984, p. 29-48.
NEGRI, Antonio, *La classe ouvrière contre l'État*, Paris, Galilée, 1978.
_____, *Marx au-delà de Marx*, Paris, Bourgois, 1979.
NIETZSCHE, Friedrich, *Le gai savoir* [1882], trad. Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 1992.
PAGEAUX, Daniel-Henri, *Naissances du roman*, Paris, Klincksieck, 1995.
PATERSON, Janet M., « Le Roman "postmoderne" : Mise au point et perspective », *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 13, nº 2, juin 1986, p. 238-255.
PELICIER, Yves, « La problématique du double », *in* TROUBETZKOY, Wladimir (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995, p. 125-139.
POLLMAN, Léo, *La "nueva novela" en Francia y en Iberoamérica*, trad. Julio Linares, Madrid, Gredos, 1971.
PRECIADO, Beatriz « Transfeminismo y micropolíticas del género en la era farmacopornográfica », *Artecontexto*, 21, Madrid, 2009, p. 58-61.
RICARDOU, Jean, « Page blanche » suivi de « L'œuvre au blanc », *Amadis*, 3, Université de Bretagne Occidentale, Brest, 1999, p. 19-40.
RICŒUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
_____, *Temps et récit. 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983.
ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman* [1972], Paris, Gallimard, 2013.
ROSSET, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.
RYKNER, Arnaud, *Théâtres du Nouveau Roman*, Paris, Corti, 1988.
SARRAUTE, Nathalie *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.
SARTRE, Jean-Paul, *La transcendance de l'ego (esquisse d'une description phénoménologique)*, Paris, Vrin, 1966.
_____, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1964.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
SEARLE, John, « Le statut logique du discours de la fiction », *in Sens et expression*, Paris, Minuit, 1982.
SELDEN, Raman, WIDDOWSON, Peter et BROOKER, Peter, *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Upper Saddle River, Prentice Hall, 1997.
SOLLERS, Philippe, « Le roman et l'expérience des limites », *in Logiques*, Paris, Éd. du Seuil, 1968.
SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
_____, *Devant la douleur des autre*s, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003.
SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
TODOROV, Tzvetan, *Analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981.
_____, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
_____, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
_____, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique* suivi de *Écrits du cercle de Bakhtine.* Paris, Le Seuil, 1981.
_____, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Le Seuil, 1970.
TOURAINE, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Libraire Arthème Fayard, 1992.
TROUBETZKOY, Wladimir (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995.
TROUBETZKOY, Wladimir, « Présentation de la question. La figure du double », *in* TROUBETZKOY, Wladimir (coord.), *La figure du double*, Paris, Didier Érudition, 1995, p. 7-24.
VALERY, Paul, « Préambule », *Exposition de l'art italien De Cimabue a Tiepolo Petit Palais 1935*, Paris, Gallimard, 1935.
WARNING, Rainer, « Pour une pragmatique du discours fictionnel », trad. W. Küger, *Poétique*, 39, 1979, 321-338.
WAUGH, Patricia, *Postmodernism: a Reader*, London / New York / Melbourne / Auckland, Edward Arnold, 1994.
_____, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Londres, Routledge, 1984.
WEILL, Isabelle, « Re- dans tous ses états, un "préfixe" marquant l'aspect *implicatif* », *Linx. Revue des linguistes de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense*, 60, « Nonne Scripta Manent ? », 2009, p. 119-140.

II. Sur les écritures du *je*

ABRAHAM, Nicolas, « Chapitre : Pour une esthétique psychanalytique : le temps, le rythme et l'inconscient », *in* RAND, Nicolas T. et TAROK, Maria (éd.), *Rythmes : De L'œuvre, de la traduction et de la psychanalyse*, Paris, Flammarion, 1985.

ANZIEU, Didier (dir.), *Les Enveloppes psychiques*, Paris, Bordas, 1987.

ASSOUN, Paul-Laurent, « Le sujet de l'oubli selon Freud », *Communications*, vol. 49, nº 1, 1989, p. 97-111.

BADIOU, Alain, *Théorie du sujet*, Paris, Seuil, 1982.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova (comp.), Mexico, Taurus, 2000.

BAUDE, Michel, *Le Moi à venir*, Paris, Klincksieck, 1993.

BEN CHARRADA, Hayet, « Le mode discontinu d'écriture ou le jeu des possibles dans *La lenteur* de Milan Kundera », *in* CHOL, Isabelle (dir.), *Poétiques de la discontinuité : de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 145-164.

BENVENISTE, Emile, « De la subjectivité dans le langage » [1958], *in Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

BESANÇON, Guy, *L'écriture de soi*, Paris, L'Harmattan, 2002.

CANDAU, Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

CHIANTARETTO, Jean-François (dir.), *Écriture de soi et narcissisme*, Ramonville Saint-Agne, Éditions Érès, 2002.

_____, *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996.

_____, *Écriture de soi et sincérité*, Paris, In Press Éditions, 1999.

CLEMENT, Catherine, *Miroirs du sujet*, Paris, 10 / 18, 1975.

COHN, Dorrit, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

COLONNA, Vincent, *L'Autofiction : essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, Thèse de Doctorat, dirigée par Gérard Genette, Paris, EHESS, 1989.

COMBE, Dominique, « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *in* RABATE, Dominique (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996, p. 39-63.

DARRIEUSSECQ, Marie, « L'autofiction, un genre pas sérieux », *Poétique*, 107, septembre 1996.

DE MAN, Paul, « Autobiography as De-facement », *MLN*, vol. 94, nº 5, « Comparative Literature », décembre 1979, p. 919-930.

DE VILLEROY, Élise, « Les personnalités multiples : histoire d'une illusion psychiatrique », dans la revue *Sciences Humaines*, 234, février 2012. Disponible en ligne : http://www.scienceshumaines.com/les-personnalites-multiples-histoire-d-une-illusion-psychiatrique_fr_28337.html (consulté le 23 juillet 2014).

DOMENECH, Jacques (éd.), *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du colloque international de Nice, 1-3 janvier 1996, Publications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, 1997.

DOUBROVSKY, Serge, LECARME, Jacques, LEJEUNE, Philippe (dir.), *Autofiction et Cie*, colloque de Nanterre, 1992.

DUJARDIN, Édouard, *Le monologue intérieur : son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce*, Paris, Albert Messein Éditeur, 1931.

EAKIN, Paul-John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

ECO, Umberto, *Figures du sujet lyrique*, trad. Dominique Rabaté, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

FOREST, Philippe, *Le roman, le Je*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001.
FOUCAULT, Michel, « L'écriture de soi », *Dits et écrits II, 1976-1988*, Paris, Gallimard, 2001
FREUD, Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, trad. Anne Berman [1936], Paris, Gallimard, 1971.
FREUD, Sigmund, *Sur la psychanalyse. Cinq leçons données à la Clark University. 1910*, trad. Fernand Cambon, Paris, Flammarion, 2010.
GLOWINSKI, Michał, « Sur le roman à la première personne », *in* GENETTE, Gérard (éd.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Seuil, 1992, p. 229-245.
GORI, Roland, « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir », *Cliniques méditerranéennes*, 67, 2003/1, p. 100-108.
GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983.
GUDMUNDSDÓTTIR, Gunnthórunn, *Borderlines. Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Amsterdam, Editions Rodopi B.V., 2003.
GUSDORF, Georges, *Les écritures du moi. Lignes de vie 1*, Paris, Odile Jacob, 1991.
_____, *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991.
_____, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 75, 1975, p. 957-994.
_____, *Mémoire et personne*, 2 tomes, Presses Universitaires de France, 1950.
HAMPEL, Régine, *"I Write Therefore I Am?": Fictional Autobiography and the idea of selfhood in the Postmodern Age*, Bern, Peter Lang, 2001.
HORNUNG, Alfred et RUHE, Ernstpeter (éd.), *Autobiographie et Avant-garde*, Gunter Narr Verla Tubingen, 1992.
HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du* moi*, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, VUEF, 2003.
ITTI, Éliane, *La littérature du moi en 50 ouvrages*, Paris, Ellipses, 1996.
JENNY, Laurent, « Il n'y a pas de récit cathartique », *Poétique*, 41, février 1981.
JOSSELYN, Sheena A. et FRANKLAND, Paul W. (« Infantile amnesia: A neurogenic hypothesis », *Learning Memory*, 19, 2012, p. 423-433.
JOST, François, « Le Je à la recherche de son identité », *Poétique*, 24, 1975.
JUNG, Carl Gustav, *Essai d'exploration de l'inconscient*, trad. Laure Deutschmeister [Robert Laffont, 1964], Paris, Gallimard, 1988.
JUNG, Carl Gustav, *Le Moi et l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1938.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.
LACAN, Jacques, « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », XVIe Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949, *Revue française de psychanalyse*, vol. 13, n° 4, 1949, p. 449-455.
LAOUYEN, Mounir (éd.), *Perceptions et réalisations du Moi*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000.
LAOUYEN, Mounir, *L'autobiographie à l'ère du soupçon. Barthes, Sarraute et Robbe-Grillet*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime Littérature Française, sous la direction d'Alain Montandon, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand II, UFR Lettres et Sciences Humaines, novembre 2000.
LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Éliane, *L'Autobiographie*, Paris, A. Colin, 1997.
LECARME, Jacques et VERCIER, Bruno, « Premières personnes », *Le débat, Questions à la littérature*, 54, 1989, p. 54-67.
LECLERCQ, Jean et Monseu, Nicolas (éd.), *Phénoménologies littéraires de l'écriture de soi*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.

LEJEUNE, Philippe, « L'ère du soupçon », *in Le Récit d'enfance en question*, Actes du colloque de Nanterre, 16-17 janvier 1987, *Cahiers de sémiotique textuelle*, 12, 1988, p. 41-67.
_____, « Peut-on innover dans l'autobiographie ? », *in L'autobiographie*, Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1987, Paris, Les Belles Lettres. 1990, p. 67-100.
_____, *La Mémoire et l'oblique*, Paris, P.O.L, 1991.
_____, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971
_____, *Le pacte autobiographique* [1975], Paris, Éditions du Seuil, 1996.
_____, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.
_____, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
MADELENAT, Daniel, *L'intimisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
MARIN, Louis, *L'écriture de soi*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
MATTIUSSI, Laurent, *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi (Beckett, Hesse, Kafka, Musil, Proust, Woolf)*, Genève, Librairie Droz, 2002.
MAY, Georges, *L'autobiographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984
MIETHING, Christophe, « Grammaire de l'ego », *in* CALLE-GRUBER, Mireille et ROTHE, Arnold (éd.), *Autobiographie et biographie*, colloque franco-allemand, Heidelberg, 25-27 mai 1988, Nizet, p. 149-162.
MIGUET-OLLAGNIER, Marie, « Critique / autocritique / autofiction », *Les Lettres romanes*, nº 3, t. XLIII, 1989, p. 195-208.
MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie. Ecriture de soi et sincérité*, Paris, Éditions Nathan, 1996.
_____, *Le portrait littéraire*, Paris, Hachette, 2003.
MISRAHI, Robert, *Les figures du moi et la question du sujet depuis la Renaissance*, Paris, Armand Colin, 1996.
MORIN, Edgar, « Le concept de sujet », *in* DUBET, François et WIEVIORKA, Michel (dir.), *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995.
NATHAN, Debbie, Sybil Exposed: The Extraordinary Story Behind the Famous Multiple Personality Case, New York, Free Press, 2012.
OCHS, Elinor et CAPPS, Lisa, « Narrating the Self », *Annual Review of Anthropology,* 25, 1996, p. 19-43.
PAGES, Jean-Luc, *Le Jeu de l'autocritique littéraire à l'autofiction, de Proust à Doubrovsky*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion (coll. Thèse à la carte), 1997.
PORRET, Philippe, « L'imagination, une mémoire qui s'ignore, des fantaisies de souvenirs », in *Bulletin de psychologie*, vol. 42, nº 389, 1989, p. 289-296.
POULET, Georges., *Entre Moi et Moi, Essais critiques sur la conscience de soi*, Paris, José Corti, 1977.
POULIN-DUBOIS, Diane, « Le développement cognitif de 0 à 2 ans : les fondements du développement ultérieur », *in* BLAYE, Agnès et LEMAIRE, Patrick (éd.), *Le développement cognitif de l'enfant*, Bruxelles, De Boeck Université, 2007, p. 9-34.
RICARDOU, Jean, « L'escalade de l'autoreprésentation », *Texte*, 1, Toronto, 1982, p. 15-25.
RICŒUR, Paul, « L'identité narrative », *Revue des Sciences humaines*, 221, 1991, p. 35-47.
ROBBE-GRILLET, Alain, « La "Nouvelle Autobiographie" : entretien d'Alain Robbe-Grillet avec Roger-Michel Allemand (1992) », *in* « Le Nouveau Roman en questions 5 : une "Nouvelle Autobiographie" ? », *La revue des lettres modernes*, *L'icosathèque (20th)*, 22, Paris-Caen, Éditions Pierre Minard, 2004, p. 214-215.
ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au Cybersoi*, Montréal, XYZ, 1997.
ROUSSET, Jean, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1986.
SALIGNON, Bernard, *Temps et souffrance. Temps / Sujet / Folie*, Saint-Maximin, Théétète Éditions, 1993.

SALLENAVE, Danièle, « Fiction et autobiographie », *in* CONTAT, Michel (dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 71-75.

SALMONA, Muriel, « La dissociation traumatique et les troubles de la personnalité. Ou comment devient-on étranger à soi-même », *in* COUTANCEAU, Roland et SMITH, Joanna (dir.), *Troubles de la personnalité. Ni psychotiques, ni névrotiques, ni pervers, ni normaux…*, Paris, Dunod, 2013, p. 383-398.

SCHMID-KITSIKIS, Elsa, « La mémoire du traumatisme ou comment nier l'oubli pour ne pas se souvenir », *Revue Française de Psychologie*, LXIV, janvier-mars 2000, p. 139-150.

SCHREIBER, Flora R., Sybil: The True Story of a Woman Possessed by Sixteen Separate Personalities, Grand Central Publishing, 1973.

SONTAG, Susan, *L'écriture même : à propos de Roland Barthes*, trad. Philippe Blanchard, Paris, Bourgeois, 1982.

SPRINKER, Michael, « Fictions of the Self: The End of Autobiography », *in* OLNEY, James (éd.), *Autobiography; Essays Theorical and Critical*, Princeton U. P., 1980, p. 321-342.

TISON-BRAUN, Micheline, *Le Moi décapité. Le problème de la personnalité dans la littérature française contemporaine*, Peter Lang, Paris, 1990.

TOURAINE, Alain « La formation du sujet », *in* DUBET, François et WIEVIORKA, Michel (dir.), *Penser le sujet. Autour d'Alain Touraine*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1995.

VAN DEN HEUVEL, Pierre, *Parole, Mot, Silence. Pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985.

ZAMBRANO, María, *La Confession, genre littéraire* [1943], trad. Jean-Marc Sourdillon et Jean Maurice Teurlay, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2007.

III. Sur la littérature mexicaine et latino-américaine

AGUSTÍN, José, « Cuál es la onda », *Diálogos*, 55, 1974, p. 11-13.

AINSA, Fernando, « Paroles nomades : Les nouveaux centres de la périphérie. Panorama actuel de la fiction latino-américaine », *in* MOULIN CIVIL, Françoise, OLIVIER, Florence et ORECCHIA HAVAS, Teresa (coord.), *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Colloque de Cerisy 2008, Bruxelles, Éditions Aden, 2012, p. 31-63.

AUBAGUE, Laurent, FRANCO, Jean et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009.

BECERRA, Eduardo (éd.), *Líneas aéreas (guía de la nueva narrativa hispanoamericana)*, Madrid, Editorial Lengua de Trapo, 1999.

BENMILOUD, Karim, *Vertiges du roman mexicain contemporain : Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*, Thèse doctorale, sous la direction de Claude Fell et soutenue à Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2000.

BONELLS, Jordi, Dictionnaire des littératures hispaniques. Espagne et Amérique Latine, Paris, Éditions Robert Laffont, 2009.

CARRILLO, Ana Lorena et COLTTERS ILLESCAS, Cathereen (éd.), *Las huellas del yo: Memoria y subjetividad en la escritura de mujeres latinoamericanas*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010.

CERDA NEIRA, Kristov, « *O Farabeuf*: escribir el cuerpo », *Alpha*, 33, décembre 2011, p. 85-104.

CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo, « La literatura del Crack y el síntoma », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 6, 1997, p. 101-103.

COVO-MAURICE, Jacqueline (éd.), *La construction du personnage historique*. *Aires hispanique et hispano-américaine*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1991.

DELPRAT, François, LEMOGODEUC, Jean-Marie et PENJON, Jacqueline, *Littératures de l'Amérique latine*, Aix-en-Provence, Compagnie des éditions de la Lesse, Edisud, 2009.

DOMENELLA, Ana Rosa, « Veinte años de novela mexicana escrita por mujeres », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2, 1996, p. 7-23.

ESTRADA, Oswaldo, « Lo viejo conocido y lo nuevo por conocer de la literatura latinoamericana », *in* ESTRADA, Oswaldo (éditeur invité), *CIEHL. Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, 14, « Nueva Narrativa Latino Americana / New Latin American Narrative », 2010.

EZQUERRO, Milagros (dir.) et Roger, Julien (coord.), *Le texte et ses liens I. Cultures et littératures hispano-américaines*, Paris, Indigo, 2006.

EZQUERRO, Milagros, « Lire et écrire », *in* MOULIN CIVIL, Françoise, OLIVIER, Florence et ORECCHIA HAVAS, Teresa (coord.), *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Colloque de Cerisy 2008, Bruxelles, Éditions Aden, 2012, p. 327-344.

_____, *Théorie et fiction : le nouveau roman hispano-américain*, Paris, Université de Paris 4, 1981.

FABRIOL, Anaïs, *La littérature frontalière mexicaine contemporaine, l'exemple de la Basse-Californie de 1970 à nos jours*, Thèse Doctorale, sous la direction d'Hervé Le Corre et Karim Benmiloud, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, 2009.

FERNÁNDEZ ARIZA, Guadalupe (éd.), *Literatura hispanoamericana del siglo XX. Imaginación y fantasía*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.

FERRADA ALARCÓN, Ricardo, « Momentos de la vanguardia mexicana », *Literatura y Lingüística*, 16, Santiago, 2005, p. 51-68.

FRANCO, Sergio R., *In(ter)venciones del yo. Escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012.

GARCÍA BARRAGÁN, María Guadalupe, « Lo que la crítica ha pasado por alto en el diario de Federico Gamboa », *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de agosto de 1995, Birmingham, vol. 6, 1998, p. 225-232.

GARCÍA GARCÍA, José Manuel, « La literatura mexicana de fin de siglo », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 8, 1998, p. 16-23.

GARCÍA PONCE, Juan, *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*, Mexico, Nueva Imagen, 2001.

GARCÍA TALAVAN, Paula, « Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano », *Revista Letral*, 7, 2011, p. 49-58.

GIRALDI DEI CAS, Norah, « Ici, là-bas, les Suds des Amériques », *in* MOULIN CIVIL, Françoise, OLIVIER, Florence et ORECCHIA HAVAS, Teresa (coord.), *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Colloque de Cerisy 2008, Bruxelles, Éditions Aden, 2012, p. 79-99.

GLANTZ, Margo, *Onda y Escritura en México: jóvenes de 20 a 33*, Mexico, Siglo XXI Editores, 1971.

_____, *Repeticiones; ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1979.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (éd.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009.

GORDON, Samuel (éd.), *Novela mexicana reciente: Aproximaciones críticas*, *Revista de Literatura Contemporánea Mexicana*, Mexico, Ediciones Eón, 2005.

GRABE, Nina, LANG, Sabine et MEYER-MINNEMANN, Klaus (éd.), *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.

GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena, « La narrativa escrita por mujeres. Treinta años (1980-2010) », *in* TEPICHIN, Ana María, TINAT, Karine, et GUTIÉRREZ, Luzelena (coord.), *Los grandes problemas de México*, *vol. VIII. Relaciones de género*, Mexico, Colegio de México, 2010, p. 251-272.

HANAÏ, Marie-José, « Le massacre de Tlatelolco (Mexique, 1968): paroles et images des victimes », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, 2010, no 2.

HERRALDE, Jorge, *Para Roberto Bolaño*, Bogotá, Villegas Editores, 2005.

JOLIVET, Anne-Marie, (« Ulises criollo en su camino de enunciación », *in* FELL, Claude (coord.), *Edición crítica de* Ulises Criollo *de José Vasconcelos*, ALLCA XX, Collection Archivos, n° 39, 2000, p. 674-712.

KAPSCHUTSCHENKO, Ludmila, *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea [Borges, Carpentier, Cortázar, Fuentes]*, Londres, Tamesis Books Limited, 1981.

KOHUT, Karl (éd.). *Literatura mexicana hoy : Del 68 al ocaso de la revolución*, Krankfurt/Madrid, Vervuert Verlag (Americana Eystettensia), 1995.

LARA-ALENGRIN, Alba, « De la *Onda* au *Crack* : la transgression et ses virevoltes dans la prose mexicaine actuelle », *in* AUBAGUE, Laurent, FRANCO, Jean et LARA-ALENGRIN, Alba (dir.), *Les littératures d'Amérique latine au XXe siècle : une poétique de la transgression ?*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 271-280.

_____, *La quête identitaire dans l'œuvre de José Agustín (1964-1996)*, Montpellier, Presses Universitaires de la Méditerranée, 2007.

MARISTÁIN, Mónica, *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes autores*, Mexico, Axial, 2010.

MARTÍN ESCRIBÁ, Álex et SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier, « Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II », *Anales de literatura hispanoamericana*, 36, 2007, p. 49-58.

MARTÍNEZ, José Luis, « Memoria de la palabra: dos décadas de narrativa mexicana », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2, 1996, p. 39-42.

MARTÍNEZ, Luis, *La expresión nacional*, Mexico, Conaculta, 1993.

MARTRÉ, Gonzalo, *El movimiento popular estudiantil en la novela mexicana*, Mexico, UNAM, 1998.

MENTON, Seymour, *Narrativa mexicana (desde « Los de abajo » hasta « Noticias del Imperio »)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala/Universidad Autónoma de Puebla, 1991.

_____, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, Mexico, FCE, 1993.

MONTOYA JUÁREZ, Jesús et ESTEBAN, Ángel (éd.), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2008.

MOULIN CIVIL, Françoise, OLIVIER, Florence et ORECCHIA HAVAS, Teresa (coord.), *La Littérature latino-américaine au seuil du XXIe siècle. Un parnasse éclaté*, Colloque de Cerisy 2008, Bruxelles, Éditions Aden, 2012.

NOUHAUD, Dorita, La Littérature hispano-américaine. Le roman, la nouvelle, le conte (Écrit d'Amériques II), Paris, Dunod, 1996.

OCAMPO, Aurora M. (comp.), *La crítica de la novela mexicana contemporánea. Antología*, Mexico, UNAM / IIF / CEL, 1981.

OLMOS, Ana Cecilia, « Transgredir o gênero: políticas da escritura na literatura hispano-americana atual », *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, 38, juillet-décembre 2011, p. 11-21.

OSUNA OSUNA, Gabriel, *Literatura e historia en la novela mexicana de fin de siglo*, Madrid, Editorial Pliegos, 2008.

PALAVERSICH, Diana, *De Macondo a McOndo: senderos de la postmodernidad latinoamericana*, Mexico, Plaza y Valdés, 2005.

PASTERNAC, Nora (éd.), *Territorio de escrituras: Narrativa mexicana del fin del milenio*, Mexico, Juan Pablos Editor, 2005.

PITOIS PALLARES, Véronique, « Configuración del yo autodiegético en *Los pasos de López y Los relámpagos de agosto* », *in* Karim Benmiloud (dir.), *Jorge Ibargüengoitia: Nuevas perspectivas*, Madrid / Mexico, Editorial Iberoamericana / Bonilla Artigas Editores, *à paraître*.

PLANCARTE MARTÍNEZ, María Rita, *La modernización de la novela mexicana en los años sesenta. El arribo a Babel*, Pliegos, Madrid, 2010.

PLU-JENVRIN, Raphaële, *Le Mexique, de l'indépendance à la Réforme de Juarez (1810-1876). Le défi de la construction nationale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

RAMOS, Raymundo, *Memorias y autobiografías de escritores mexicanos* [1967], Mexico, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

REGALADO LÓPEZ, Tomás, « Del *boom* al *crack*: anotaciones críticas sobre la narrativa hispanoamericana del nuevo milenio », *in* GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (éd.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, p. 143-168.

RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel, *Desde afuera: narrativa mexicana contemporánea*, Mexico, Abraxas, 1998.

ROUQUIE, Alain, Amérique latine. Introduction à l'Extrême-Occident, Paris, Seuil, 1987.

SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M., « La utopía apocalíptica del México neoliberal », *AlterTexto*, vol. 10, nº 5, 2007, p. 9-15.

SCANTLEBORY, Marcia, « Paco Ignacio Taibo II: La novela negra es la gran novela social de fin de milenio », *Caras*, septembre 2005.

SERNA, Enrique, « Radiografía de la nueva narrativa mexicana », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 5, 1997, p. 34-39.

SOUQUET, Lionel, « Arenas et Puig entre Ariel et Caliban: le passage des frontières entre idéologies et imaginaire », Sujets migrants: rencontres avec l'autre dans les imaginaires hispano-américains Migrantes: encuentros con el otro en el imaginario hispanoamericano, 2012, vol. 22, p. 235-274.

TEPICHIN, Ana María, TINAT, Karine, et GUTIÉRREZ, Luzelena (coord.), *Los grandes problemas de México*, *vol. VIII. Relaciones de género*, Mexico, Colegio de México, 2010.

TORRES, Vicente Francisco, « Tres lustros de novela mexicana », *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2, 1996, p. 24-32.

IV. Œuvres littéraires évoquées… ou invitées

BORGES, Jorge Luis, *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *in Ficciones* [1944], Madrid, Alianza Editorial, coll. « Biblioteca de Bolsillo », 2003.

_____, *Siete noches* [1995], Madrid, Alianza Editorial, Biblioteca de Bolsillo, 2007.

_____, *Arte poética: seis conferencias*, Barcelona, Booket, 2005.

BRECHT, Bertolt, *La bonne âme de Se-Tchouan* [1940], Théâtre Populaire Romand, 1979.

BRETON, André, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955.

_____, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 1963.

_____, *Point du jour*, Paris, Gallimard, 1970.

CAMUS, Albert, *L'étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël et Steele, 1932.

CHAR, René, *Feuillets d'Hypnos* [1943-1944], *in Fureur et mystère* [1962], *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

_____, *La Parole en archipel*, Paris, Gallimard, 1962.

CICERON, *Brutus, ou dialogue sur les orateurs illustres*.

CORTÁZAR, Julio, *Las armas secretas*, Madrid, Cátedra, 1979.

DÁVILA, Amparo, « El huésped », *Tiempo destrozado*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1959.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977.

ELIOTT, T. S., *La terre vaine*, 1922.

ELIZONDO, Salvador, *Farabeuf o la crónica de un instante* [1965], Mexico, Vuelta, 1992.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad* [1967], Madrid, Cátedra, 2009.

GOGOL, Nicolas, « Le nez » [1936], *Nouvelles de Pétersbourg* [1843], Paris, Gallimard, 1966.

HUGO, Victor, *Le dernier jour d'un condamné* [1829], Paris, Éditions J'ai Lu, Coll. Librio, 2012.

IONESCO, Eugène, *Rhinocéros. Pièces en trois actes et quatre tableaux* [1959], Paris, Gallimard, coll. Folio, [1972] 2001.

JOYCE, James, *Ulysses* [Paris, 1922], Londres, Wordsworth Classics, 2010.

MANRIQUE, Jorge, *Coplas a la muerte de su padre*, *in Poesía*, Madrid, Real Academia Española / Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2013.

MAPLES ARCE, Manuel, « Prisma », *Andamios interiores (Poemas radiográficos)*, Mexico, Editorial Cultura, 1922.

MASSON, Loys, *Délivrez-nous du Mal*, Villeneuve-lès-Avignon, Éditions de la Tour – Seghers, 1942. *In* Seghers, Pierre, *La Résistance et ses poètes (France 1940-1945)* [1974], Paris, Éditions Seghers, 2004.

MAUPASSANT, Guy, *Le horla* [1886-1887], Paris, Pocket, 2005.

MONTAIGNE, Michel, *Essais* [1580], t. III, Paris, Le Livre de Poche, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, 1965.

NERVAL, Gérard (de), *Aurélia ou le rêve et la vie* [1855], Paris, Le livre de Poche, Librairie Générale Française, 1999.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad* [1950], Madrid, Cátedra, 2004.

PEREC, Georges *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

_____, *Je me souviens*, Paris, Hachette, 2004.

PESSOA, Fernando, Livro do desassossego, por Bernardo Soares, Lisbonne, Ática, 1982

PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, Barcelone, Lumen, 2003.

_____, *El árbol de Diana*, Santiago de Chile, Ediciones Sur, 1962.

PLINE, *Correspondance*, Union Générale d'Éditions, 1966.

PONIATOWSKA, Elena, *La noche de Tlatelolco*, Mexico, Ediciones Era, 1971.

PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos. 1828 a 1840*, Mexico, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1906.
ROBBE-GRILLET, Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions* [1782], *in Œuvres complètes I. Œuvres autobiographiques I.*, Paris, Editions Champion, 2012.
RULFO, Juan, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, Barcelone, Planeta, 1980.
SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *Memorias. Tiempo viejo y Tiempo nuevo* [1946], Mexico, Editorial Porrúa, 1965.
SARTRE, *Les mots*, Jean-Paul Paris, Gallimard, 1964.
SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* [1652], *Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra, 1993.
STEINBECK, John, *Des souris et des hommes* [1937], Paris, Gallimard, 1939.
_____, *Les raisins de la colère* [1939], Paris, Gallimard, 1947.
STEVENSON, Robert Louis, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* [1885], Broadwiew Editions, 2015.
SWIFT, Jonathan, *Viaje de Gulliver a Liliput*, Santiago de Chile, Pehuén Editores, 2001.
TAIBO II, Paco Ignacio et Subcomandante Marcos, *Muertos incómodos*, Barcelone, Destino, 2005.
TORRES BODET, Jaime, *Tiempo de arena*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1955.
TZARA, Tristan, *L'homme approximatif (1925-1930)* [1931], Paris, Gallimard, 1980.
WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1890], Londres, Penguin Books, 1994.

V. Autres ressources

Diccionario de la Real Academia Española, notamment dans sa version en ligne : www.rae.es
Le Petit Larousse 2003, Paris, Larousse / VUEF, 2002
Trésor de la Langue Française informatisé : http://atilf.atilf.fr/tlf.htm
La Biblia [Versión Popular – Segunda Edición, 1966], coll. Dios Habla Hoy, Mexico, Sociedades Bíblicas Unidas, 1984.
La Biblia, « Palabra de Dios para Todos », Centro Mundial de Traducción de la Biblia.

La presse en ligne :
ANONYME (AFP), « Irak : la prison d'Abou Ghraib, tache indélébile de l'occupation américaine », *Le Point International*, 17/12/2011, disponible en ligne : http://www.lepoint.fr/monde/irak-la-prison-d-abou-ghraib-tache-indelebile-de-l-occupation-americaine-17-12-2011-1409627_24.php (consulté le 13 août 2015).
ANONYME, « García Luna y el derrumbe institucional », *La Jornada*, 10/04/2013, disponible en ligne : http://www.jornada.unam.mx/2013/04/10/edito (consulté le 15 juin 2015).
ANONYME, « La policía mexicana manipuló el arresto de la francesa Florence Cassez », *RFI español*, 10/04/2010, disponible en ligne : http://www.espanol.rfi.fr/americas/20100420-la-policia-mexicana-manipulo-el-arresto-de-la-francesa-florence-cassez (consulté le 3 octobre 2015).
ANONYME, « México: Mujer indígena mexicana acusada injustamente del secuestro de varios agentes », *Amnistía Internacional*, disponible en ligne : http://www.amnistia.org.ar/actua/firma-acciones/mujer-indigena-mexico (consulté le 15 juin 2015).
BECERRIL, Andrea, « Peña Nieto remueve a Murillo Karam de PGR », *La Jornada*, 27/02/2015, disponible en ligne : http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/02/27/pena-remueve-a-murillo-karam-de-pgr-2089.html (consulté le 3 octobre 2015).
CAMACHO SERVÍN, Fernando, « Denuncian peritos argentinos errores e inconsistencias de PGR sobre el caso Iguala », *La Jornada*, 8/02/2015, disponible en ligne : http://www.jornada.unam.mx/2015/02/08/politica/011n1pol (consulté le 15 juin 2015).
FRANCE INTER, « Exposition : Marcel Duchamp enfin décrypté » : http://www.franceinter.fr/depeche-exposition-marcel-duchamp-enfin-decrypte (consulté le 5 septembre 2015).

Des sites de vulgarisation médicale :
Site internet de l'INSERM, Marie-Odile Krebs, mai 2014 :
http://www.inserm.fr/thematiques/neurosciences-sciences-cognitives-neurologie-psychiatrie/dossiers-d-information/ schizophrenie (consulté le 6 août 2014).
Site internet de l'OMS, « Épilepsie », Aide-mémoire nº 999, Octobre 2012 : http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs999/fr/ (consulté le 9 juillet 2013).

Katerina Gregos, « The Importance of Being Roberta », Bruxelles, Galerie Waldburger, octobre 2011, disponible en ligne : http://www.galeriewaldburger.com/lhershman/onroberta.pdf (consulté le 24 août 2014).

RÉSUMÉ : Sous le signe du *je*: pratiques introspectives dans le roman mexicain (2000-2010)

À partir d'un corpus constitué de neuf romans mexicains publiés entre 2000 et 2010 par Guillermo Arreola, Mario Bellatin, Patricia Laurent Kullick, Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Garza et Jorge Volpi, ce travail explore les spécificités et les convergences de l'écriture fictionnelle à la première personne à l'aube du XXIe siècle. Qu'il s'agisse de récits ouvertement romanesques, prétendument autobiographiques ou autofictionnels, ils s'éloignent tous du modèle canonique de l'autobiographie et transgressent la frontière entre le référentiel et la fiction. Cette thèse cherche à mettre en évidence les caractéristiques les plus significatives de ces écritures qui accordent une large place à l'introspection, que le *je* narrateur se livre à l'exercice mémoriel de la convocation de souvenirs d'enfance ou qu'il s'interroge sur son identité et sa relation au monde et à l'altérité. Dans quelle mesure ces romans reflètent-ils les questionnements et les inquiétudes contemporaines sur l'écriture du *je* ? Quels regards, concordants ou divergents, posent-ils sur le sujet lorsque celui-ci est au centre de l'énonciation et de l'univers narratif ?

Dans un premier temps, ce travail propose une partie rétrospective qui s'attache à rappeler les écueils et les principales évolutions qu'ont connus les écritures du *je* depuis l'avènement de l'autobiographie traditionnelle basée sur le modèle rousseauiste. L'époque contemporaine s'emploie à trouver des alternatives à ce modèle canonique, au point d'abandonner bien souvent l'exigence d'authenticité référentielle.

La seconde partie s'attache en effet à observer les nombreuses failles de la mémoire des différents narrateurs. Il en résulte une absence de pacte autobiographique au profit de textes qui revendiquent la place capitale de l'invention dans l'écriture de soi. L'opposition entre fiction et authenticité se fissure : l'activité mémorielle passe en partie par une (ré)invention de soi et, ce faisant, n'en est que plus « authentique ».

Il apparaît également une récurrence du thème du double en tant qu'*alter ego* intérieur, lorsque les narrateurs subissent métamorphoses ou dédoublements. Ce *devenir autre* est parfois synonyme de dissolution menaçante du sujet ou signe, au contraire, d'une revendication de sa nature changeante, évolutive et inconstante, essentiellement *schizo*.

Enfin, ce travail s'intéresse au rôle déterminant de l'altérité à la fois dans le processus de construction identitaire subjective et dans sa mise en récit. Le *je* se configure à travers les rapports qu'il tisse avec l'*autre*. Cela vaut tant pour les protagonistes que pour les romans, qui étendent les pratiques introspectives et autoréflexives au texte lui-même, faisant la part belle à la métatextualité et à la transtextualité.

À travers l'étude de la thématique introspective, cette thèse s'interroge en somme sur le regard que posent ces représentants de la jeune génération de la littérature mexicaine sur la place du sujet dans un monde désenchanté ou désarticulé, et sur les possibilités de renouveau de l'écriture créative.

MOTS-CLÉS : Roman mexicain contemporain, autofiction, écritures du moi, roman du *je*, introspection, autobiographie.

ABSTRACT: Writing the Self: Introspective practices in Mexican novel (2000-2010)

Based on a corpus that includes nine Mexican novels, published between 2000 and 2010 by Guillermo Arreola, Mario Bellatin, Patricia Laurent Kullick, Guadalupe Nettel, Cristina Rivera Garza and Jorge Volpi, this work investigates the specificities and convergences of fictional writing in first person at the beginning of the 21st century. Whether the tales happen to be frankly fictional, supposedly autobiographical or autofictional, they all get away from the canonical example of autobiography and they infringe the border between authenticity and fiction. This thesis seeks to evidence the most significant characteristics of these writings which grant much importance to introspection, when the first-person narrator seeks into childhood memories or wonders about the own identity and relationship towards the around world and alterity. How do these novels reflect the contemporary concerns about the writing of the self? Which converging or diverging looks do they take at the self, as it is the main figure of narrative enunciation and universe?

This work opens with a retrospective chapter about the main changes and pitfalls that the self-narratives have encountered since the success of traditional autobiography, based on Rousseau's example. The past decades have been looking for alternatives to this canonical example and many writers often get away from the absolute requirement of authenticity.

The second part endeavours to observe the many breaches in the narrators' memory. In result, the autobiographical pact disappears in favour of texts which claim the prime importance of invention in the self-writing. Opposition between fiction and authenticity seems to be cracking apart: memorial activity includes a process of self-(re)invention which does not make it less "real", quite the opposite.

It is also clear that the topic of the *double* as an inside *alter ego* is recurrent, when the narrators go through metamorphosis and split personalities. This *becoming other* may be a synonym of a threatening dissolution of the self or, on the contrary, a sign of a claim of its changing, inconstant and essentially *schizo* nature.

Finally, this work focuses on the determining role of alterity both in the process of identity and subjective construction, and in the story of it. The self gets to build itself up through the relationships with *otherness*. This stands both for the characters and for the novels, in which the introspective and auto-reflexive practices extend to the text itself, meaning a solid presence of metatextuality and transtextuality.

By studying the introspective topic, this thesis actually wonders about the look these young Mexican writers take at the place of the self in a disillusioned or dislocated world, and at the possibilities of a renewal for the creative writing.

KEYWORDS: Contemporary Mexican novel, autofiction, writing the self, self-narrative, introspection, autobiography.