



HAL
open science

**La mort et son cadavre : qu'en dit la littérature ?
Lectures du corps mort dans des cuentos
hispano-américains contemporains**

Andra Barbu

► **To cite this version:**

Andra Barbu. La mort et son cadavre : qu'en dit la littérature ? Lectures du corps mort dans des cuentos hispano-américains contemporains. Linguistique. Normandie Université, 2018. Français. NNT : 2018NORMR113 . tel-04294493

HAL Id: tel-04294493

<https://theses.hal.science/tel-04294493v1>

Submitted on 20 Nov 2023

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

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

THÈSE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité : Langues et littératures étrangères

Préparée au sein de l'Université Rouen Normandie

**La mort et son cadavre : qu'en dit la littérature ?
Lectures du corps mort dans des *cuENTOS* hispano-américains contemporains**

Tome 1

**Présentée et soutenue par
Andra BARBU**

**Thèse soutenue publiquement le 19 novembre 2018
devant le jury composé de**

M. Raúl CAPLAN	Professeur, Université de Grenoble	Examineur
M. Erich FISBACH	Professeur, Université d'Angers	Rapporteur
Mme. Marie-José HANAÏ	Professeure, Université de Rouen Normandie	Directrice de thèse
Mme. Caroline LEPAGE	Professeure, Université Paris Nanterre	Rapporteur
Mme. Florence OLIVIER	Professeure, Université de Paris 3-Sorbonne Nouvelle	Examineur

Thèse dirigée par Marie-José HANAÏ, laboratoire ERIAC



À mon père, qui a vécu ce qu'on raconte

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier les professeurs qui ont accepté d'être rapporteurs de mon travail de thèse, Madame Caroline Lepage et Monsieur Erich Fisbach. Je remercie également Madame Florence Olivier et Monsieur Raúl Caplán pour avoir accepté de faire partie de mon jury de soutenance.

Je remercie vivement Marie-José Hanai, ma directrice de thèse, pour la confiance qu'elle m'a accordée. Avec intelligence, intérêt, patience et discipline, elle m'a accompagnée et m'a aidée à structurer cette rude matière.

Aux professeurs qui ont vraiment compté, chacun à sa manière, et que je cite dans l'ordre de leur apparition dans ma vie : Ion Vlădoiu (pour la structure), Lena Dimitrov (tout ce qu'elle dit est une poésie), Mihai Iacob (pour le goût des sujets osés), Mianda Cioba (pour la finesse), Mark Millington (pour la liberté).

À mes relectrices : Sandra Gondouin, Mianda Cioba, Teodorina Tibar. Sincèrement merci pour vos remarques, vos idées, vos objections... et pour le retour positif qui m'a rassurée. Zoe et Sam, mine de rien, vous avez posé la bonne question, merci. Tout particulièrement MERCI à Vlad... ou peut-être est-ce lui qui devrait me remercier : me lire l'a aidé à dépasser son dégoût.

Je remercie Benoît Roux et Vlad Barbu qui, sans se connaître, ont travaillé ensemble sur la mise en page du tome contenant le corpus. Je préfère ne pas imaginer à quoi aurait ressemblé l'annexe sans eux.

Merci à mes collègues Mathilde Torossian, Marie Ychard, Sandra Gondouin et Emanuele de Maupeou. Chacune saura pourquoi.

À I, V, A, A, M et C.

Merci à ma mère pour son aide concrète et pour sa manière d'être présente même à si longue distance. À Alice, ma sœur parfaite.

Et à Iacob, mon plus bel endroit du monde. Ta patience sera récompensée.

À Vlad tout court.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
AVANT-PROPOS	9
PARTIE 1 LES MONDES POSSIBLES DE LA MORT	19
<i>1.1. Les mondes possibles</i>	20
1.1.1. La possibilité de la fiction	20
1.1.2. Vers les mondes possibles : des précurseurs	22
1.1.3. Les mondes possibles littéraires	27
<i>1.2 La mort dans un monde possible. Quel rapport ?</i>	56
<i>1.3. Le cuento et la mort</i>	77
PARTIE 2 LA MORT ET SON CADAVRE : ÉTUDE DU CORPUS	89
<i>2.1. Introduction</i>	90
<i>2.2 La mort propre</i>	93
2.2.1. Introduction	93
2.2.2. L'impossible discours de la mort	94
2.2.2.1. La frontière silencieuse : « Mediodía de frontera » de Claudia Hernández	94
2.2.2.2. « La bañera » d'Andrés Neuman. Que dira-t-on de ma mort ?	101
2.2.3. Le moi cadavre	106
2.2.3.1. Je meurs de ma mort inévitable et putride : « El hombre muerto » et « Las moscas » d'Horacio Quiroga	107
2.2.3.2. Face à mon propre cadavre : « Retorno de la noche » de Julio Cortázar	114
2.2.4. Je vivrai mon mourir	122

Virgilio Piñera : Démembrer, dépecer, manger la mort dans « Las partes », « La caída » et « La carne »	123
2.2.5. Les incarnations de la Mort	132
2.2.5.1. Ednodio Quintero, « La muerte viaja a caballo » : l'ennemi à abattre	132
2.2.5.2. La mort est une belle inconnue : « Domingo » de Guadalupe Nettel	138
2.2.6. Réussir mon état de fantôme/cadavre	144
2.2.6.1. « El fantasma » d'Enrique Anderson Imbert : une mort qui n'est pas à la hauteur	144
2.2.6.2. Le cadavre créatif dans « Réquiem por el ave madrugadora » de Fernando Iwasaki	151
2.2.7. Quand la mort fictionnelle n'en est pas moins mortelle « La sonrisa en el vacío » d'Angel Santiesteban-Prats.	155
La mort sur papier : ce cadavre de mots	155
2.2.8. La mort stoïcienne « El día de la partida » d'Enrique Serrano López ou les tribulations de Sénèque	162
2.2.9. Conclusions : Premiers repères de la mort propre	169
2.3 <i>La mort de l'autre</i>	174
2.3.1. Introduction	174
2.3.2. Comment dire la mort de l'autre	177
2.3.2.1. Lina Meruane, « Ay » : la mort est une onomatopée	177
2.3.2.2. Il ne faut pas oublier les morts – parole de fossoyeur : « Cuerpos extraños » de Fernanda Trías	188
2.3.3. Ton cadavre, leurs cadavres	200
2.3.3.1. Ceci n'est pas un cadavre : « Los conservadores » d'Ana García Bergua	200
2.3.3.2. Claudia Hernández, « Hechos de un buen ciudadano » (I & II), ou que faire de la mort qui nous tombe dessus	205
2.3.3.3. Le cadavre, une affaire vite réglée : « El viejo muerto » de Selva Almada	212

2.3.3.4. La disponibilité sémantique de la mort : « Alfredito » de Liliana Colanzi	218
2.3.3.5. Le cadavre-poubelle : « Las hormigas » de Claudia María González Forteza	223
2.3.3.6. La mort, cette saleté : « Eva, la sucia » de Jorge Franco	228
2.3.4. La mort rapetissée	233
La banalité de la mort surabondante dans « Míster Taylor » d'Augusto Monterroso	233
2.3.5. La contagion de la mort	242
La maladie de la mort dans « Z » de Julián Herbert	242
2.3.6. Le cadavre érotique	252
2.3.6.1. Le désir de l'autre : « La viuda » de Giovanna Rivero	252
2.3.6.2. Un cadavre fait de désir : « Novia de azúcar » d'Ana García Bergua	258
2.3.7. Quand la mort choisit sa fiction	262
2.3.7.1. Le retour à la maison : « El barullo de tus muertos » de Susana Pagano	262
2.3.7.2. La mort écrite pour être lue dans « Hombre con paraguas » de Carlos Liscano	269
2.3.8. Conclusion : Les repères de la mort de l'autre	278
CONCLUSION	283
BIBLIOGRAPHIE	287

AVANT-PROPOS

Ce n'est pas la mort, écrit Edgar Morin¹, qui est à l'origine de la terrible angoisse qui nous saisit lorsque celle-là se fait pour nous réelle, mais le flot de pensées qui l'entourent. Car la mort, la vraie, n'est pas exprimable par les moyens conventionnels et cette ineffabilité fait justement que les propos qui ne cessent de vouloir la dépeindre soient inépuisables. « L'économie de la mort »², avec son système extrêmement complexe de peurs, d'angoisses, de crises et de scandales, mais aussi de stratégies de détente, d'apaisement ou d'assignation de sens, exerce une présence sournoise au sein de la vie. La mort ne pouvant être l'objet d'une expérience qu'on arrive ultérieurement à analyser, à classer et à comparer avec d'autres expériences de la vie, elle demeure un mystérieux territoire que nul au monde ne peut se vanter d'avoir exploré. En un voyage sans retour, nous parcourons le chemin de la vie vers la mort et, paradoxalement, nous ne savons de cette dernière que ce que la vie nous enseigne. Il n'y a pour nous de la mort que ce qui se déploie du côté de la vie, et au fur et à mesure que nous avançons vers elle, la mort se fait de plus en plus horrible, pour culminer, toujours de ce côté visible, avec le cadavre et sa chair en décomposition. Pas étonnant que cette mort horripile.

La mort se prête ainsi à une multitude de discours, mais les deux perspectives essentielles sous-jacentes à toute approche du sujet sont celles de la mort-absence et de la mort-présence. La mort-absence n'est autre que la mort-idée et la plupart des tentatives s'évertuant à percer le mystère de la mort se déroulent dans cet espace idéique. La mort-présence, au contraire, est celle où, sans pouvoir véritablement atteindre une vérité plus convaincante que précédemment, nous avons affaire aux manifestations concrètes de la mort, c'est-à-dire où nous frôlons l'expérience du cadavre. C'est ce qui fait la différence entre le texte philosophique, l'essai, la prose narrative, la poésie, d'une part et les récits anthropologiques portant sur la préparation des corps pour les funérailles ou les descriptions de la médecine légale à des fins scientifiques et/ou juridiques, d'autre part. Les premiers ne font que décliner,

¹ Edgar Morin, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.

² *Ibid.*, p. 40.

par des moyens fictionnels ou philosophiques, les différentes possibilités d'un thème, en partant toujours d'un effet de la mort d'ores et déjà transfiguré par l'(ir)réalité poétique. Ils nous font du bien car ils véhiculent un discours actif qui semble prendre le dessus sur la mort : celle-ci n'y est pas vraiment. Les autres ont comme point de départ le summum des manifestations concrètes de la mort, à savoir le cadavre qui, soit parce que trop troublant soit parce que trop abject, se voit à peine invoqué afin de nourrir un récit philosophique ou littéraire. Ces autres textes décrivent le spectacle de la mort en rôdant autour de sa présence silencieuse : la mort est le cadavre.

Nous nous proposons, dans cette thèse, de donner la parole, même illusoirement et seulement le temps d'une lecture, à la mort-présence. Le silence du corps mort ne pourra jamais être brisé, mais il est peut-être possible de parler depuis ce silence afin de rétablir la qualité de sujet que ce corps perd irrémédiablement. Investir fictionnellement le cadavre d'un discours propre signifie aussi reconnaissance d'une réalité existante, un rapprochement véritable du corps mort dont on appréhende tellement la présence, ce qui finit par dissiper dans une certaine mesure la crainte qui l'entoure. Pour mettre à l'épreuve la capacité de la fiction à apaiser cette crainte face à la réalité concrète de la mort, nous analyserons une trentaine de textes littéraires où le corps mort est érigé en protagoniste et où les diverses mises en scène de ce corps différent proposent autant de rapports possibles à la mort. À l'intérieur de ces fictions, si les images ne le rebutent pas, le lecteur se retrouve très proche du cadavre, une proximité bien au-delà de celle autorisée par les rituels de la veillée funèbre et de l'enterrement dans la vraie vie. La rencontre rendue possible par la surexposition du corps mort oblige d'une certaine manière le lecteur à acquiescer à l'existence réelle du cadavre et, possiblement, à entamer un processus de réconciliation avec sa troublante irruption. Et si la rencontre est bien fictionnelle, ses effets peuvent, en revanche, s'avérer réels. Autrement dit, il est possible de considérer la littérature comme étant un lieu où le corps vivant du lecteur côtoie, interroge et manipule le corps mort fictionnel en espérant que ce rapprochement extrême finisse par apaiser sa peur de la mort. Puisque la mort nous touche par le corps – d'abord par le corps de l'autre, puis par le corps propre –, toute tentative de s'approcher de la mort ne peut escamoter le cadavre. Le corps mort est le visage, autrement indiscernable, de la mort. C'est donc lui qui vient à représenter fictionnellement la mort, faute d'autre support tangible et c'est à lui que nous infligeons tout ce que la mort nous inflige. C'est ainsi que l'on voit comment, dans le

corpus choisi, le corps mort est soumis à des traitements cruels, hilarants, indécents, banalisants, etc. Chaque fiction devient un monde où, à force de discréditer, même partiellement, le pouvoir de la mort, le rapport à celle-ci est modifié. Et si l'on comprend que toutes ces pratiques à l'égard du corps visent de fait la mort, on comprend aussitôt que cette même mort en sort rapetissée.

Afin de pouvoir parler d'une quelconque interaction crédible entre la fiction et la réalité, il faut considérer la littérature non seulement comme étant un espace imaginaire dépourvu d'une géographie réelle, mais aussi admettre qu'elle puisse avoir un statut ontologique propre. Les faits fictionnels s'inspirent bien de la réalité, mais dès lors qu'ils entreprennent le long voyage des lectures successives au cours duquel ils se mélangent imperceptiblement à la vie, ils commencent à exister concrètement dans cette réalité d'où ils sont initialement sortis. Nul besoin de préciser que le caractère concret des faits fictionnels renvoie à leur référentialité et non à leur attribution à des personnes réelles, ce qui explique pourquoi des assertions sur et des comparaisons avec les vies de personnages qui n'ont jamais vécu se mélangent constamment avec le même genre de propos issus de la réalité. Jamais personne ne rencontrera Sherlock Holmes, mais il n'empêche qu'on loue son acuité sans se soucier du manque de référent en chair et en os, pour ne donner qu'un exemple.

Le cadre théorique qui ouvre de telles perspectives sur une littérature capable d'agir sur des bouts de réalité à l'instar de toute autre expérience humaine est la sémantique des mondes possibles. Une théorie qu'un nombre de critiques littéraires commencent à développer à partir des années 1970 en s'inspirant des travaux du logicien et philosophe américain Saul Kripke. Avec ces nouveaux théoriciens, la littérature acquiert un statut ontologique bien distinct tout en maintenant avec le monde réel un lien nécessaire de double accessibilité. Le monde de la fiction serait ainsi un monde autre avec sa logique interne où il se passe des choses, où ces choses existent en même temps que nous existons, un monde avec lequel nous échangeons constamment et, surtout, naturellement. Ce cadre théorique crée donc les prémisses pour que nous puissions songer à intégrer dans notre expérience vitale des événements qui se déroulent sous nos yeux de lecteur au-delà de la mystérieuse frontière de la page écrite. Une première partie de la thèse sera consacrée au développement des enjeux de la théorie des mondes possibles.

Par l'accueil de la littérature au sein du possible, tout texte est désormais susceptible de produire une réalité. La mort avec ses manifestations cadavériques étant une préoccupation peu abordable dans la vie de tous les jours, la littérature s'offre comme le lieu des interrogations les plus osées que le corps mort puisse susciter. Et le résultat est un dialogue inespéré avec ce dernier. Les mondes possibles s'avèrent dès lors un outil particulièrement idoine pour une telle quête de rapprochement de la mort, rapprochement à la fois excessif et aseptique, dans la mesure où il s'agit pour le lecteur d'être témoin direct de la mort physique et de demeurer dans le même temps à l'abri de toute contingence fatale.

Il convient aussi de mentionner ici la tendance incontestable dans la société actuelle à dissimuler la réalité du cadavre. La mort est en crise : elle est interdite, escamotée, médicalisée, cachée, voire obscène ; voici les mots employés par des auteurs qui se sont penchés sur le sujet et sur lesquels nous reviendrons avec plus de précision. Le cadavre réel heurte la sensibilité de l'homme d'aujourd'hui et cela, paradoxalement, malgré le succès des blockbusters qui abondent en corps tués³. À part les philosophes et les socio-anthropologues qui attirent l'attention sur ce fait, il y a aussi des artistes, notamment des photographes, qui, à leur tour, essaient par leur art de redonner un sens à l'identité du corps mort. Nous pensons à Walter Schels, artiste allemand, qui, en collaboration avec la journaliste Beate Lakotta qui écrit les textes, a regroupé une série de portraits sous le nom « Noch mal leben »⁴. Pour chaque personne ayant participé au projet, il y a deux portraits, l'un avant et l'autre après la mort. Angoissé par la mort physique, il semblerait que l'artiste ait réussi à trouver dans ces images paisibles un moyen de combattre sa peur. Nous tenons à mentionner aussi un autre Allemand, Rudolf Schäfer, qui réalise en 1986 une série de photos intitulée « Totengesichter »⁵ représentant des personnes décédées dans une

³ Il est vrai que, dans le cinéma, il y a un élément qui est plutôt absent dans les textes narratifs, à savoir le personnage du figurant, éminemment cinématographique (ou théâtral). Celui-ci se caractérise par l'anonymat et par sa présence imagée qui n'a pas besoin de mots pour être. Dans le texte narratif, la nécessité vitale de nommer est contraire à l'anonymat tel qu'il est pratiqué dans le film. Cet anonymat bien entendu est responsable de la banalisation des images de corps morts. Mais ceci ferait l'objet d'une tout autre étude.

⁴ Voir www.noch-mal-leben.de. La traduction exacte de l'allemand serait « vivre encore une fois ». La traduction officielle en anglais de la collection est : « Life before death ».

⁵ La traduction officielle en français est « Visages de morts ». Des images sont disponibles sur le site de l'Institut d'Art Contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes qui est, d'ailleurs, le propriétaire de dix des treize photographies de la série signée par R. Schäfer : http://i-ac.eu/fr/collection/301_totengesichter-RUDOLD-SCHAFFER-1986 Consulté le 23 octobre 2017.

morgue de Berlin. Le travail est évidemment réalisé dans le même souci d'embellissement et d'apaisement.

Ce n'est pas seulement l'angoisse de la mort que l'on peut prendre en considération lorsqu'on veut suggérer que celle-ci est en crise. Il nous semble que, sur le plan sociétal, l'évolution des mentalités qui vient façonner les dernières décennies aura aussi contribué à confiner la mort au-delà des frontières du quotidien dans le but non-avoué de soulager l'esprit humain de la lourde responsabilité de vivre avec la mort. Est-ce bien un soulagement ou ce recadrage ne fait-il que démunir l'être humain d'une expérience nécessaire et cohérente préalable à la confrontation finale à la mort ? En tout cas, il n'est donc guère surprenant que la mort se soit réfugiée dans la fiction.

Le corpus est constitué d'une trentaine de *cuentos*⁶, courts et très courts, d'auteurs originaires d'un grand nombre de pays hispano-américains : Argentine, Bolivie, Chili, Colombie, Cuba, Guatemala, Mexique, Le Salvador, Uruguay, Paraguay, Pérou et Venezuela. Cette diversité géographique est assumée comme un choix scientifique donnant lieu à une plurivocité fort précieuse. Constituer l'anthologie de notre corpus a été un travail ardu car il a fallu trouver des textes de fiction où la trame se déroule autour d'un corps mort. Soit ce corps incarne un personnage central, soit il représente le déclencheur de toutes les actions entreprises par les autres personnages. Il y a donc, comme dans toutes les anthologies thématiques, une relation imposée qui fait que le sujet abordé dans chacune des fictions recueillies soit renforcé par l'appartenance des textes à ladite anthologie et par leur entrelacement inévitable lors de l'analyse. L'anthologie serait ainsi une sorte d'espace dans lequel sont réunies les diverses versions d'un monde où le corps mort n'est pas caché ; bien au contraire, on le voit, on le touche, on lui parle, on l'invite à revendiquer son droit de crier sa propre existence.

Pour aborder l'analyse littéraire des textes du corpus, nous procéderons par sous-thèmes : d'abord une première partition entre la mort propre et la mort de

⁶ Nous avons décidé d'utiliser tout au long de la thèse le terme espagnol plutôt qu'un équivalent français. Ceci est dû au fait que ni la « nouvelle » ni le « conte » ne rendent vraiment toute la richesse spécifique du genre narratif appelé « cuento » en langue espagnole. La nouvelle est foncièrement différente du *cuento* ; proche du roman, elle ne s'écarte pas autant de ce dernier. Le conte renvoie plutôt aux histoires pour enfants, au conte merveilleux, et il n'a rejoint que très récemment le champ de la recherche académique. Peut-être étroitement apparenté au « short story » anglo-saxon, dont les grands auteurs, comme Edgar Allan Poe, H.G. Wells ou Ambrose Bierce, peuvent être cités parmi les maîtres des écrivains hispano-américains, le *cuento* a une esthétique propre que nous aborderons en détail à la fin de la première partie de ce travail.

l'autre puis, pour chacun de ces deux volets, nous essayerons d'indiquer les problématiques récurrentes. La représentation du corps mort prend différentes formes et nous tenterons de dresser un portrait de la mort riche des diverses couches qui, avec chaque lecture, viennent s'ajouter au visage de celle que l'on peine justement à regarder en face. La mort hante le vivant, elle paraît parfois guetter à chaque coin de rue. D'où l'image de l'Uruguayen Horacio Quiroga d'un corps qui appréhende déjà la corruption, en se sentant putride, alors qu'il est toujours en vie. Et il n'y a rien à y faire, car si l'on veut tuer la mort qui s'empare de notre corps, c'est notre corps qui en mourra. C'est ce qui arrive au personnage d'Ednodio Quintero, écrivain vénézuélien, qui, face à un chevalier inconnu, ne voudra pas admettre que la mort ne meurt pas. La peur que la mort puisse nous prendre par surprise ou qu'elle nous attend implacablement au bout du chemin est encore une autre angoisse qui assaille l'esprit humain. Un personnage, qui n'est autre que Sénèque devenu protagoniste d'un *cuento* du Colombien Enrique Serrano López, fait la revue des sensations qui l'envahissent sachant qu'il va mourir. Un autre personnage, cette fois-ci de Julio Cortázar, se découvre mort, désormais incapable de percevoir son reflet dans le miroir. Puis, parfois, choisir la mort peut la faire apparaître comme étant plus douce, plus acceptable. Ainsi, un vieux corps s'ôte la vie sereinement dans un *cuento* écrit par l'auteur d'origine argentine Andrés Neuman. Il n'est pas plus facile de gérer la présence d'un cadavre lorsque l'on refuse d'accepter la séparation des plans de la vie et de la mort et que l'on essaie d'instaurer entre eux une impossible cohabitation. En niant l'hétérogénéité de l'autre, la vie et la mort ne parviennent pas pour autant à communiquer. La Mexicaine Ana García Bergua écrit ce texte où une vieille femme se leurre de vaines espérances alors qu'elle veut garder dans la maison commune le corps soigneusement embaumé de son époux, comme si de rien n'était. À l'opposé de cette forte tentation de vouloir garder le mort en vie, il y a une autre pulsion, peut-être encore plus puissante, celle de vouloir mourir avec le mort. Jorge Franco, mexicain, raconte depuis la perspective du personnage masculin mort la quasi-cadavérisation du corps vivant de la femme qui est incapable de surmonter sa disparition. Déçu par toutes ces tentatives plus ou moins réussies de comprendre l'évènement de la mort physique, peut-on envisager une revanche contre la mort ? C'est ce que font les personnages de plusieurs *cuentos* où la mort est chosifiée afin que l'on puisse lui prêter les usages les plus étranges. Chez le Guatémaltèque Augusto Monterroso, on la trafique en guise de souvenir ou objet d'art ; avec la

Salvadorienne Claudia Hernández, on la transforme en aliment et on la donne à manger à d'autres humains. Quand on ne se débarrasse pas du cadavre en le jettant au pire endroit, la poubelle : dans le *cuento* de la Paraguayenne Claudia María González Forteza les fourmis ingurgiteront un bébé mort, transformant le « déchet » en précieuse nourriture. Il y en a aussi qui se nourrissent de leur propre chair tout en défiant la mort jusqu'au dernier morceau en vie de leur corps, comme les villageois faméliques du Cubain Virgilio Piñera ; d'autres s'en prennent à leurs congénères, à l'instar des habitants de la ville de Mexico que Julián Herbert, jeune auteur mexicain, décrit en pauvres victimes d'un virus les obligeant à manger leurs prochains pour assurer leur survivance.

Par ailleurs, la mort physique est souvent regardée comme une négation de l'éros, tout comme l'éros est vécu comme une profonde, mais brève, victoire du vivant sur la mort. Cette relation tendue ne pouvait être absente du corpus. La protagoniste de la Bolivienne Giovanna Rivero, en voyant le corps mort de son mari, ressent un désir sexuel incontrôlable. La revenante d'Ana García Bergua s'avère être un corps tellement désirable que le personnage masculin ne veut plus s'en séparer. Face à l'absurdité, à la fois excessive et comique, de la mort telle qu'elle est décrite là encore par Claudia Hernández, se dressent, d'un côté, les corps de Virgilio Piñera qui aspirent à être les metteurs en scène de leur propre disparition et qui réussissent à mettre la mort en parole alors même qu'elle survient et, de l'autre côté, les corps de ceux qui lui opposent une vision religieuse et sereine où la mort n'est pas si effrayante puisqu'elle est une autre vie. C'est la Mexicaine Susana Pagano qui livre une vision quasi-religieuse de la mort.

D'autres textes abordent de manière très directe le moment imprévisible où le cadavre débarque dans le village, tellement plus près de nous qu'auparavant, jusqu'à ce qu'il arrive, littéralement et terriblement, à pousser la porte même de la maison. Selva Almada et Liliana Colanzi parlent de la mort de gens qui, hier encore, étaient vivants : un vieil homme que les adultes oublient trop vite, une fois l'enterrement achevé, alors que l'enfant narrateur souffre encore après la mort de son chien, et un jeune garçon dont on se rappelle toujours bien des années plus tard. Lina Meruane livre un récit émouvant d'un cadavre qu'on regarde se dégrader car, pour une mère, il est trop douloureux de dire adieu à sa fille. Il y a aussi des morts déçus, indécis, fantômes impuissants, comme chez Enrique Anderson Imbert ou, au contraire, créatifs et drôles, comme dans le récit de Fernando Iwasaki.

Enfin, deux textes de notre corpus proposent une perspective bien différente. Il ne s'agit pas vraiment de la mort d'un personnage que nous pourrions incarner nous-mêmes ou qui ressemblerait à l'un de nos proches, mais de personnages qui appartiennent ouvertement à la fiction : des êtres créés ou, en l'occurrence, « décréés » de toutes pièces pendant que nous faisons la lecture de leur existence. C'est l'occasion pour l'Uruguayen Carlos Liscano et le Cubain Angel Santiesteban-Prats de théoriser, par le truchement de leurs fictions respectives, autour de la mort en tant que dessein à la fois programmé et surprenant et sur ce que nous pourrions appeler le « cadavre » de toutes les choses : de nos vies, nos passés, nos désirs.

Quant au choix du genre littéraire, il n'est ni fortuit ni anodin. Un sous-chapitre sera dédié à la justification de ce choix, mais nous dirons ici seulement qu'il y a dans le *cuento* un paradoxe qui fait que le tout petit soit perçu comme infiniment grand. Le thème de la mort avait besoin de s'appuyer sur un corps textuel très concentré afin d'éviter toute errance, digression impertinente ou redondance. En effet, bien des écrivains disent se sentir attirés par ce genre narratif en raison, justement, de sa concentration presque vitale et donc féconde. En outre, une sorte d'urgence semble traverser le *cuento* du début jusqu'à la fin et, en l'absence de celle-ci, le texte a du mal à atteindre son lecteur. C'est-à-dire que la force de persuasion du *cuento* est une question sur laquelle le lecteur tranche très vite. Ce dernier n'est pas tout à fait le lecteur de romans qui ne s'interdit pas la pause au beau milieu de la trame, obligé qu'il est par la longue histoire de faire des allers-retours entre sa réalité et celle de la lecture. Au contraire, le lecteur de *cuentos* parcourt le texte d'un trait. L'absence de va-et-vient crée le sentiment d'une continuité qui s'installe. En ceci le *cuento* est proche d'une expérience vitale, car le temps de la lecture, bref et dense, se superpose à la réalité, en s'ajoutant en quelque sorte à la vie. Comme le suggère Horacio Quiroga dans le dixième précepte de son décalogue⁷, le *cuento* pourrait bien être notre vie : « Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno ». Ce qui nous permet de dire que le bon *cuento* aboutit à s'élever au-dessus du particulier pour toucher l'universel. Un poème de León Felipe, *Sé todos los cuentos*, le dit fort bien:

⁷ Horacio Quiroga, *Decálogo del perfecto cuentista*, <https://ciudadseva.com/texto/decalogo-del-perfecto-cuentista/>. Consulté le 15 janvier 2015.

Yo no sé muchas cosas, es verdad.
 Digo tan sólo lo que he visto.
 Yo he visto:
 Que la cuna del hombre la mecen con cuentos,
 Que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos,
 que el llanto del hombre lo taponan en cuentos,
 Que los huesos del hombre los entierran con cuentos,
 Que el miedo del hombre...
 ha inventado todos los cuentos.
 Yo no sé muchas cosas, es verdad,
 Pero me han dormido con todos los cuentos...
 Y sé todos los cuentos.

Et si le poète s'insurge tout de suite après contre les contes, il ne fait que crier plus fort leur omniprésence :

Yo no sé muchas cosas, es verdad.
 Digo tan sólo lo que he visto.
 Y he visto:
 que la cuna del hombre la mecen con cuentos...
 Que no quiero que me arrullen con cuentos;
 Que no quiero que me sellen la boca con cuentos;
 Que no quiero que me entierren con cuentos;
 Que vengo de muy lejos
 y sé todos los cuentos.⁸

La mort habite aisément un tel cadre, caractérisé par la brièveté propre à ce genre littéraire, autocentré, se laissant percevoir comme un tout indissociable. Les *cuentos* du corpus deviennent ainsi autant de textes-tombeaux⁹ ; ces petits tombeaux cacheront entre leurs pages des corps fictionnels qui évoquent, chacun à sa façon, une image de la mort.

C'est ainsi que nous envisageons de structurer ce travail, afin de pouvoir rendre compte de la diversité de façons dont la mort peut être ressentie lorsqu'elle apparaît dans sa forme la plus concrète : le corps mort ou mourant. Une première partie sera dédiée à la présentation de la sémantique des mondes possibles qui nous servira d'outil théorique pour l'analyse littéraire des textes de notre corpus. Nous ferons état des principaux courants qui informent cette théorie, en nous penchant brièvement d'abord sur les précurseurs de celle-ci, c'est-à-dire ces théoriciens qui ont, en quelque sorte, pavé le chemin pour que les mondes possibles puissent connaître la

⁸ León Felipe, « Sé todos los cuentos », in *Llamadme publicano*, México, Finisterre, 1974.

⁹ Nous nous permettrons d'emprunter cette formule à la Canadienne Andrée Christensen qui, dans un autre genre narratif, choisit pour son roman, *Depuis toujours j'entendais la mer*, ce sous-titre pour le moins surprenant : « roman tombeau ». Merci à Madame Lucie Hotte de l'Université d'Ottawa pour nous avoir signalé ce roman.

complexité qui les caractérise. Ensuite, nous parlerons du choix du thème de la mort et nous donnerons notre propre interprétation de la théorie exposée du point de vue de l'utilité technique que nous y voyons pour l'étude du corps mort fictionnel. Nous exposerons, par la même occasion, notre hypothèse selon laquelle la littérature constitue un espace idoine pour expérimenter l'excès de la mort, tout en étant à couvert de son pouvoir destructeur. Les détails de ce qui constitue l'esthétique particulière du *cuento* seront présentés ici tels qu'ils ont été relevés par les écrivains mêmes. Il ne nous restera ensuite qu'à justifier notre choix narratif et à montrer les atouts du *cuento* que nous mettrons au profit de nos analyses. La deuxième partie sera consacrée à l'analyse littéraire des fictions qui composent le corpus, avec deux sections portant sur la mort propre et la mort de l'autre. Nous établirons un certain nombre de sous-thèmes qui rendront compte de la diversité du rapport qui peut exister avec la mort/le cadavre. Le corps putride qui anticipe la présence de la mort est aux antipodes du cadavre banalisé et de celui qui n'a pas d'identité puisqu'il aura été objectifié. La mort peut se faire toute petite ou elle peut être avalée. La présence d'un corps mort sera tour à tour douce, excitante, absurde. Il y a urgence à morceler, démembrer ou remembrer, tuer à nouveau ou au moins faire vite disparaître le cadavre à moins qu'il ne retrouve tout seul le chemin vers une autre vie. Et ainsi de suite. La classification en sous-thèmes ne nous empêchera pas pour autant d'établir constamment des parallèles entre les textes analysés afin d'éviter un cloisonnement stérile.

Nous cloterons chacune des deux sections sur la mort avec une conclusion visant à relever les acquis des explorations des textes. À la fin du travail, la conclusion insistera sur l'impression générale, aussi bien que sur des ouvertures possibles qui pourront constituer des thèmes de recherches ultérieures.

PARTIE 1
LES MONDES POSSIBLES DE LA MORT

1.1. Les mondes possibles

1.1.1. La possibilité de la fiction

La pensée humaine, par le langage qui la structure, ne cesse d'affirmer le caractère inévitable de la possibilité comme moyen d'exprimer le monde. Nous pourrions dire que toute négation comprend son contraire, comme toute affirmation est bel et bien l'infirmité de quelque chose d'autre. Bien que la possibilité ne soit pas en effet la façon la plus efficace d'affirmer les propriétés des objets, elle est, de toute évidence, indispensable dans ce que l'on pourrait appeler le processus d'actualisation d'un objet de ce monde. Nous pourrions en venir à dire que la possibilité est la contrepartie de l'actualisation. Serait-il exagéré de dire qu'un objet de notre monde est à la fois ce qu'il est dans sa forme actualisée et ce qu'il n'est pas dans sa forme actualisée, c'est-à-dire ce qu'il pourrait être dans sa forme non-actualisée/possible ? Un exemple trivial : peut-on dire que l'écran de l'ordinateur est un écran rectangulaire (ce qu'il est dans sa forme actualisée) tout en étant à la fois un écran qui n'est pas, disons, triangulaire (ce qu'il n'est pas dans sa forme actualisée, mais qu'il pourrait très bien être dans une de ses formes possibles) ? Il nous semble que oui. Il est vrai qu'avec cet exemple, on ne prétend aucunement s'enquérir de l'existence ou non du possible écran à trois côtés. Il en va tout autrement du texte de fiction. Une théorie qui s'interrogerait au sujet de l'existence possible d'un contenu de fiction sera forcément engagée ontologiquement. C'est le cas de la sémantique des mondes possibles.

La question qui se pose pour les théoriciens des mondes possibles de la littérature est de voir dans quelle mesure les faits fictionnels peuvent se constituer en mondes et quelle est la relation qu'ils entretiennent à ce moment-là avec le monde que l'on dit réel. Et implicitement s'interroger sur la valeur de vérité de tous ces contenus.

Dans cette thèse, nous nous intéressons précisément à la fiction comme possibilité de vie. Non pas pour que l'écrivain ou le lecteur de littérature puissent vivre une autre vie que la leur, mais pour rendre compte du fait intuitivement incontestable que l'un et l'autre arrivent à puiser dans la fiction des choix ponctuels de vie. En effet, il serait insensé de vouloir se dire que l'on peut vivre véritablement

une autre vie à l'aide de la fiction. Pourtant on peut s'imaginer une vie, voire des vies, à partir de la fiction. Mais, en fin de compte, ce qui nous empêche surtout de dire que l'on vivrait véritablement une autre vie est le fait qu'on ne peut pas mourir dans la fiction. Avec en tête cet instant précis de la vie qui est la fin, dont les descriptions et les interrogations abondent mais sur lequel l'homme n'a toujours rien émis d'entièrement confortable (et ne le fera peut-être jamais), nous avons regroupé dans notre corpus des fictions sur le thème de la mort, et plus concrètement du corps mort ou en train de mourir, et nous nous pencherons sur la possibilité de vivre avant la lettre des instants de mort fictionnels. Puisque dès lors que le corps mort prend sa place centrale dans les fictions, bien des questions s'imposent d'elles-mêmes. Pourquoi écrire sur l'aspect le plus avilissant et le plus effrayant de la mort, à savoir le spectacle du corps sans vie ? Ou bien quelles seraient les motivations du lecteur pour lire ce genre de récit ? Est-ce que, de façon insoupçonnée, cette lecture est à même de conforter le lecteur qui s'y aventure ?

Nous avançons alors, en guise de réponse, l'hypothèse de l'existence de temps et d'espaces intimes remplis indistinctement d'évènements réels, imaginaires et fictionnels où ce dont nous faisons l'expérience a pour nous le poids du vécu. Au travers de l'analyse des textes, nous essayerons de montrer par ailleurs qu'auteurs et lecteurs pourraient très bien coïncider dans ce qui est un désir de fuir la peur de la mort. Et que cela expliquerait aisément le fait de se pencher sur le corps puisqu'il est l'unique objet concret qui nous permette de regarder la mort en face, l'unique interlocuteur qui puisse véritablement prêter chair à la mort. Face au cadavre, la distance irréconciliable entre le vivant et le mort semble mystérieusement rétrécir puisque nous avons devant nous une présence humaine qui nous ressemble à une exception près : elle est morte. Nous partageons avec elle le même espace et le même temps tout en appartenant déjà à deux espaces et à deux temps irréductibles et cette cohabitation illusoire fait que nous nous trouvons devant une espèce de semblable qu'il faudra désormais s'empresse de confronter.

Le statut ontologique particulier des mondes possibles littéraires fera de chaque fiction un espace d'accueil de la mort physique où le rapport de force entre la vie et la mort est modifié : la mort n'est plus principalement le *sujet* qui agit sur les corps en leur ôtant la vie, mais elle devient aussitôt un *objet* subordonné à la parole des corps à la fois morts et vivants. Comme un voyage à l'intérieur de la mort tout en gardant intacte la faculté du langage, une véritable descente au texte-tombeau, sans

contrainte de temps ni d'espace, donc tout à fait réversible. Autrement dit, le paradoxe veut que la fiction se fasse vie afin que l'homme réel que nous sommes soit à même d'explorer la mort tout en demeurant intouchable par cette dernière.

1.1.2. Vers les mondes possibles : des précurseurs

Avant d'aborder la sémantique des mondes possibles littéraires, nous nous pencherons sur quelques concepts, que l'on pourrait appeler précurseurs, développés par des auteurs qui ne sont pas rattachables à cette théorie, mais qui décrivent pourtant le même type d'espace autre et auto-réglé.

Lors d'une conférence prononcée en mars 1967 et dont le contenu a été publié seulement après sa mort, Michel Foucault parle de l'espace, devenu, selon lui, la préoccupation dominante du temps moderne, s'opposant à l'histoire sans la nier. Ce que notre époque remettrait en cause dans l'histoire est tout simplement sa chronologie qu'elle remplacerait par un réseau d'emplacements.

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps, que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau¹⁰.

Nous voyons à travers cette citation que le monde ne semble plus perceptible dans le déroulement de sa totalité, mais plutôt dans la totalité de ses interrelations. Ce monde, en quelque sorte horizontalisé, est dorénavant obligé de s'exprimer, d'agir par et dans l'espace. Cet espace parcellé et entrecroisé à la fois est en train de créer constamment des « espaces autres » que Michel Foucault appelle « utopies » et « hétérotopies ».

L'œuvre littéraire constitue selon cette modélisation une hétérotopie qui semble respecter les six principes que Foucault associe à son concept. L'hétérotopie littéraire est universelle dans le sens où toutes les civilisations connaissent cette forme d'expression, que ce soit dans une tradition orale ou écrite. La fonction de cette hétérotopie littéraire est différente selon les sociétés, ainsi qu'à divers moments

¹⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits par Michel Foucault, 1954-1988*, volume IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, p. 752.

dans le temps à l'intérieur d'une société. Elle repose sur un lieu réel qui est le texte et juxtapose, en effet, plusieurs espaces qui *peuvent être incompatibles* entre eux et qui sont en tout cas incompatibles avec l'emplacement initial. Incompatibles pour la raison évidente qu'aucune vie ne peut se dérouler sur la page et néanmoins la page est bel et bien l'emplacement de tous les nouveaux lieux qu'ouvre le texte. L'hétérotopie littéraire crée simultanément une « hétérochronie » puisque l'espace de la fiction se déploie inévitablement dans le temps qui lui est propre et qui ne coïncide jamais avec le temps en dehors du livre. La condition de « la rupture absolue avec [le] temps traditionnel »¹¹ est pleinement satisfaite dans la fiction. Le canal d'accès à la fiction, la clé qui ouvre « le système d'ouverture et de fermeture qui à la fois isole et rend pénétrables »¹² ces espaces, c'est la lecture.

Enfin, le dernier trait des hétérotopies, c'est qu'elles ont, par rapport à l'espace restant, une fonction. [...] Ou bien elles ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire tout l'espace réel, tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée [...], ou bien, au contraire, créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon¹³.

Sans aucun doute, ce dernier principe est lui aussi observé. La littérature comme espace d'illusion, ce n'est rien de nouveau. En revanche, un espace d'illusion dont la fonction serait de rendre l'espace réel encore plus illusoire parce que trop limité, aussi bien que son contraire, à savoir un espace d'illusion devenu réel et parfait, se situant aux antipodes du réel hégémonique qui, lui, est inachevé et disparate, ceci pourrait constituer une définition de la littérature tout à fait cohérente avec l'idée de « monde possible ».

Michel Foucault ne parle pas de littérature dans son texte, mais grâce au concept d'hétérotopie nous avons pu munir l'œuvre littéraire d'un espace où elle puisse déployer ses fonctions. Félix Martínez Bonati, le second théoricien précurseur que nous souhaitons mentionner, parle, quant à lui, de littérature et il s'interroge dans son ouvrage *La estructura de la obra literaria*, paru en 1960, à propos du statut de l'œuvre de fiction.

¹¹ *Ibid.*, p. 753.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 754.

Martínez Bonati introduit le phénomène de *enajenación*¹⁴ qui peut lui aussi, à notre sens, se traduire par un mouvement spatial. Comme le substantif employé l'indique, il s'agit d'une transformation en quelque chose d'étranger, quelque chose d'autre. Il n'y a aucune indication dans l'œuvre de Martínez Bonati qui ferait croire à une connotation aliénante ou à l'idée de déchéance. La *enajenación* représente tout bonnement le déplacement de l'objet imaginaire créé par le type particulier de phrase mimétique qu'est la phrase littéraire vers « un monde à part »¹⁵ qui se constitue dans l'acte et dont dépend l'expérience de la littérature par le lecteur. En d'autres termes, ce phénomène ne serait pas autre chose que le révélateur de l'hétérotopie naissante. Comme l'accès à un emplacement hétérotopique ne saurait être, chez Foucault, exempt d'un geste ne serait-ce que minimalement initiatique, la *enajenación* jouerait précisément ce rôle.

Tout ce processus doit se passer dans un contexte de vérité, le doute ne peut pas être toléré si l'on veut que la narration puisse se dérouler comme monde devant nos yeux. « El sentido general de toda narración es poner mundo ante nuestros ojos. [...] Es la frase tenida por verdadera la que hace posible mundo imaginado. [...] La frase mimética que acogemos con reserva está inhibida para fundar mundo »¹⁶. Ce paradoxe de la phrase que l'on sait mimétique, qui décrit donc des faits qui ne sont pas réels, mais que nous sommes invités à prendre pour réels, Martínez Bonati le résout en ayant recours à la distance ironique. Un tel abandon dans la foi est possible tant que l'on n'oublie pas que toute cette construction est entièrement et obligatoirement étayée sur une convention : nous savons que ce n'est pas vrai, mais nous faisons semblant d'y croire pleinement¹⁷.

Mais Martínez Bonati pose deux degrés différents de vérité. Il y a la vérité que nous acceptons comme telle en faisant semblant d'y croire fidèlement. Et ensuite, il y a la vérité qui peut être remise en cause de la phrase qui, quant à elle, peut s'avérer vraie ou fausse par rapport à un contexte ou à un autre au sein de la narration. Nous retrouverons cette idée chez les théoriciens des mondes possibles avec mention, dans le cas de Lubomir Doležel, du travail pionnier de Martínez Bonati.

¹⁴ Felix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 65.

¹⁵ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 70.

¹⁷ Tout cela rappelle évidemment la « suspension volontaire de l'incrédulité » (« the willing suspension of disbelief ») dont S.T. Coleridge parle dans le chapitre XIV de sa *Bibliographia literaria*.

Il nous semble que le premier degré de vérité reviendrait à dire que le monde créé par la fiction doit être entendu comme quelque chose de différent, un espace qui, par la valeur de vérité que l'on se voit obligé de lui attribuer, gagne d'emblée une certaine autonomie, autonomie qui est renforcée par la *enajenación*, le processus qui achève véritablement la spatialisation du récit. Le premier type de vérité concède donc une existence au monde de fiction, tandis que la mise en question de la vérité par la dichotomie vrai/faux s'inscrit dans une logique relationnelle qui fait que cette existence ne soit pas figée, mais fonctionnelle. On a donc un espace doté d'autonomie et d'un fonctionnement interne qui n'est pas moulé sur notre réalité puisqu'il se sera affranchi de sa dépendance. En effet, on ne peut pas parler d'une dépendance lorsque le monde de la fiction est séparé des normes de vérité applicables à la réalité par la convention (le premier degré de vérité chez notre auteur).

Jusque-là, on a l'impression de se trouver devant un monde possible. Pourtant, Martínez Bonati insiste pour dire que malgré la prémisse de vérité qui déclenche l'expérience fictionnelle, cette dernière est surtout une expérience du *faire semblant* (tout comme le « make-believe » de Kendall Walton que nous verrons par la suite). Il s'agit de feindre que l'objet fictionnel est pour nous véritablement un monde. Il est question de mettre en place ce qu'il appelle des « *préstamos contemplativos* »¹⁸ afin que l'on puisse vivre une vie différente de la sienne, que l'on puisse « *introsentirse* »¹⁹, c'est-à-dire « *proyectarse empáticamente en personajes y discursos, [...] sentir, vivir la vida de estos seres imaginarios* »²⁰. Malgré la feinte cependant, le lecteur de Martínez Bonati semble déboucher sur un espace qui lui permet de faire l'expérience de quelque chose qui n'est pas tout à fait sa propre vie. Ce détail est significatif et nous autorise à affirmer une première fois ici que le rapport qu'entretiennent la réalité et la fiction n'est pas unilatéral : les expériences de la vie réelle donnent corps aux expériences de la fiction, et justement cette corporéité que la fiction aura ainsi acquise finit par rebondir sur ce qui était la réalité initiale. D'ailleurs, le critique chilien ne fait pas que suggérer cette idée, mais il affirme

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

ouvertement que la littérature est « un modo de ponerse el hombre, mediante lo imaginario, frente a posibilidades radicales de su ser »²¹.

Une autre idée seulement esquissée par Martínez Bonati dans ce même ouvrage est également très intéressante pour le propos que nous avançons dans cette thèse, à savoir celle qui prête à la littérature la capacité de reproduire concrètement des situations dont le seul support sont les mots : « Literatura es el puro desarrollo de la situación inmanente a la frase »²². Sans s'y attarder davantage, l'auteur nous suggère par là que la phrase est prégnante d'un événement, que les mots peuvent se constituer en spectacle.

Quant au troisième auteur que nous voulions mentionner parmi les précurseurs, Paul Ricœur, nous retenons de lui l'idée du paradoxe de « l'iconicité de l'écriture »²³ qui peut être reliée à la fois à Foucault et à Martínez Bonati. À Foucault lorsqu'il dit que l'iconicité révèle un réel plus réel que la réalité ordinaire²⁴ et à Martínez Bonati lorsqu'il suggère que c'est cette propriété de l'écriture qui fait que le texte réécrit la réalité. Le texte écrit, selon Ricœur, a des conséquences sur la perception et sur la réception. À la différence du discours oral, le récit écrit se caractérise par sa manière indirecte de transmettre l'information. L'expressivité du texte à ce moment-là en sort modifiée. L'iconicité est la « réécriture de la réalité »²⁵ dans un texte qui devient ainsi une sorte de microcosme « entouré de silence »²⁶, un espace concentré sur lui-même et qui exige que l'on se concentre sur lui, où le potentiel significatif justement s'amplifie. « Affranchie du face à face bien trop étroit »²⁷, l'écriture semble se trouver un autre chemin de communication, le mot écrit. La « capture graphique du réel »²⁸ nie totalement « l'immédiateté »²⁹. Si la transmission n'est pas immédiate, cela veut dire qu'il y a un espace transitionnel où se déroule vraisemblablement cet épanouissement du potentiel d'interprétation. C'est « l'augmentation iconique »³⁰. Le

²¹ *Ibid.*, p. 183.

²² *Ibid.*, p. 130.

²³ Paul Ricœur, *Interpretation Theory. Discourse and the Surplus of Meaning*, Fort Worth, Texas, 1976, p. 43. Nous avons traduit de l'anglais, vu que c'était la seule version que nous avons trouvée de cet ouvrage de l'auteur français.

²⁴ *Ibid.*, p. 42.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁸ *Ibid.*, p. 41.

²⁹ cf. *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 45. À la lecture du livre de l'écrivain mexicain Jorge Volpi, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción* (Alfaguara, Madrid, 2011), une phrase a attiré notre attention: « La ficción literaria destaca por no ser icónica » (p. 24). Il est intéressant d'observer que, malgré l'apparence

sens littéraire jaillit de cette situation paradoxale comme « surplus de sens »³¹. Ce surplus ne nous invite pas dans un monde ouvert à *l'intérieur du texte* mais vers un monde (possible) ouvert *par le texte*. Il est en fin de compte l'espace de liberté de celui qui le découvre, un espace sémantique en quelque sorte émancipé de sa source, le texte. Peut-on alors s'aventurer à dire que le surplus de sens est une hétérotopie à laquelle on accède grâce au chemin rendu possible par l'augmentation iconique, autrement dit à la suite d'un processus de *enajenación* ? La réponse par l'affirmative nous paraît entièrement tenable.

Nous voilà, avant même d'entrer dans les théories plus ou moins radicales sur les mondes possibles, devant un paysage littéraire qui revendique d'ores et déjà ses propres confins aussi bien que la mise en place de clés d'accès, en manifestant ainsi son appartenance, même limitée, à un espace d'autonomie. Nous retournerons aux concepts présentés ici pour entreprendre de les imbriquer avec les différentes notions utiles émanant des théories littéraires des mondes possibles que nous présenterons par la suite.

1.1.3. Les mondes possibles littéraires

Le concept de « mondes possibles » nous renvoie au philosophe allemand G.W. Leibniz³² et au rêve de son personnage Théodore, prêtre de Delphes, qui, à l'aide de la déesse Pallas-Athéna, est amené à contempler les différentes vies possibles de Sextus Tarquin si celui-ci avait choisi d'agir autrement. Touché par la grâce divine (la fille de Jupiter l'effleure avec son rameau d'olivier), Théodore pénètre dans un palais immense et éblouissant de lumière, celui de Pallas, « palais des destinées ». L'édifice, tel que le prêtre le voit en songe, contient de nombreuses chambres, et chaque chambre représente une possibilité, c'est-à-dire un monde. Les chambres constituent une pyramide ayant une base qui s'accroît à l'infini parce que,

d'antagonisme, l'idée qui est finalement transmise dans les deux cas est bien la même. En quelque sorte, ce que les deux auteurs affirment est que le sens se déploie véritablement hors du texte, du côté du lecteur, soit parce que le support matériel de l'écriture iconise le texte de fiction et invite à une concrétisation qui est forcément une image créée par le lecteur (Ricœur) soit parce que, à la différence des films ou du théâtre où le spectateur « voit », dans la fiction le lecteur imagine lui-même (Volpi). Chez l'un comme chez l'autre, la production du sens est une activité iconique.

³¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 45.

³² Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essais de Théodicée. Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1714), Paris, Flammarion, 1969, p. 359-362.

imparfaite, elle subit constamment des modifications. La pointe de cette pyramide, en revanche, est unique et inaltérable puisqu'elle représente le meilleur des mondes que la divinité ait choisi comme monde actuel. Toutes ces chambres contiennent des versions possibles, mais elles ne font tout simplement pas partie du monde actuel. Cette image, en effet séduisante de par son mélange de mouvance et de permanence, a inspiré les théoriciens de la logique modale et les philosophes analytiques. Nous nous restreindrons, pour des raisons de pertinence, aux questions avancées par le philosophe et logicien américain Saul Kripke, qui a jeté les bases d'une sémantique des mondes possibles littéraires.

Dès les années 1960, la logique s'enquiert de l'état de vérité des propositions qui ne sont pas strictement assertives, mais qui contiennent des opérateurs de modalité, ou modaux. C'est-à-dire que dans le système des raisonnements vis-à-vis de la réalité de notre monde, ces propositions modales acquièrent une certaine pertinence. Rappelons que la modalité est exprimée par les éléments qui viennent modifier un énoncé standard du type « Il existe », en le qualifiant : « il est improbable qu'il existe », « il est obligatoire qu'il existe », « il est important qu'il existe », etc. Que ce soit des opérateurs aléthiques (qui expriment la nécessité, la contingence, la possibilité et l'impossibilité), déontiques (normes et obligations), axiologiques (qui précisent la valeur – subjective ou collective – attachée aux propositions), temporels (qui rendent compte des changements introduits par les temps verbaux), épistémiques (qui tiennent au savoir) ou doxastiques (liés aux croyances), ces qualifications rajoutent une valeur supplémentaire, possible, souvent non-vérifiable, à la structure assertive d'un énoncé. Ce qui nous intéresse ici, c'est la possibilité (dans toutes ses déclinaisons antérieurement citées : point de vue subjectif, croyance, projection dans le temps, souvenir revisité, etc.) comme catégorie logique opérationnelle et surtout légitime.

Saul Kripke a remis en question la primauté en termes d'existence logique des individus appartenant à la réalité sur ceux relevant de la fiction. Il s'est longuement intéressé à la signification logique que l'on est censé attacher aux noms propres à la fois réels et fictionnels³³ et à la relation entre la référence (ou non-référence) derrière

³³ Saul A. Kripke, *La logique des noms propres* (*Naming and Necessity*, 1972, 1980), Paris, Minuit, 1982.

ces noms et l'existence des individus nommés³⁴. Voyons d'abord ce qu'il entend par « monde possible » et ensuite quel est le statut des êtres de fictions se dégageant de son modèle.

Un « monde possible » n'est pas tout d'abord, selon Kripke, le terme le plus adéquat pour parler de ce qu'il aurait préféré qu'on appelle « état possible » ou « histoire possible » du monde, ou bien « situation contrefactuelle »³⁵, puisque parler de « monde » prête à des confusions d'ordre métaphysique, et notamment laisse penser de façon erronée qu'un monde possible serait une espèce de copie fantôme du monde actuel³⁶. D'ores et déjà, ce qu'on nomme « monde actuel » n'est pas l'équivalent parfait de « l'énorme objet dispersé qui nous entoure »³⁷, mais à peine l'image que nous nous en faisons. *A fortiori*, les mondes possibles n'aspirent pas à être des répliques du vrai monde. Le monde possible n'est pas non plus un pays lointain qu'on découvrirait par hasard ou à l'aide de puissants télescopes³⁸. Parler de monde possible est, en réalité, souvent remplaçable par du langage modal (« modal talk »³⁹) : *il est possible que...*. Le monde possible, nous dit Kripke, est stipulé. Cela veut dire qu'un déplacement sémantique par rapport à l'acte de représentation est mis en place : on continue de représenter, mais les représentations seront des alternatives du monde. Stipuler un monde possible revient tout simplement à admettre qu'une chose aurait pu être différente. Comme il est évident pour tout individu que les choses de ce monde auraient pu se révéler distinctes, en termes logiques cela pose que l'image que nous créons pour rendre compte de cette possibilité autre est la possibilité même.

Voilà donc comment le « aurait pu » se greffe, du moins comme catégorie logique, sur le tissu de représentations des divers aspects de la réalité. Il y a d'autres éléments dans le modèle kripkéen qui ont été repris par les continuateurs littéraires du philosophe. Notamment dans *La logique des noms propres*, Kripke expose sa théorie des « désignateurs rigides »⁴⁰, reprenant en partie l'idée avancée par John

³⁴ Saul A. Kripke, *Reference and Existence*, Oxford, New York, The John Locke Lectures, Oxford University Press, 2013.

³⁵ Saul A. Kripke, *La logique...*, *op. cit.*, p. 18.

³⁶ Cf. *Ibid.*, p. 19-20.

³⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁸ Cf. *Ibid.*, p. 44.

³⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 3.

Stuart Mill dans son *Système de logique déductive et inductive*⁴¹ à propos de l'absence de signification proprement dite des noms propres. Ainsi, selon Kripke, les noms propres ne sont pas des descriptions de l'objet qui dotent ce dernier d'une signification, mais ils fixent une référence immuable et transmondaine de l'objet en question. Immuable, parce que ce nom réfèrera toujours à la même entité, et aussi, de par ce rapport référentiel verrouillé, transmondaine, c'est-à-dire identique à elle-même à travers tous les mondes possibles. Autrement dit, on ne risque pas de se retrouver dans le Paris possible d'un texte littéraire et de ne pas savoir où nous sommes, bien que ce Paris puisse très bien être différent de la capitale française⁴². Ce serait une erreur de confondre le contenu épistémique qui est susceptible de changer dans le temps (celui qui est le président des États-Unis peut ne plus l'être) avec la nécessité (Nixon sera toujours la personne que le nom Nixon désigne). Les noms de la fiction sont eux aussi des noms qui réfèrent et, par conséquent, les personnages des œuvres littéraires existent puisqu'ils sont nommés. Il y a une différence entre Hamlet et Napoléon, certes, mais non pas en termes de désignation : les deux noms sont des désignateurs rigides et les deux individus/personnages nommés jouissent de ce fait d'une existence qui leur est propre. L'une est abstraite, c'est vrai, l'autre matérielle, mais logiquement parlant, il n'y a pas de différence, dans la mesure où nous raisonnons dans des termes similaires lorsque nous parlons du comportement d'un personnage ou de celui d'un être humain.

Mais comment apparaissent ces désignateurs rigides ? Quel est le processus qui conduit à une assignation d'existence au travers de l'attribution d'un nom ? C'est la thèse du « baptême initial »⁴³. Kripke parle de deux possibilités pour assigner un nom à un objet : soit en fixant une référence à travers une description, soit par ostension, c'est-à-dire par le biais de référents déictiques. Le premier cas n'est pas synonyme de la description d'un objet telle qu'on a l'habitude d'en faire usage, tout simplement parce qu'il s'agit là d'une description initiale qui perd ensuite sa fonction descriptive pour se transformer en une référence fixe ou désignateur rigide comme nous l'avons

⁴¹ Cf. François Récanati, « La sémantique des noms propres : remarques sur la notion de *désignateur rigide* », *Langue française*, Vol. 57, n°1, « Grammaire et référence », 1983, pp. 106-118. DOI : 10.3406/lfr.1983.5159 http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_57_1_5159. Consulté le 2 mai 2016.

⁴² Très concrètement, en suivant la logique de Kripke, cet autre Paris pourrait ne pas être la capitale de la France, pourrait ne pas avoir connu certains événements historiques si le récit proposait une contre-histoire, pourrait donner sur le littoral Atlantique, si encore une fois le récit parlait d'une catastrophe écologique, etc., et toutefois Paris restera Paris par la désignation rigide.

⁴³ Saul A. Kripke, *La logique...*, *op. cit.*, p. 96-97.

vu ci-dessus. Cette référence figée est dès lors retransmise d'un individu à un autre dans une sorte de chaîne de communication qui traverse des espaces et des époques. Kripke ajoute que toute autre description qui ne participe pas à un baptême initial n'est attribuée à l'objet qu'une identité contingente. Pour reprendre l'exemple déjà cité, le désignateur rigide est « Nixon » et le désignateur non-rigide est « le président des États Unis ». « Bien qu'il eût été possible que quelqu'un d'autre que celui qui est en fait président des États-Unis en 1970 soit le président des États Unis en 1970, personne d'autre que Nixon n'aurait pu être Nixon »⁴⁴.

Une fois exposés les arguments logiques sur lesquels a commencé à se construire le concept de monde possible littéraire, nous voudrions faire une petite parenthèse. Certes, la formule « monde possible » est en quelque sorte paradoxale : à la fois banale et hermétique, elle est facilement compréhensible puisqu'elle veut dire exactement ce qu'elle dit (un monde qui n'existe pas mais qui pourrait exister), tout en étant lourde de ses contraintes logiques et métaphysiques. Quel chemin le texte littéraire aura-t-il dû accomplir afin de faire exister un monde entre ses pages?

Il est intéressant d'observer que, dans une certaine mesure, la sémantique des mondes possibles littéraires, qui commence à prendre forme à la fin des années 1970 et vraiment de l'essor pendant la décennie suivante, se voit précéder par l'esthétique de la réception et par les théories de l'effet esthétique (« reader-response ») qui, elles, débute dans les années 1960. Cette chronologie est révélatrice car, en l'absence de la reconsidération du rôle du lecteur dans la production du sens, la sémantique des mondes possibles n'aurait pu bénéficier du cadre propice pour se développer. En effet, le texte arrive à être à la merci du lecteur et la lecture glisse subrepticement vers une certaine idiosyncrasie. Stanley Fish n'était-il pas allé jusqu'à demander « Is There a Text in This Class? »⁴⁵? Et d'aboutir à la réponse que c'est le lecteur qui le crée, ce qui revient à dire que le texte prend corps dans la réception.

Susan Suleiman, dans son essai introductif au livre *The Reader in the Text : Essays on Audience and Interpretation*⁴⁶, répertorie plusieurs types d'approches visant à décrire le rôle du lecteur : rhétorique, sémiotique et structuraliste, phénoménologique, subjective/psychanalytique, sociologique et historique et, enfin,

⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁵ Stanley Fish, *Is There a Text in This Class. The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1980.

⁴⁶ Susan Suleiman, "Varieties of Audience-Oriented Criticism" in Susan Suleiman & Inge Crossman (éds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, 1980.

herméneutique. Sans entrer dans les détails, nous observerons que dans l'espace d'une vingtaine d'années, on passe d'un lecteur dont on exige qu'il aille, sans faire des détours ni prendre des libertés, à l'encontre du message que le texte fera passer, à un lecteur devenu maître de sa démarche de lecture qui, elle, est en train de mettre en œuvre sa remarquable force créatrice. Entre les deux extrêmes, il y a des tâtonnements, des va-et-vient, on se centre soit sur le texte, soit sur le phénomène de lecture, soit encore sur la disposition du lecteur ou du public (synchroniquement ou diachroniquement).

Il convient de mentionner aussi que les structuralistes, auxquels on a pu reprocher d'avoir coupé les ailes au texte dû à leur penchant exclusif pour le signe linguistique, ont contribué à la nouvelle configuration littéraire qui se profile avec les mondes possibles. À notre sens, en le disséquant, le structuralisme a fini par faire du texte un objet autonome. On a ainsi créé les prémisses d'une certaine indépendance de fonctionnement. Et, en fin de compte, si le texte pouvait devenir un objet, pourquoi ne pourrait-il devenir un monde ?

Par conséquent, avec un lecteur ayant atteint ce degré de liberté, un lecteur prêt à suivre son instinct et donc prêt à prendre des risques, il n'y avait pas de terrain plus favorable pour opérer ce changement : faire des textes à explorer autant de mondes à vivre.

Outre le lecteur, mais fortement en lien avec celui-ci, il faut également mentionner les mécanismes narratifs par lesquels les théoriciens essaient de définir l'accès à la fiction. Nous nous référons ici à la *défamiliarisation* et à la *métalepse narrative*.

La notion de *défamiliarisation* occupe une place importante dans la théorie de Wolfgang Iser⁴⁷, lequel emprunte le terme au formaliste russe Victor Chklovsky⁴⁸. Pour ce dernier, l'*ostranenie*, qui a conduit au terme ultérieur de défamiliarisation, caractéristique de l'art, est « un procédé qui consiste à compliquer la forme [de l'objet], ce qui accroît la difficulté et la durée de la perception », en vue « d'extraire l'objet de l'automatisme de la perception »⁴⁹. Pour Iser, la défamiliarisation fait référence à un changement soudain qui touche un certain aspect de la narration étant censée avoir une trajectoire déterminée. Cette trajectoire familière est déstabilisée par

⁴⁷ Wolfgang Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

⁴⁸ Victor Chklovski, *L'art comme procédé* (1917), Traduction de Régis Gayraud, Paris, Allia, 2008.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

un détail qui exige la réorganisation de toute l'information obtenue précédemment. Le lecteur est ainsi obligé à modifier son parcours de lecture⁵⁰. En bousculant les chemins de lecture routiniers (« l'automatisme de la perception »), ce mécanisme narratif saura canaliser l'attention du lecteur non seulement sur ce que l'on vient de lire, mais aussi sur ce que l'on aurait pu lire, c'est-à-dire qu'il le pousse à envisager l'improbable, voire l'impossible.

En dépit de certaines ressemblances, la défamiliarisation n'a pas l'étendue d'une métalepse, elle reste un mécanisme narratif sans vocation à transcender l'espace du récit. En revanche, elle a la qualité remarquable de rendre possible la métalepse par ses détours qui désorientent le lecteur et le préparent, sans qu'il en ait la moindre conscience, à se laisser aller.

La métalepse (étymologiquement « changement, permutation ») est à l'origine un trope très proche de la métonymie. Il s'agit d'une figure de substitution (principalement cause pour effet, ou vice versa, etc.) dont la principale différence par rapport à la métonymie semble être son insertion dans le temps⁵¹. La dimension temporelle est importante afin de comprendre les vertus de la métalepse à faire carrière dans le champ de la narratologie. En effet, dans celui-ci, où elle a maintenant toute sa place grâce principalement à Gérard Genette, la métalepse désigne la transgression des plans diégétiques.

La définition communément acceptée de la métalepse narrative est donc celle d'un changement transgressif (c'est-à-dire non annoncé moyennant un discours) de niveau diégétique⁵². En conséquence, il ne s'agit pas simplement d'un détournement sémantique, de telle ou telle complication du déroulement des événements narrés

⁵⁰ Il y a, chez Iser, tout un arsenal technique pour décrire l'activité du lecteur. Le texte est une espèce de mise en scène d'états de faits conventionnels, familiers – *le répertoire* –, constamment déstabilisés par des réorganisations plutôt idiosyncrasiques de la matière narrative – *les stratégies*. La situation est compliquée par le fait que le lecteur est dans l'impossibilité de « voir » l'œuvre dans sa totalité. Inévitablement, son point de vue est mouvant – *wandering viewpoint* –, ce sur quoi il se concentre au moment présent est le *thème*, projeté sur l'*horizon* du reste des informations, les futurs *thèmes* qui se succéderont contre de nouveaux *horizons* jusqu'à ce que l'histoire s'achève. La dynamique *thème / horizon* est forcément très accélérée et le lecteur doit jongler en permanence avec les *souvenirs* et les *attentes* ainsi provoqués. Cette activité reçoit le nom de *concrétisation* (Cf. Wolfgang Iser, *op. cit.*, p. 70, 108, 135).

⁵¹ Cf. Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004. À la page 8, Genette cite la définition de Dumarsais : « La métalepse est une espèce de [la] métonymie, par laquelle on explique ce qui suit pour faire entendre ce qui précède, ou ce qui précède pour faire entendre ce qui suit ». Et il continue ainsi : « Exemple du premier cas chez Virgile : *quelques épis* pour *quelques années*, « puisque les épis supposent le temps de la moisson, le temps de la moisson suppose l'été, et l'été suppose la révolution de l'année » ; exemple du second, chez Racine : *j'ai vécu* pour *je me meurs*, puisqu'on ne meurt qu'après avoir vécu ».

⁵² Cf. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1972, p. 243.

ayant pour but de placer le récit dans une perspective nouvelle, inattendue. La métalepse suppose la violation d'une frontière considérée comme hermétique, l'ouverture d'une porte censée rester fermée. Que ce soit la frontière entre différentes narrations parallèles, entre un narrateur extradiégétique et ses personnages ou bien entre le texte et le monde, les plans narratifs se croisent pour interroger les véritables limites des univers qui les accueillent. La question qui se pose est de savoir si on interroge ces limites seulement pour rappeler la sacralité de la frontière qui sépare réel et fiction, comme semble suggérer Gérard Genette lorsqu'il évoque les transgressions spécifiques à la métalepse :

Tous ces jeux manifestent, par l'intensité de leurs effets, l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, *et qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même*, frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte⁵³.

En effet, nous admettons bien entendu l'idée que l'on peut jouer avec la frontière qui sépare réel et fiction simplement pour éprouver son immuabilité et, par conséquent, l'imperméabilité des mondes. Mais l'on peut tout autant se laisser tenter par la possibilité des récits multiples qui rend fragile la suprématie du réel, en érigeant les autres versions à une condition ontologique propre.

Alors quel serait le but de cet effet métaleptique ? La métalepse pour Jean-Marie Schaeffer, par exemple, n'est plutôt qu'une « inversion des hiérarchies entre l'attention au monde et l'attention accordée [au récit] »⁵⁴, il n'y aura jamais substitution du réel. La finalité n'est pas, certes, d'opérer une substitution du réel par le fictionnel, mais d'en instaurer une *coprésence*, ce qui nous met face à la question du statut de la fiction et de l'interrelation du fictionnel avec le réel. Comme le dit J.-M. Schaeffer, le fictionnel ne se substitue pas au réel. Quelle est alors la relation qui s'établit entre ces deux réalités⁵⁵ ?

Penchons-nous maintenant sur les mondes possibles littéraires.

⁵³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1984, p. 245.

⁵⁴ Jean-Marie Schaeffer, « Métalepse et immersion fictionnelle », dans Jean-Marie Schaeffer et John Pier (éds.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005, p. 332.

⁵⁵ En effet, nous pouvons parler de réalité sans par cela vouloir dire réel. La réalité pourrait être ce qui existe sans nécessairement relever du réel (l'imagination de chacun, par exemple). Précision non sans importance vu que certains théoriciens vont apporter comme preuve de l'existence des entités de fiction le monde des pensées.

Pendant longtemps, le terme « monde » a fait référence à la réalité spécifique créée par l'objet artistique, pour évoluer ensuite, dans les théories qui nous occupent, vers une acception ontologique. Le « monde possible » de la fiction est vu comme un monde comparable au nôtre où des individus déploient leur existence. Cependant, ce ne fut pas un chemin des plus lisses qui a mené d'une notion à l'autre bien que le macrocontexte ait sûrement aidé à ce passage. En effet, à l'époque où apparaissaient les premières contributions de Lucia Vaina, Umberto Eco et Thomas Pavel, et avant que des théoriciens comme Lubomir Doležel, Marie-Laure Ryan, Ruth Ronen, principalement, ne fassent de la notion de « monde possible » un véritable instrument critique, il a fallu que la notion même de « monde » soit remise en question, chamboulée, puis réinvestie avec un potentiel nouveau.

L'émergence du postmodernisme est l'un des événements qui secouent les piliers sur lesquels le monde étayait sa stabilité. Mais c'est là en réalité un long chemin qui a abouti à un mouvement établi, dont la datation est difficile, et ce que l'on peut affirmer sans se tromper, c'est uniquement qu'il est la conséquence d'un basculement ontologique qui s'est mis en place progressivement au cours du XX^{ème} siècle. Car le XX^{ème} siècle est celui de la théorie de la relativité, de la psychanalyse avec sa proposition de lecture de la *terra incognita* que constitue le psychisme humain, des avant-gardes avec leur volonté de discontinuité et de mouvement, de la littérature fantastique et de la science-fiction qui, bien qu'initiées auparavant avec Edgar Allan Poe, Jules Verne, H.G. Wells entre autres, prennent véritablement leur essor (et leur appellation notamment) à ce moment-là. Il est aussi celui de la naissance d'Internet avec ses promesses d'instantanéité et de concomitance. Ce qui est certain, c'est que les écrivains à cette période-là ne s'estiment plus les détenteurs d'une quelconque vérité pérenne vis-à-vis de la réalité qui leur apparaît d'un coup fragmentée, arborescente, trompeuse, incertaine, modelable au gré des envies. Ils donnent l'impression que leur propre compréhension du monde leur joue des tours, que leur savoir se crible de doutes, et ils contraignent le lecteur à devenir un interlocuteur actif prêt à compléter les failles du livre. L'intertextualité, le pastiche et toute forme de recyclage devenant monnaie courante, une règle advient, selon laquelle la migration inter-mondes se fait sans transgression, ratifiant ainsi en quelque sorte le constat que le modèle uni-monde est devenu trop étroit. Dans ce contexte propice à la cohabitation de tous les contraires, la réalité ne jouit plus forcément d'une supériorité ontologique par rapport aux ontologies parallèles

émergentes et la possibilité se met désormais à côtoyer la certitude afin d'augmenter le spectre cosmologique.

Quelle est la définition d'un monde possible littéraire, la première, la plus intuitive ? Nous donnerons d'emblée la définition de Lucia Vaina qui nous semble répondre aux critères acceptés, de manière générale, par la plupart des théoriciens des mondes. « Un monde possible est un état possible de faits, c'est-à-dire un état de faits possible logiquement »⁵⁶. Il n'existe pas – on s'accorde grosso modo pour le dire – comme existe le nôtre, parce qu'il n'est que possible : il se déploie comme possibilité et non pas comme actualité. Thomas Pavel est l'un des premiers critiques littéraires à s'être intéressé au concept depuis la perspective de la fiction. Il ouvrait son livre *Univers de la fiction*⁵⁷ en déplorant l'intérêt excessif, pendant les vingt ans précédant la parution de son livre, pour les vertus rhétoriques du discours littéraire au détriment de sa force référentielle⁵⁸. « Une théorie équilibrée de la littérature ne peut se restreindre aux enquêtes formelles, pour importantes que soient ces dernières ; elle doit, tôt ou tard, aborder les questions de sémantique. »⁵⁹ C'est sous le signe du nécessaire accomplissement d'une telle exigence que se présentent pour lui les travaux des philosophes du langage et de la logique ayant abordé la fiction et, bien entendu, ses propres travaux et ceux des autres théoriciens de la littérature.

Lorsque l'on parle des mondes possibles de la fiction, il y a un certain nombre de questions que nous retrouvons finalement chez tous les auteurs. Il ne s'agit pas de définir « l'objet » qui satisferait les conditions nécessaires pour être un monde possible littéraire, puisque cet « objet » existe depuis longtemps, avant même qu'on n'ait songé à l'appeler « monde possible » : c'est le texte de fiction. Ce dernier est bel et bien l'emplacement de ce monde possible. Cette première corrélation tient d'office. Mais il s'agit, en revanche, de poser le degré d'abstraction qu'on choisit d'observer afin de se situer à l'intérieur d'un spectre assez large pouvant aller du monde possible comme système sémiotique, selon Lucia Vaina ou Umberto Eco, par

⁵⁶ Lucia Vaina, *Lecture logico-mathématique de la narration. Modèle sémiotique* (Thèse de Doctorat, dirigée par Algirdas Julien Greimas), Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectales, C.C.E.S., 1976, p. 8.

⁵⁷ Thomas Pavel, *Univers de la Fiction* (1986), Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1988.

⁵⁸ Nous avons suggéré plus haut que l'approche structuraliste avait réussi néanmoins à donner une certaine autonomie au texte en le détachant du contexte, mais évidemment ce n'était pas du tout dans le sens de l'autonomie prônée par la sémantique des mondes possibles, mais plutôt dans la direction d'une autosuffisance qui ne pouvait, à terme, que suffoquer la vie latente derrière les mots du texte.

⁵⁹ Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 7.

exemple, jusqu'au réalisme modal⁶⁰ de David Lewis où, suivant son modèle indexical, tout monde possible (dont, indistinctement, notre monde) est actuel s'il constitue la perspective depuis laquelle on juge les autres mondes. Intuitivement parlant, le monde actuel n'aurait pas dû poser problème; nous voyons toutefois que les théoriciens n'entretiennent pas tous le même rapport avec celui-ci et divers regards sont portés sur la question. Le monde actuel peut être assimilé au réel tel qu'il se présente à nous par le truchement de la perception, dans le sens de l'expérience la plus immédiate, celle éminemment vitale, appelons-la ainsi. Il constitue aussi le monde référentiel car il n'a de cesse de nous rappeler que, quoi que l'on fasse, notre corps, par lequel nous sommes assimilés à l'économie des formes perceptibles de ce monde, ne bifurque jamais vraiment comme s'attache à le faire l'esprit. Car ce monde actuel est aussi et surtout celui dans lequel on meurt vraiment et physiquement -et c'est d'ailleurs le principe qui nous guide dans l'approche de la mort fictionnelle. Et même quand le mot « actuel » revêt la signification indexicale que nous avons vu que lui prête David Lewis, où tout monde possible est un monde actuel, le monde réel demeure le seul qui n'ait pas besoin d'un exercice de raisonnement (trop sophistiqué) pour exister. Et encore, seule la partie intelligible de ce réel qui nous est donné par les sens constitue véritablement pour chacun d'entre nous, dans des proportions et des formes forcément variables, le monde actuel. Quoiqu'il en soit, il est certain que la relation avec le monde actuel ou réel ou encore « réellement réel », pour reprendre l'expression d'Umberto Eco⁶¹ (enfin, ce que nous prendrons pour ce qui est véritablement là), doit être définie et des critères internes de vérité doivent être mis en place afin de pouvoir garantir la cohésion interne du monde possible. Définir la relation avec le monde actuel se réfère, d'une part, à l'accessibilité, c'est-à-dire qu'il s'agit de décider des clés qui permettent d'y entrer⁶², et, d'autre part, à l'impact, ce qui revient à déterminer l'influence que le monde possible de la fiction est censé exercer sur ce monde actuel. Les mondes possibles, de surcroît, ne se positionnent pas uniquement par rapport au monde actuel : il est indispensable aussi d'étudier le lien qui se crée entre ces mondes-là, encore une fois

⁶⁰ David Lewis, *On the Plurality of Worlds*, Oxford & New York, Basil Blackwell, 1986. Nous avons lu la version originale et cité de la version française : David Lewis, *La pluralité des mondes*, Éditions de l'éclat, Paris – Tel Aviv, 2007.

⁶¹ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur* (1979), Paris, Grasset Poche, 1985. Syntagme utilisé aussi par Thomas Pavel.

⁶² L'accessibilité pour Ruth Ronen (*Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 72) est « un dispositif pour comparer la réalité avec des ontologies non-actuelles » (notre traduction de l'anglais).

du point de vue de la communicabilité, puis de l'identité des personnages qui ont vocation à circuler d'un monde à autre, aussi bien qu'en fonction des isotopies de lecture⁶³. Un autre aspect de la cohésion de l'histoire est la complétude du monde créé, mais tous les théoriciens n'y accordent pas la même importance. En vérité, est-il essentiel que le monde soit complet dans les moindres de ses détails ? Il apparaît évident que ce n'est pas le cas⁶⁴. Il suffit que ce qui n'est pas exprimé soit saisissable par l'imagination.

Nous verrons par la suite quelques-uns des modèles proposés pour essayer de répondre à cette intuition que nous avons en tant que lecteurs que les faits imaginaires et les faits réels ont ceci en commun qu'ils reproduisent sous forme d'actions des valeurs humaines universellement valables. Ayant entrepris de décortiquer le discours narratif, Claude Bremond est parvenu notamment à la conclusion que celui-ci présentait en fait « une succession d'évènements d'intérêt humain »⁶⁵ ; et d'ajouter qu'« aux types narratifs élémentaires [correspondaient] les formes les plus générales du comportement humain »⁶⁶. « La sémiologie du récit », écrit encore Bremond, « tire sa possibilité et sa fécondité de son enracinement dans une anthropologie »⁶⁷. Si le texte littéraire est un acte anthropologique, son contenu livre des instantanés de vie différant de la vraie vie seulement par leur nature de possibles.

Dans une courte participation à un ouvrage collectif édité par Françoise Lavocat, Thomas Pavel⁶⁸ raconte comment il en est arrivé à se pencher sur les mondes possibles. Intéressé davantage par le contenu, dans le sens du destin et des expériences des personnages, plutôt que par la forme du roman, il découvre par intercession les travaux sur les mondes possibles, qui lui servent ensuite non pas à monter un système formel qui rende compte du fonctionnement du monde possible du texte, mais à souligner que c'est par l'effet de séduction que le livre exerce sur le

⁶³ Utilisé dans le sens d'A.-J. Greimas dans *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

⁶⁴ Il suffit de se rappeler la nature fragmentaire du réel pour Foucault discutée au début de ce chapitre. Voir aussi plus bas la solution trouvée par Eco pour faire du réel une construction intelligible et, par là-même, gérable.

⁶⁵ Claude Bremond, « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, Vol. 8, n°1, « Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit », 1966, http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115, p. 62. Consulté le 15 janvier 2014.

⁶⁶ *Ibid*, p. 76.

⁶⁷ *Ibid*.

⁶⁸ Thomas Pavel, « Univers de fiction : un parcours personnel », in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

lecteur qu'un monde possible se déploie devant ce dernier, qui y plonge volontiers. Il existe donc un monde « littéralement réel »⁶⁹ et puis un autre « *saillant* [qui] se dégagerait du premier, un peu comme l'acteur qui joue le rôle de Britannicus demeure lui-même tout en incarnant, à un autre niveau, le malheureux prince »⁷⁰. La volonté du lecteur – peut-on lire entre les lignes de Pavel – n'est pas un besoin cognitif à satisfaire par la fiction, mais plutôt un geste d'adhésion à l'espace engendré par cette dernière. En effet, le vocabulaire est parlant : séduction, adhésion, participation, inférence, croyance sont les mots qui décrivent l'attitude du lecteur. Et c'est ainsi que se matérialise la scission entre son monde réel et l'espace qu'ouvre la lecture. Car, en effet, Thomas Pavel plaide pour une poétique respectueuse des spécificités de la fiction en disant : « plutôt que d'une sémantique rigoureuse et unitaire, la fiction a besoin d'une typologie des mondes qui représentent la gamme de pratiques fictionnelles »⁷¹. Pour lui donc, la sémantique des mondes possibles telle qu'elle a été mise en place par la logique modale n'est pas à appliquer au pied de la lettre, car l'enjeu est plutôt d'arriver à expliquer ce qui se passe dans la fiction et non pas de revendiquer véritablement une existence pragmatique pour les états de choses fictionnels. C'est à cette occasion qu'il insiste pour dire que « le monde réellement réel jouit d'une priorité ontologique certaine »⁷² sur les mondes fictionnels et ce n'est là qu'une mesure de précaution avant de renchérir sur l'immersion dont le lecteur fait l'inévitable expérience lors de sa rencontre avec les êtres de fiction. L'existence dont font toutefois preuve les faits de la fiction est d'une autre nature.

Cela dit, Thomas Pavel demeure l'un des premiers critiques littéraires à avoir étudié ce que la philosophie des mondes possibles avait d'utile et d'intéressant pour le champ de la littérature. La métaphore lui semblait trop séduisante pour ne pas exploiter son potentiel malgré les difficultés conceptuelles que pose parfois la mise en place d'une théorie des possibles littéraires. Comme on l'a vu dans le paragraphe précédent, Pavel ne s'éloigne pas du monde actuel. Cela ne l'empêche pas pour autant d'embrasser le point de vue du philosophe Alexius Meinong, connu pour être un partisan de la « tolérance ontologique »⁷³. S'opposant à l'économie ontologique, la tolérance ontologique veut que tout objet auquel on associe des prédicats

⁶⁹ *Ibid.*, p. 311.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 68.

⁷² *Ibid.*, p. 67.

⁷³ *Ibid.*, p. 40.

descriptifs existe dans une sorte de grande liste des objets de ce monde, qu'ils soient existants ou seulement possibles. Ces derniers sont appelés par les philosophes et les logiciens des objets meinongiens. Pour Pavel, il existe des « structures planes »⁷⁴ composées d'un univers unique et formant une espèce d'objet « verrouillé ontologiquement »⁷⁵, c'est-à-dire une structure où l'imagination n'a pas lieu d'être, et des « structures duelles »⁷⁶. S'appuyant dans ses exemples sur la théorie du « faire-semblant »⁷⁷ de Kendall Walton, Pavel dessine la carte des correspondances qui se mettent en place, plus ou moins solidement, entre le plan réel et le plan imaginaire/fictionnel à l'intérieur de ces structures duelles. Deux univers composent la structure : un univers « primaire » et un autre, « secondaire »⁷⁸, « le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit »⁷⁹. Lorsque les enfants jouent, un certain nombre de règles sont mises en place afin d'établir les correspondances qui rendent le jeu cohérent et intelligible : si les enfants font des pâtés de sable, la convention préalable garantit que ces pâtés de sable soient pris pour des gâteaux par les enfants tant que le jeu durera. De la même manière, le lecteur de fiction admettra la convention posée d'avance selon laquelle il considérera comme vrai, le temps de la lecture, le cours d'événements présenté par le texte, toujours dans un jeu du « faire-semblant ». L'univers secondaire de la fiction sera conservateur ou novateur – à des degrés variables – selon que les correspondances entre le monde d'origine et celui de la fiction seront exactes, partielles ou inexistantes. En effet, bien évidemment, si le jeu des enfants se fonde sur des correspondances plutôt parfaites, le jeu de la fiction invite à y participer des entités qui ne trouvent pas de correspondant dans le monde d'origine. Cela posé, les écarts de la fiction traduisent justement la particularité du monde fictionnel qui, tout en gardant le lien avec le monde réel, devient parfois indiscernable. Devant la fiction, la réalité se déplie pour

⁷⁴ *Ibid.*, p. 73.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Kendall Walton, *Mimesis and Make-Believe*, Cambridge, Massachusetts, London, Harvard University Press, 1990. Walton ne se contente pas d'inventorier les différentes formes du faire-semblant, du jeu jusqu'aux comportements lecteurs, mais il s'interroge aussi sur les motivations derrière cette tendance quasi-instinctive d'entrer dans le jeu, quel qu'il soit. Il est partisan de l'idée selon laquelle le jeu d'enfants (et, plus tard, le rapport que nous allons entretenir avec la fiction) serait bien une sorte de pratique des rôles qu'un jour nous pourrions être appelés à assumer dans la vraie vie ; le faire-semblant nous entraîne à comprendre et à entrer en empathie avec les autres, tout comme il est susceptible de nous aider à manier nos propres sentiments ; enfin, tout simplement, il vient élargir notre perspective sur le monde (cf. p. 12).

⁷⁸ Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 76.

⁷⁹ *Ibid.*

abriter un espace dissimilaire qui, malgré son hétérogénéité, ne lui pose pas de problème : la cohabitation est possible, et ce grâce à une mentalité qui, pour Pavel, s'apparente à la conception religieuse du monde où ce dernier est divisé en « deux régions qualitativement différentes »⁸⁰, à savoir le sacré et le profane. Sans aller jusqu'à comparer la fiction à l'espace du sacré, le rapprochement est intéressant car il fait place dans l'équation de l'existence fictionnelle à la modalité doxastique⁸¹ qui, ne fût-ce que par l'ancienneté de la croyance dans le processus de représentation du monde, pèse lourd lorsqu'il est question du statut possible de la fiction. Les structures duelles où l'univers secondaire est très novateur par rapport à l'univers primaire forment ce que Pavel dénomme une « structure saillante »⁸². Est saillant tout rapport de surplus ontologique au sein d'une structure duelle. Peut-être ne serait-il pas exagéré d'affirmer que tout objet artistique l'est, vu qu'il apporte quelque chose de nouveau relativement au monde d'où il est initialement issu.

Une autre position intéressante de Thomas Pavel, qui n'est pas partagée par tous les théoriciens des mondes possibles, est celle qui concerne les « objets contradictoires » s'immiscant souvent dans les œuvres de fiction. Sans nier la difficulté logique, et parfois métaphysique, indiscutable lorsqu'il s'agit de faire une description cohérente de tels cas à l'aune du monde réel, Pavel expose sa propre tolérance ontologique à cet égard.

Les objets contradictoires ne prouvent cependant pas définitivement l'inutilité de la notion même de *monde*, puisque rien n'interdit à la théorie de la fiction de parler, comme tant de philosophes le font, de mondes impossibles ou erratiques. Par ailleurs, les mondes contradictoires sont parfois étonnamment proches du nôtre. Non seulement la physique reste divisée entre la théorie de la relativité et la mécanique quantique, non seulement la nature de la lumière est à la fois corpusculaire et ondulatoire, mais le monde quotidien regorge, lui aussi, d'objets impossibles : psychés individuelles, désirs, rêves et symboles. N'oublions pas que la notion de mondes non-contradictaires est le résultat d'une forte idéalisation [...] ⁸³.

La raison pour laquelle cette tolérance ne présente aucun danger, c'est que Pavel met son lecteur à l'abri de tout glissement fallacieux lorsqu'il impose d'entrée de jeu une

⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁸¹ Cette modalité responsable de la croyance est intégrée par Lubomir Doležel dans la modalité épistémique (*connu, inconnu, cru* - notre traduction) qui lui donne encore plus de poids comme catégorie logique. Cf. Lubomir Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 114.

⁸² Thomas Pavel, *Univers...*, *op. cit.*, (1988), p. 76.

⁸³ *Ibid.*, p. 67.

relation d'accessibilité médiata. Le lecteur dispose ainsi d'une procédure de décision, à caractère intuitif, qui lui permet d'assimiler ou non dans un système à ses yeux cohérent les propositions du texte de fiction. Un effort d'abstraction lui est demandé lors de la prise de décision : le lecteur ne jugera pas la vérité des propositions fictionnelles en tant que telles, mais il validera des « propositions-ersatz »⁸⁴, c'est-à-dire les mêmes propositions dont la substitution a effacé uniquement la trace de leur provenance⁸⁵ et non le contenu, celui-ci étant resté identique. Très concrètement, au lieu d'intégrer des propositions dont il sait pertinemment qu'elles appartiennent à la fiction⁸⁶, le lecteur en effacera temporairement la source pour les fondre dans son propre univers de lecture, ce qui lui permettra de construire des mondes. Ou encore, il les considérera possibles, et non simplement fictionnelles, au travers d'un travail d'abstraction sémiotique. Ce faisant, la « perspective ontologique »⁸⁷ habituelle et non-problématique est abandonnée et le lecteur embrasse la perspective du nouveau monde susceptible d'émerger. Il semblerait alors que la lecture se déroule dans un espace qui n'est ni le livre (puisqu'on a substitué les propositions par des propositions-ersatz), ni le monde actuel (vu qu'on a, en quelque sorte, tourné le dos au monde auquel on était habitué).

Pavel se garde bien d'utiliser des mots catégoriques qui l'obligeraient à trancher le problème ontologique (tâche de toute évidence impossible), sans que pour autant sa vision quasi-religieuse des choses ne soit très tentante. Au lieu de séparer les espaces en proclamant des ontologies différentes, il agglutine dans un *territoire ontologique* (terme qui malgré son singulier, doit être compris au pluriel) des

⁸⁴ Thomas Pavel, "Possible Worlds in Literary Semantics", in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, no. 2 (Winter 1975). URL : <http://www.jstor.org/stable/430073>, p. 170. Consulté le 30 octobre 2014.

⁸⁵ Encore faut-il tout de même que les propositions soient de nature « soluble », c'est-à-dire qu'elles puissent se dissoudre dans le monde qui les accueille. À défaut, elles resteront « insolubles » et le monde réel n'acceptera pas de les assimiler sans préciser leur origine. Cf. *Ibid.*, p. 169.

⁸⁶ D'autres auteurs, comme le propre Walton que Thomas Pavel cite et cautionne, diraient que justement, le fait d'appartenir à la fiction est en soi un gage d'une sorte de vérité qui permettrait que les faits de fictions soient accueillis sans difficulté dans la réalité du lecteur. Walton introduit la notion de « fictional truth » (« vérité fictionnelle ») et l'opérateur modal qui va avec : « it is fictional that... » (« il est fictionnel que... »). Par ailleurs, l'auteur étatsunien nous dit que, paradoxalement, la nature fictionnelle d'un personnage une fois acceptée, le lecteur est prêt à admettre son existence : « Once it is clearly understood that there is no question of Crusoe's being actual, we seem equally ready to admit his existence » (p.368) (« A partir du moment où l'on comprend qu'il ne s'agit pas de dire que Crusoe est actuel, il semblerait que l'on est aussitôt prêt à admettre son existence ». Notre traduction.) La même idée de la propension de l'être humain à intégrer la fiction dans son système de vérités, nous la retrouvons chez Jorge Volpi qui écrit dans son essai *Leer la mente*, déjà cité : "La ficción se inaugura no cuando el primer humano miente sino cuando los demás reconocen su mentira y prefieren ignorarla" (p. 41).

⁸⁷ Cf. Pavel, *op. cit.*, p. 175.

paysages ontologiquement disparates. Ce territoire multiple est parsemé d'un nombre insoupçonné de nœuds qui articulent les paysages et qui peuvent constituer les lieux privilégiés des *fusions ontologiques* (union plus ou moins stable de deux mondes hétérogènes)⁸⁸. La fiction accède ainsi à ce statut de paysage ontologique et pourrait être définie avec les mots de Pavel (bien qu'il ne le pose pas comme une définition) comme « une manière d'organiser l'espace cosmologique [obéissant] à des raisons pratiques, [et dont] la structure est de toute évidence sémantique »⁸⁹.

Les contributions théoriques de Thomas Pavel présentées ci-dessus sont le fruit d'un travail s'étendant sur plus d'une dizaine d'années. Le modèle suivant, dont nous essayerons d'exposer les éléments que nous estimons intéressants pour notre propre analyse, est bien plus succinct, mais il a le mérite d'être pionnier. Il s'agit du modèle proposé par Lucia Vaina dans sa thèse de doctorat intitulée *Lecture logico-mathématique de la narration. Modèle sémiotique*, citée plus haut, qui constitue une proposition concrète de sémantique des mondes possibles.

Assez étrangement, son modèle est basé sur le couple antinomique, emprunté à la vie sauvage, du « Prédateur/Proie ». Un rapport de lutte est posé comme sous-jacent à l'activité complexe dans laquelle sont impliqués lecteur, texte et écrivain, où le lecteur interroge le texte écrit par l'écrivain, élabore des stratégies et agit afin de capturer sa proie-texte. Mais les rôles « prédateur/proie » ne sont pas figés. Tant et si bien que le Lecteur-Prédateur, par un mouvement cyclique (affirmant la fidélité à la source de la métaphore employée), tout en ayant capturé sa proie à la suite d'une lecture réussie, est à son tour capturé par le texte et devient la proie de l'écrivain, puisqu'il aura été à un certain degré recréé par sa lecture. En effet, le processus se déroule, selon le modèle sémiotique de Vaina, en quelques étapes obligées. De prime abord, le lecteur sera face au texte T, constitué d'éléments linguistiques, mais il n'y demeurera pas plus que le temps nécessaire pour l'analyser syntaxiquement. De cette analyse résulte une première représentation du texte, T'. Le lecteur passe ensuite « du discours, qui est un objet linguistique » à « une représentation de certains faits » dans une lecture sémantique. Autrement dit, à ce stade, il « réécrit le texte comme un complexe de mondes possibles »⁹⁰ : c'est le T''. Et lors de la dernière étape, pragmatique, se matérialise le lien entre les objets ainsi dégagés et l'usager, c'est-à-

⁸⁸ *Ibid.*, p. 175-182.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 181.

⁹⁰ Lucia Vaina, *Lecture lógico-mathématique...*, *op. cit.*, p. 27.

dire que ce dernier, le lecteur, va intégrer les faits explorés en augmentant de la sorte le monde de son expérience. Le lecteur procède à « une opération de condensation de T'' » : « sans changer le texte, il va en retenir l'essentiel en vue de pouvoir manipuler plus facilement le texte »⁹¹. On voit ainsi que, chez Vaina, « le texte en tant que narration est un modèle sémiotique ayant une composante syntaxique, une composante sémantique et une composante pragmatique »⁹².

Ce qui est intéressant pour nous dans ce modèle est le cycle de la lecture qui est tout sauf aseptique et distant. Les mondes possibles du texte finissent par envahir la réalité du lecteur et par enrichir son expérience. La capture qui était la tâche du Lecteur-Prédateur et dont la cible était le texte, inverse ses pôles pour faire du Lecteur la cible de l'écrivain par le biais de la lecture. « Quoique devenu Proie à la fin d'une lecture réussie, le Lecteur se constitue en même temps comme un Prédateur – plus puissant que celui d'auparavant – pour d'autres textes-proies. »⁹³

Vu les composantes qui entrent dans la constitution de l'acte de lecture (syntaxique, sémantique et pragmatique), le lecteur part d'un objet réel qui est le texte (un objet de la perception) et en fait, dans un deuxième temps, une « représentation isomorphe »⁹⁴ pour arriver ainsi à un objet qui n'est plus l'objet réel mais « l'objet de la connaissance »⁹⁵. Cette entité isomorphe présuppose la satisfaction préalable d'une série de conditions : il faut que cette dernière et l'entité de départ partagent la même structure, aient un certain nombre d'individus en commun, un certain nombre de propriétés, et surtout il faut qu'il y ait une « clé »⁹⁶ par rapport à laquelle les deux entités seront isomorphes. La clé est « une corrélation biunivoque entre les éléments » de la première et de la deuxième entité. « La clé ne peut corréler que les éléments appartenant à une même catégorie, c'est-à-dire les individus entre eux, les propriétés avec des propriétés, etc. »⁹⁷. Cette lecture sémantique permet de passer de la langue à la narration. Et enfin un monde sous forme d'action (modèle pragmatique) surgit à la fin de ce processus tripartite où perception, connaissance et expérience déterminent l'acte de lecture. Il nous paraît assez évident qu'il y a dans ce modèle de Vaina un monde possible qui se déploie

⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

⁹² *Ibid.*, p. 44.

⁹³ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Voilà que nous retrouvons à nouveau la clé d'accès que nous avons relevée chez les trois précurseurs cités en début de chapitre.

⁹⁷ Lucia Vaina, *Lecture lógico-mathématique...*, *op. cit.*, p. 37.

grâce à la séparation entre le support textuel et la narration, cette dernière comprise en tant qu'espace où des individus accomplissent des actions qui se répercutent sur l'expérience du lecteur.

Dans son ouvrage *Lector in fabula*, Umberto Eco consacre plusieurs chapitres à la notion de « mondes possibles ». La version italienne paraît en 1979, on avait donc déjà commencé à appliquer la notion dans le champ de la littérature. Eco cite d'ailleurs les travaux de Lucia Vaina qui auront contribué de manière substantielle à faire connaître le concept de monde possible de la fiction dans le champ de la sémiotique textuelle. Voyons quelle est la portée du monde possible littéraire pour Umberto Eco.

Là encore on commence par le lecteur, acteur principal de l'activité sémiotique. Le lecteur d'Eco est appelé à participer au jeu de la construction narrative : il a la mission d'actualiser la « fabula » (l'histoire que le texte raconte) en prenant des décisions par rapport au cours des événements narratifs. Ses décisions ne sont pas arbitraires puisqu'il est censé mener une actualisation de la *fabula* véhiculée par le texte. Partant, le lecteur se trouve en une situation de « coopération interprétative »⁹⁸. Au fur et à mesure que le texte avance, des signaux de suspense narratif apparaissent, qui sont des signaux textuels indiquant qu'une « disjonction de probabilité »⁹⁹ importante va avoir lieu. C'est le moment où le lecteur est obligé à faire des prévisions concernant les suites possibles des événements, qui seront vérifiées ou réfutées ensuite par le texte. Dans la terminologie d'Eco, le lecteur écrit des « chapitres fantômes » grâce à ses « promenades inférentielles »¹⁰⁰. Toutes ces prévisions sont des mondes possibles dans le sens d'une structure mentale qui se propose en tant que version hypothétique d'un état de choses, et la prévision satisfaite est le monde possible du texte. Ce qui est très intéressant chez Eco est qu'il se refuse de donner une signification trop floue au monde possible afin d'éviter des tendances ontologisantes qu'il estime fâcheuses. Il introduit la distinction entre « possibles cosmologiques » et « possibles structuraux », affirmant que c'est sous la forme de ces derniers, c'est-à-dire des possibles « inscrits dans un système construit par la culture »¹⁰¹, que le roman devrait être compris. Car une question gêne Umberto

⁹⁸ *Ibid.*, p. 142.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, 268.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 160.

Eco : c'est la notion « substantive »¹⁰² de monde possible. Référence est faite ici au modèle indexical de David Lewis pour qui tout monde est réel et le fait d'être actuel ne dépend que du point de vue : autrement dit, tous les mondes existent à partir du moment où ils représentent pour nous le point de référence. Pour Eco, le fait de concevoir le monde possible du texte comme une sorte d'espace sémiotique qui met en avant un état de choses alternatif, une structure de monde similaire au monde de notre réalité, n'équivaut pas à dire que ce monde-là est substantiellement vrai. Pour régler ce paradoxe d'un monde possible où il se passe des choses, où des individus sont en train d'agir en fonction d'un ensemble de qualités tout à fait discernables qui construisent leur personnalité, un monde au sujet duquel on peut émettre des jugements de vérité, enfin donc un monde bien meublé mais qui malgré tout n'existe pas, Eco renvoie tout ce qui n'est pas métaphysiquement signifiant à l'état de « pur évènement mental »¹⁰³. Ainsi, le lecteur peut bien s'enquérir du sort d'un personnage comme de celui d'une personne quelconque, souffrir à ses côtés et, pourquoi pas, se prendre à suivre ses traces dans les endroits qui l'ont accueilli pendant la possibilité du roman et qui trouvent leur correspondance dans le monde réel. Et pourtant, malgré les ressemblances, aucun de ces mondes n'est un monde réel. Et ce n'est pas parce que le monde possible de la fiction serait incomplet. Eco résout habilement ce problème avec le constat philosophique que voici : « Non seulement il est impossible d'établir un monde alternatif complet mais il est aussi impossible de décrire comme complet le monde *réel* »¹⁰⁴. En fait, il va encore plus loin en disant, quelque peu à la manière de Michel Foucault¹⁰⁵, cité précédemment, que même le réel que nous prenons comme référence indubitable pour les mondes possibles du texte n'est pas celui qui a la propriété ontique d'être intuitivement là. En utilisant une comparaison parlante avec l'eau, dont il nous dit qu'elle n'est pas la même lorsqu'il la boit et lorsqu'il la compare avec d'autres liquides, il fait du monde de référence un monde à l'instar des mondes fictionnels. Donc, alors que l'eau que l'on peut boire représente le monde réel tel qu'il est dans son état plutôt ineffable, l'eau réduite à sa formule chimique n'est que la réalité structurale de l'objet « eau », qui fait que l'on puisse

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 147.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁵ Les deux penseurs trouvent le réel indocile, difficilement maniable et ne peuvent pas traiter avec lui en l'absence d'une opération de classement philosophique ou sémiotique préalable : soit en le criblant d'espaces autres plus immédiatement opérationnels (Foucault), soit en le rétrécissant pour le rabattre à une dimension plus facilement intelligible (Eco).

comparer ce composé chimique à d'autres objets semblables. Ce qu'Eco essaie de dire, c'est que les mondes possibles de la fiction et le monde réel sont à tel point des entités hétérogènes qu'il nous est impossible de les saisir entièrement et de ce fait, de les comparer judicieusement. Il faut alors « rendre homogènes les entités à comparer »¹⁰⁶. Pour ce faire, il suggère de traiter le monde réel comme une construction et de remarquer qu'en fait, nous comparons un état de choses possible avec ce que nous nous représentons d'un état de choses réel « sous forme d'une construction culturelle, limitée, provisoire et *ad hoc*. »¹⁰⁷ Il n'y a donc pas véritablement de comparaison entre le monde fictionnel et le monde réel, mais plutôt entre ce premier et une construction spontanée et techniquement utile du dernier.

Si nous voulons parler d'états de choses alternatifs (ou mondes culturels), il faut avoir le courage méthodologique de réduire le monde de référence à leur mesure. [...] au moment où je fais une théorie des mondes possibles narratifs, je décide (à partir du monde dont j'ai directement l'expérience physique) de réduire ce monde à une construction sémiotique pour le comparer à des mondes narratifs¹⁰⁸.

Eco n'est pas le seul à avoir recours à cette mise en garde concernant le rapport au réel lorsqu'il s'agit d'en faire la référence des mondes narratifs. Itamar Even-Zohar¹⁰⁹ fait à son tour une distinction entre les éléments de la réalité tels qu'on peut les percevoir et les mêmes éléments lorsque l'on s'y réfère par le biais d'une représentation quelconque. Les éléments de ce deuxième cas de figure ne sont plus tout à fait des parties empiriquement vérifiables du monde réel, mais ils constituent un système à part, une espèce de « répertoire culturel »¹¹⁰ du réel. C'est « le répertoire des *realia* »¹¹¹ dont les constituants sont appelés des « réalèmes »¹¹², les sèmes qui structurent le réel. Il s'agit là aussi, de façon bien évidente, d'une tentative d'homogénéisation, d'une volonté de rendre compatibles monde réel et monde narratif afin de pouvoir établir un rapport entre les deux. On dirait presque que tout discours portant sur le réel finirait englouti par ce dernier, trop immense, si ce n'était

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 170.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁰⁹ Itamar Even-Zohar, « Constraints of Realeme Insertability in Narrative », in *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, Numéro special : *Narratology I: Poetics of Fiction*, Duke University Press, Spring, 1980, pp. 65-74. URL : <http://www.jstor.org/stable/1772411>. Consulté le 12 octobre 2014.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

pour cette copie fidèle que la culture humaine parvient à en confectionner et qui permet d'établir une mesure commune.

Lubomir Doležel, le théoricien suivant que nous souhaiterions mentionner, est, quant à lui, surtout intéressé par la naissance des mondes possibles en partant de l'idée généralement partagée que l'être humain est constamment en train de concevoir, par la pensée, par l'imagination, par le verbe ou par toute autre activité sémiotique, des mondes possibles¹¹³, entendus comme alternatives (semblables ou dissemblables) au monde actuel. Il se préoccupe donc de cet appel à l'existence (« call into existence »¹¹⁴) des entités fictionnelles que l'on ne sait pas toujours comment appréhender et proclame que tous les systèmes sémiotiques, dont le texte narratif en est un exemplaire (dans la lignée de Vaina, Eco), ont leurs propres critères qui ordonnent cette existence et rendent compte de sa structure. Il se sert d'une fonction qu'il appelle « la fonction d'authentification »¹¹⁵ pour sceller l'existence fictionnelle. Cette procédure, censée légitimer le contenu du texte, comporte deux étapes, qui ressemblent beaucoup aux deux degrés de vérité de Martínez Bonati, cité d'ailleurs plusieurs fois par Doležel. Ainsi, dans un premier temps, les propositions narratives sont évaluées du point de vue de l'authenticité au sein de l'histoire narrée. Ce pouvoir d'authentification, qui est celui qui produit le changement de monde c'est-à-dire le passage de la non-existence à l'existence fictionnelle, appartient au narrateur¹¹⁶. À ce stade, les réalités authentifiées du texte deviennent *la vérité* du monde qu'elles constituent. Dans un deuxième temps, interviennent les critères de vérité tels qu'on les connaît, en considérant que la vérité ne sera pas décrétée en fonction du monde réel, mais en fonction du monde narratif préalablement authentifié. La première étape est finalement la fameuse suspension de l'incrédulité de S.T. Coleridge, tandis que la deuxième correspondrait, à notre sens, au besoin du lecteur de rendre sa lecture fonctionnelle, de faire en sorte que toute référence ultérieure aux sources littéraires soit légitime en répondant à des critères universels

¹¹³ Cf. Lubomir Doležel, « Truth and Authenticity in Narrative », in *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, *op. cit.*, URL : <http://www.jstor.org/stable/1772407>, p. 10. Consulté le 30 octobre 2014.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 12.

¹¹⁶ Doležel développe son modèle en précisant que le narrateur à la troisième personne – narrateur *Er-form* – a l'autorité totale de l'authentification. En revanche, le narrateur *Ich-form*, intervenant à la première personne, doit gagner cette autorité. La situation se complique dans ce deuxième cas de figure puisque le narrateur *Ich-form* est trop subjectif et devra constamment œuvrer à rendre le récit fiable en délimitant clairement la portée des informations qu'il détient et en indiquant ses sources. Ici, le lecteur est amené d'autant plus à participer à la construction du sens. (Cf. Doležel, *Heterocosmica. Fictional and Possible Worlds*, *op. cit.*)

de vérité. Le lien créé *post factum* avec le monde réel à partir de cas littéraires, de destins de personnages paradigmatiques, d'allégories de comportements humains ou du monde tout court, ou bien simplement en termes d'inspiration intertextuelle en vue de la création de nouveaux mondes littéraires, ce lien, donc, nécessite un ancrage que seul un système de validation peut lui assurer. De ce point de vue, les efforts de formalisation de Lubomir Doležel sont d'un grand intérêt. Nous citerons un exemple significatif, quoique anecdotique, qui montre que le concept de vérité est compatible avec la plus pure des fictions (Doležel cite John Woods) : un individu qui prétend que Sherlock Holmes a habité *Baker Street* gagne un pari contre un autre qui prétendrait que Sherlock Holmes a habité *Berczy Street*¹¹⁷.

Cela étant dit, demeurent exclues de l'existence fictionnelle les structures narratives que Doležel appelle « self-voiding texts »¹¹⁸, à savoir des textes « auto-invalidants »¹¹⁹, ceux où « l'acte de l'authentification n'est pas accompli sérieusement »¹²⁰ par un narrateur abusif, dans son identité postmoderne notamment. Ce dernier est soit coupable de se tenir prêt à chaque instant à se contredire afin de faire cohabiter des réalités incompatibles (ou avec un terme de la terminologie propre à la théorie, impossibles), soit il pêche par l'auto-délation de ses propos comme non fiables. Dans ce type de textes narratifs, il y a un défaut d'authentification puisqu'aucun narrateur ne peut valider par son pouvoir d'authentification un univers ontologiquement hétérogène où un personnage meurt plusieurs fois ou un autre se trouve à deux endroits distincts en même temps. En effet, la raison pour refuser l'accès à l'existence fictionnelle aux mondes impossibles est le non-respect de la loi de l'« homogénéité ontologique »¹²¹. Ce n'est pas parce qu'un état de choses impossible n'a pas de raison d'être dans un texte de fiction (tout état de choses impossible bénéficie de la même fonction d'authentification), mais parce que plusieurs états de choses impossibles ne peuvent coexister, menant ainsi à une ontologie hétérogène impossible à valider. Suivant la logique du modèle, si les faits fictionnels ne peuvent pas être authentifiés dans leur ensemble, la fiction ne pourra

¹¹⁷ Doležel, *Heterocosmica...*, *op. cit.* p. 237 (cf. texte original en anglais: « one would win a bet on “Sherlock Holmes lived on Baker Street” but lose a bet on “Sherlock Holmes lived on Berczy Street” »).

¹¹⁸ Lubomir Doležel, « Mimesis and Possible Worlds », in *Poetics Today*, Vol. 9, No. 3, *Aspects of Literary Theory*, Duke University Press, 1988, <http://www.jstor.org/stable/1772728>, p. 491. Consulté le 27 octobre 2014.

¹¹⁹ *Ibid.* Notre traduction de la formule citée avant.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ *Ibid.*, p. 483.

pas franchir la deuxième étape et le problème de la vérité narrative ne se posera même pas. Pourtant ces types de texte narratif sont bien là, leur lecture fait se déployer dans la tête du lecteur des successions d'évènements, certes incongrues, des vies de personnages liés entre eux d'une manière logiquement impossible, mais, comme Doležel lui-même en arrive à conclure, « le principe du tiers exclu ne s'est jamais appliqué à la vie émotionnelle »¹²² et, en fin de compte, la lecture est aussi, entre autres, un jeu d'émotions. Il est intéressant de voir que l'auteur de *Heterocosmica* considère la littérature moderne et postmoderne, avec ses expériences métafictionnelles et ses subversions préméditées, comme un phénomène tout à fait fascinant, mais il s'obstine à leur refuser le statut de monde possible, les condamnant à rester toujours « entre l'existence fictionnelle et la non-existence »¹²³. C'est comme si, voulant remettre en cause le processus de la création littéraire en se démasquant comme artifices, ces textes compromettaient du même coup leur chance d'exprimer quoi que ce soit en dehors d'eux-mêmes, confinés comme ils sont à l'immanence de leur propre impossibilité logique. Citant Eco, Doležel est toutefois d'accord pour dire que les mondes impossibles peuvent malgré tout être mentionnés.

Quant à l'accessibilité, Doležel parle d'un accès rendu possible à travers le traitement de l'information fournie par le texte, donc par un acte sémiotique. Et si le texte de fiction est par définition incomplet, cette incomplétude ne fait que renforcer son efficacité esthétique. Le rôle du lecteur intervient justement lorsque des brèches apparaissent dans la narration, dont le comblement mène à une lecture réussie du point de vue à la fois du sens et du plaisir esthétique.

Pour Marie-Laure Ryan, la théorie des mondes possibles telle qu'elle a été développée dans le cadre de la logique modale apporte à la fiction tout au moins deux éléments qui méritent d'être exploités : « la métaphore du *monde* pour décrire le domaine sémantique projeté par le texte et le concept de modalité pour décrire et pour classifier les différentes manières d'exister des objets et des évènements qui forment le domaine sémantique »¹²⁴. Bien évidemment, le mot « monde » n'est pas un mot que les théoriciens de la littérature découvriraient à peine, mais une acception

¹²² Lubomir Doležel, *Heterocosmica*, *op. cit.*, p. 68.

¹²³ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁴ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 3 : "The theory has two concepts to propose to textual semiotics: the metaphor of *world* to describe the semantic domain projected by the text; and the concept of modality to describe and classify the various ways of existing of the objects and events that make up the semantic domain". (Notre traduction).

nouvelle qui réfère à un espace doté d'une réalité propre qu'il conviendra d'explorer, voire de cartographier, voilà la nouveauté. Car, en effet, comme Pavel l'avait suggéré aussi, la sémantique des mondes possibles a le mérite d'avoir reposé la question de la vérité de la fiction et, partant, de la relation que cette dernière établit avec la réalité consacrée, celle véritablement réelle.

Avec Marie-Laure Ryan, nous avons une approche très technique de la sémantique des mondes possibles et il est vrai que, pour les objectifs qui sont les nôtres dans cette thèse, toutes ses très intéressantes contributions théoriques ne sont pas forcément profitables. Nous nous concentrerons sur deux notions centrales de son modèle : l'« écart minimal » et le « recentrement »¹²⁵.

Il convient d'emblée de préciser que l'auteur conçoit le fonctionnement littéraire à partir de ce qu'elle appelle le « système de réalité »¹²⁶, un système modal où il existe toujours un noyau faisant office de monde central, actuel, et des mondes satellitaires qui représentent des mondes possibles alternatifs. Mais dans ladite configuration, il ne faut pas trop aisément prendre le noyau central pour le monde réel et les satellites pour des mondes possibles, à la manière de Leibniz. Par le procédé de *recentrement*, tout monde peut occuper la place centrale et représenter ainsi pour les autres le monde de référence. En effet, selon la thèse de l'*écart minimal*, le lecteur reconstruit le monde textuel en fonction de ce qu'il sait du monde actuel. Un des exemples que donne Ryan est celui du mot « cheval ». Faut-il, lors de la lecture d'un texte où il est question d'un cheval, activer toutes les connaissances pragmatiques que nous avons sur l'animal ? En effet, en lui donnant toutes les significations que nous lui associons spontanément, le texte en sort enrichi. C'est une manière de souligner le fait que l'encyclopédie personnelle du lecteur d'Umberto Eco¹²⁷ joue un rôle indéniable dans la production du sens du monde du texte. Et au moment où il complète de cette façon le monde du texte, le lecteur est bel et bien en train de se transposer dans la fiction qu'il considère désormais le monde actuel. C'est là le travail de *recentrement* qui fait que la réalité du texte, certes augmentée à l'aide de la réalité connue du lecteur, devienne le temps de la lecture la réalité référentielle. Le recentrement par la reconstitution du monde fictionnel à travers l'écart minimal est possible, nous dit Marie-Laure Ryan, puisqu'en fait les manques comblés par le

¹²⁵ Cf. Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit », in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, *op. cit.*

¹²⁶ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds...*, *op.cit.*, p. i.

¹²⁷ Umberto Eco, *Lector...*, *op.cit.*

lecteur ne sont qu'« une question *épistémologique* et non *ontologique* »¹²⁸. On ne prétendrait jamais, poursuit-elle, que les personnages dont on n'a pas une description physique fidèle manquent de visage : le lecteur aura supposé que le personnage en question a un visage comme tout le monde. L'argument, tout à fait tenable à nos yeux, est donc apporté pour contrecarrer le rejet du principe de l'écart minimal par certains critiques, dont Ruth Ronen qui dit : « La fiction nous interdit de lui attribuer un contenu qui n'est pas explicitement ou implicitement établi par les déclarations du texte et qui dérive d'une connaissance du monde qui est, dans ce contexte, non pertinente. »¹²⁹ Ainsi émerge le problème de la complétude des mondes de fiction. Bien évidemment ils ne sont pas complets, mais par l'immersion, le lecteur les perçoit paradoxalement comme suffisants afin de pouvoir leur fournir un sens plus ou moins compatible avec leur vision de ce qu'est un monde.

Il faut remarquer que, finalement, ce qui se dégage des différents ouvrages autour de ce sujet, c'est que la fiction n'est jamais perçue par les lecteurs comme un simple exercice logique pendant lequel ils joueraient à élaborer un sens à partir de mots qui parlent tantôt de choses familières, tantôt d'événements difficiles à classer, en mode détaché, aseptisé, sans but et sans attente. Le lecteur s'implique toujours dans le texte, voyage et s'y perd, oublie pour un temps son monde, désireux qu'il est de pouvoir en connaître un autre. D'où la réaction intuitive de considérer le texte comme un monde qui s'inspire du nôtre, tout en étant distinct, un monde capable de véhiculer des possibilités, de relâcher le tracé inéluctable d'un événement, d'atténuer l'inévitable. Pavel cite Aristote à ce propos et le même passage sera aussi repris par Ryan : « Ce n'est pas la tâche du poète de dire ce qui s'est passé, mais le genre de choses qui auraient pu se passer, ce qui est possible selon la possibilité ou selon la nécessité » (*La Poétique*, IX, 1)¹³⁰.

Marie-Laure Ryan s'inspire sur certains points de l'actualisme de David Lewis sans que cela ne fasse d'elle une partisane du réalisme modal. Son système satellitaire en constante mouvance, où *le recentrement* intervient à chaque fois que le lecteur séjourne dans l'un de ces mondes satellitaires appartenant à la fiction, nous rappelle le caractère indexical de la propriété d'être actuel. Mais si n'importe quel monde peut devenir pour nous actuel, dans le sens de référentiel, nous permettant par

¹²⁸ Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds...*, *op. cit.*, p. 57.

¹²⁹ Cité par Marie-Laure Ryan, « *Cosmologie...* », *op. cit.*, p. 56.

¹³⁰ Thomas Pavel, *Univers...*, *op. cit.*, p. 63.

là d'adapter nos jugements et nos grilles de vérité au monde dont nous sommes les témoins, à aucun moment le monde réel ne finit relégué dans un endroit ignoré d'un système ontologique recréé au gré de toute possibilité nouvelle. David Lewis dirait que n'importe laquelle de ces possibilités nouvelles *fait déjà* partie d'un autre monde. La thèse de la pluralité des mondes s'avère en effet logiquement exaltante puisque tous les « aurait pu » forment des mondes, tous les « comme si » créent des ontologies parallèles ; ces mondes possibles sont isolés, il n'y a pas de relations spatio-temporelles entre eux, pas de chevauchements et aucun rapport de causalité ne peut s'instaurer entre eux non plus¹³¹. Mais ils existent pourtant dans ce « paradis des philosophes »¹³² puisque « chaque façon dont un monde pourrait être est une façon dont un monde *est* »¹³³. Malgré de nombreuses démonstrations logiques, il ne s'agit pas pour Lewis de démontrer quoi que ce soit, mais plutôt d'appeler à croire à sa thèse au nom des bénéfiques logiques et philosophiques qu'elle apporte. En fait, son réalisme modal est une manière d'« être en désaccord avec ce qui est »¹³⁴, ou en d'autres termes, c'est prétendre que « ce qui existe actuellement n'est pas tout ce qui existe »¹³⁵. Dans ce sens strict, il n'est pas finalement si difficile d'adhérer à cette philosophie.

Ruth Ronen approche le sujet des mondes d'une manière différente. Elle préfère d'emblée distinguer les mondes possibles des mondes qu'elle appelle fictionnels. Les mondes possibles appartenant à la philosophie et à la logique sont des mondes qui se chargent de raconter ce qui aurait pu ou n'aurait pas pu se passer dans le monde actuel (ou « l'actualité » si on garde la symétrie avec le terme anglais). Un principe de relation par « ramification »¹³⁶ dont l'origine est le monde actuel régit ces mondes, qui les maintient foncièrement tributaires du premier, et de ce fait ils ne peuvent pas prétendre à une vraie autonomie. En revanche, les mondes fictionnels sont des « structures modales indépendantes »¹³⁷ qui obéissent à un principe de « parallélisme »¹³⁸. C'est le fait de proposer un monde parallèle, qui se constitue à l'instar ou à l'opposé (avec tous les degrés intermédiaires) du monde

¹³¹ Cf. David Lewis, *op. cit.*, pp.1-5.

¹³² *Ibid.*, p. 1.

¹³³ *Ibid.*, p. 2.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹³⁶ Ruth Ronen, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 8.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

actuel, c'est-à-dire dans la possibilité ou dans l'impossibilité, qui détermine Ronen à parler d'une « sphère ontique de l'existence fictionnelle »¹³⁹ qui garantit l'autonomie du monde fictionnel et rend possible la mise en place d'une réalité intrinsèque¹⁴⁰. Ramification versus parallélisme qualifie aussi le type de possibilité : les mondes possibles ne sont pas actualisés mais actualisables, tandis que les mondes fictionnels ne sont ni actualisés ni actualisables.

Un autre point important pour Ronen est le temps de la fiction. La temporalité fictionnelle est une sorte de temps présent englobant, non-modifiable par les inévitables temps verbaux du discours. La fiction s'inscrit dans un système spatio-temporel à part qu'elle aura créé elle-même pour elle-même. La raison pour laquelle le temps ne peut pas être conçu autrement que dans cette sorte d'immédiateté est le fait qu'il n'y a pas derrière la fiction un monde objectif se déployant en une réelle dimension temporelle¹⁴¹.

Ultérieurement, dans son article « Au-delà du principe de vérité »¹⁴² de 2010, Ronen revient sur cette distinction tranchante entre monde fictionnel et monde possible en disant « qu'il est maintenant prouvé qu'un monde fictionnel est fortement semblable à un monde possible au sens où les logiciens et les philosophes du langage entendent cette notion »¹⁴³. Cela ne signifie pas pour autant qu'elle y renonce, mais, au contraire, elle insiste sur la nécessité de prouver le caractère unique de la fiction en essayant de suggérer qu'il y a peut-être « une vérité singulière et immanente au phénomène littéraire »¹⁴⁴.

Avant de mettre fin à l'état des lieux concernant cet outil vu depuis la perspective de son utilité pour notre recherche, nous voudrions dire quelques mots sur une ouverture intéressante que la sémantique des mondes possibles a pu produire, ouverture qui offre des pistes stimulantes pour l'approche que nous essayerons de développer dans cette thèse. Inspirée donc des mondes possibles, une théorie géographique des espaces littéraires émerge à partir de la fin du XX^{ème} siècle : la

¹³⁹ *Ibidem*, p. 56.

¹⁴⁰ La capacité de la littérature de poser une réalité propre a toujours été reconnue, mais Ronen considère que cela a été fait depuis « une perspective centripète » qui n'a pas contribué à fonder l'étude de la relation réalité/fiction, mais a plutôt confiné l'œuvre de fiction à l'intérieur de ses propres frontières.

¹⁴¹ Cf. Ruth Ronen, *Possible Worlds...*, *op.cit.*, p. 201-202.

¹⁴² Ruth Ronen, « Au-delà du principe de vérité », in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, in *op. cit.*

¹⁴³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁴⁴ *Ibid.*

géocritique. Terme et théorie liés au nom de Bertrand Westphal¹⁴⁵, la géocritique reflète dans un premier temps une conception de l'espace qui contient *du* monde (nous utilisons le partitif pour suggérer ce qui nous semblait constamment transparaître lors de nos lectures : une espèce de substance « monde » équivalente à l'assignation d'un sens). Il s'agit d'analyser la relation qui s'établit entre texte et espace, c'est-à-dire tout investissement autre d'une réalité concrète. Le texte va de l'expérience personnelle jusqu'aux diverses formes de l'art à même de modifier un espace. « Les espaces humains ne sont jamais vierges de texte »¹⁴⁶, écrit Westphal. Mais l'espace ne signifie pas seulement les lieux de la géographie classique, mais aussi tout ce qui a vocation à devenir un territoire explorable, d'un objet (disons, le corps) à un évènement ou phénomène (mettons, la mort). Pour décrire cette dynamique, Bertrand Westphal a recours aux concepts de *déterritorialisation* et *reterritorialisation*, rendus célèbres par Gilles Deleuze et Félix Guattari : désinvestir pour réinvestir, abandonner pour retrouver, tout au même endroit. C'est par là même que toute œuvre littéraire « re-monde »¹⁴⁷ une/la réalité.

Dans le cas concret de la littérature, les exemples les plus aisés à comprendre sont ceux qui portent sur des villes réelles : on est facilement d'accord pour dire que Rouen, ville normande, appartient aussi à Madame Bovary, que Dublin est la ville qu'on peut visiter en Irlande et, en même temps, elle est tout ce qu'un James Joyce a pu en raconter, etc. Qu'en est-il, en revanche, des textes qui ne font pas d'allusion géographique corrélable avec la réalité ? Ils sont tout aussi bien des emplacements de la même géographie qui englobe notre monde et tous les mondes possibles. La géocritique ne fait pas de confusion entre le monde réel et les mondes possibles, ce n'est pas son but. Il n'est pas question de savoir si un monde est aussi actuel qu'un autre ; ce que cette théorie tient à faire est de cartographier les espaces littéraires afin d'inscrire sur la grande carte de l'espace tous les lieux qui ont servi, d'une manière ou d'une autre, à dire quelque chose du monde. Tous les lieux sans hiérarchie : les réels, les imaginés, les impossibles, les hétérotopiques¹⁴⁸, et la liste peut continuer à l'infini.

¹⁴⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*, Paris, Minuit, 2007.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 256.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁸ Il nous semble important de ne pas oublier un des synonymes de l'hétérotopie foucauldienne qui a marqué la période postmoderne. Brian McHale (*Postmodernist Fiction*, London & New York, Routledge, 1987, p. 44) consacre le terme « Zone » avec le sens d'espace hétérotopique de la

1.2 La mort dans un monde possible. Quel rapport ?

Qu'est-ce la mort ? Existe-t-il plusieurs morts : sa mort, ta mort et ma mort ? Peut-on penser/parler/écrire la mort ? Peut-on se débarrasser des « sur » et des « à propos » et faire de la mort un véritable objet direct ou serait-on condamné à une *péripensée*, pour paraphraser Vladimir Jankélévitch qui disait que toute philosophie de la mort est une « périphilosophie »¹⁴⁹ ? En effet, Jankélévitch estime que, quelle que soit la manière dont l'homme s'y prenne pour évoquer la mort, il finira toujours par parler de la vie. Car la mort est un événement personnel qui m'est paradoxalement refusé dans la mesure où je suis le seul à mourir de ma mort et qu'à la fois, j'en suis le grand absent. Et même si la mort d'autrui m'arrache en quelque sorte à la vie en me plaçant brutalement face à ma propre mort, le mystère n'est pas pour autant résolu. Cet aperçu, lors de la mort d'un être cher, me rappelle malgré tout que ce n'est pas moi qui suis mort. Le *memento mori* qui s'en dégagerait n'est pas une préparation à la mort, tout en étant un rappel de ma mortalité. « Je suis toujours, et par définition même, avant ma mort »¹⁵⁰.

Pourtant, penser la mort et s'y préparer de la sorte est l'exhortation de Socrate et des philosophes stoïciens dont il a été le modèle¹⁵¹. Platon, dans le *Phédon*, fait dire à Cébès que dans l'homme demeure un petit enfant effrayé par la mort comme si cette dernière était un croquemitaine¹⁵² tout juste sorti des histoires racontées aux enfants pour les effrayer et les assagir. Et Socrate de lui répondre que c'est à cet enfant qu'« il faut chanter des incantations tous les jours jusqu'à ce que sa peur soit exorcisée »¹⁵³. Il est intéressant de remarquer, d'une part, qu'on attribue à la peur de la mort une nature enfantine, bien que Socrate affirme plus tard, dans le même dialogue, que ce serait insensé de ne pas éprouver cette crainte vu qu'aucune démonstration de l'immortalité de l'âme ne peut être faite¹⁵⁴. D'autre part, il y a aussi

littérature où tout est susceptible d'être possible. La source du mot semble remonter au poème de Guillaume Apollinaire, *La Zone (Alcools)*, 1913.

¹⁴⁹ Vladimir Jankélévitch, *La mort* (1977), Paris, Flammarion, 2015, p. 62.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 32.

¹⁵¹ Nous nous appuyons sur ces deux exemples, d'une part pour la richesse évidente de leur enseignement sur le sujet qui nous occupe, mais aussi parce qu'un Stoïcien, Sénèque, est le héros d'une des nouvelles de notre corpus, "El día de la partida" du Colombien Enrique Serrano López.

¹⁵² Cf. Platon, *Phédon*, Flammarion, Paris, 1991. Traduction par Monique Dixsaut.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵⁴ Cf. *Ibid.*

dans cette peur quelque chose qui relève du sortilège, du maléfice : quels sont les mystérieux charmes qu'il faudrait réciter afin d'en guérir? Le terme grec utilisé dans le *Phédon* pour parler de ces croquemitaines effroyables est *μορμολύκεια*. Dans un article très intéressant, Maria Patera¹⁵⁵ explique l'origine et l'histoire des personnages, en général féminins, utilisés en guise d'épouvantails pour effrayer les enfants. Elle nous parle de *Mormô/Mormolukê*, la figure le plus souvent invoquée, qui frappe les enfants de crainte et dont le nom même est construit à partir de deux verbes à la racine commune voulant dire à la fois « effrayer » et « craindre »¹⁵⁶. On doit aussi signaler le sens de « crainte vide »¹⁵⁷, ce qui est significatif dans le contexte de la mort-épouvantail dont Socrate exhorte à se débarrasser. En outre, Maria Patera relève le double sens d'« épouvantail » et de « masque »¹⁵⁸ de théâtre du terme *μορμολύκειον* en citant divers auteurs grecs, dont un Père de l'Église, Clément d'Alexandrie, pour qui le masque est là pour cacher, dissimuler la vérité. Enfin, l'emploi ironique de ces termes dans la majorité des cas est aussi souligné : la peur suscitée par ces épouvantails est vaine car ils sont en réalité inexistantes. Alors, pourrait-on dire, à la lumière de toutes ces réflexions, que la mort se cache derrière un masque, ou plutôt que l'homme la cache derrière un masque qui, lui, est source d'épouvante, tandis que la vérité de la mort reste à jamais dissimulée ?

Suivant le modèle de Socrate, des centaines d'années plus tard, Epictète est, lui aussi, célèbre pour son attitude devant la mort. Il tâche d'expliquer que ce qui ne dépend pas de notre volonté ne peut guère être analysé par les moyens de notre jugement et que cela donc doit nous être moralement indifférent. Epictète reprend l'image de la mort-croquemitaine et, en s'y référant, il invite à ce qu'on l'examine pour voir ce qu'il en est véritablement, c'est-à-dire quelque chose au-delà de notre pouvoir¹⁵⁹. Il fait l'éloge de la liberté qui est le résultat du dépassement de l'état de peur¹⁶⁰, dépassement qui aboutit seulement à partir du moment où l'homme regarde

¹⁵⁵ Maria Patera, « Comment effrayer les enfants : le cas de Mormô/Mormolukê et du *mormolukeion* », *Kernos* 18|2005, pp. 371-390. [En ligne]. URL : <http://kernos.revues.org/1910>. Consulté le 20 juillet 2017.

¹⁵⁶ Cf. *Ibid.*, §4. Les deux verbes sont, d'après l'auteur : *μορμολύττομαι* (qui signifie « effrayer comme un croquemitaine » mais aussi « craindre ») et *μορμύσσομαι* (« faire peur comme un épouvantail »).

¹⁵⁷ Cf. *Ibid.*, §4, *μόρμοι*.

¹⁵⁸ Cf. *Ibid.*, §10-17.

¹⁵⁹ Cf. citation de Michael Erler, « Death is a Bugbear : Socratic «Epode» and Epictetus' Philosophy of the Self », pp. 99-112, in Andrew S. Mason & Theodore Scaltsas (éd.) *The Philosophy of Epictetus*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2007, p. 103.

¹⁶⁰ Cf. *ibid.* Michael Erler cite Epictète, p. 107.

avec confiance la mort, conscient qu'il ne saurait rien y changer par sa propre volonté. Là où il faut se montrer prudent, c'est dans les pensées que l'homme est amené à formuler au sujet de la mort, car elles sont entièrement à sa portée. En effet, la confiance et la prudence, deux éléments en apparence contradictoires, définissent l'attitude à adopter. Michael Erler souligne qu'au-delà du paradoxe, il y a une interdépendance qui fait de la prudence la base de la confiance : c'est le mauvais (imprudent) maniement des pensées qui mène au manque de confiance et ce dernier ré-alimente le premier¹⁶¹. Quoi qu'il en soit, une chose est certaine : le vrai philosophe ne peut céder à cette hantise, il doit s'exercer à la mort, préparer son âme, enfin, apprendre à mourir tranquillement¹⁶². Il est tenu de s'auto-éduquer par la pensée pour faire confiance à la mort et rejeter la peur.

Pour l'homme moderne des sociétés occidentales, peu enclin, qui plus est, à accueillir l'idée religieuse de la transcendance de l'âme, cette philosophie de la mort est étonnante. Dans ce sens, Philippe Ariès retrace le chemin de l'évolution des attitudes devant la mort¹⁶³ dans l'Occident du Moyen Âge jusqu'à l'homme moderne, totalement démuné face à elle et contraint par là même de la fuir.

Il fut un temps où l'homme occidental mourait d'une mort « familière, proche et atténuée »¹⁶⁴, accompagnée de rites qu'on acceptait et qu'on accomplissait sans songer à s'y dérober. « Les gens mouraient simplement »¹⁶⁵, chez eux, dans leur propre lit. La chambre remplie des membres de la famille, y compris les enfants, le mourant se préparait à la mort en manifestant sa compréhension que l'heure était venue pour lui de quitter cette vie. La chambre était pleine non seulement parce qu'il fallait accompagner le mourant, mais aussi, suggère Philippe Ariès –et nous adhérons entièrement à cette opinion–, par souci de se préparer soi-même à l'instant suprême¹⁶⁶. La mort qui ne prévenait pas était considérée comme atroce, tellement il était important de savoir qu'on allait rendre l'âme et d'« organiser »¹⁶⁷ ce moment, à

¹⁶¹ Cf. *Ibid.*, pp. 106-107.

¹⁶² Cf. Platon, *Phédon*, *op.cit.*, p. 185.

¹⁶³ Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 24.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 20.

¹⁶⁶ La présence dans la chambre du mourant, tout près de l'invisible mort rôdant autour de celui-ci, semble en effet avoir des vertus éducatives. Le mourant lui-même gère très bien ce moment aussi parce qu'« il [sait] comment se tenir, tant il avait été de fois témoin de scènes semblables » (*Ibid.*, p. 169). C'est la raison pour laquelle, dans ladite chambre, il y a parfois des inconnus qui s'y précipitent (cf. p. 23) tout simplement pour être les témoins silencieux de la mort qui sera aussi la leur.

¹⁶⁷ Cf. *Ibid.* p. 23.

la fois intime et public, d'abord et surtout par l'acquiescement. La familiarité et les pratiques cérémoniales ont en effet à voir avec la croyance que lors de la mort il se passe quelque chose : l'homme rend l'âme, et aussi des comptes. Que ce soit à la fin des temps ou bien au moment même de la mort individuelle, force est de constater que le mourant a longtemps investi la mort de sens, et c'est ce sens-là qui l'a rendue –à la différence d'aujourd'hui, mais nous y reviendrons– non seulement côtoyable, mais aussi avouable. Philippe Ariès nomme cette mort « la mort apprivoisée »¹⁶⁸ et tient à préciser que ce n'est pas parce que la mort aurait été sauvage auparavant mais, au contraire, parce qu'elle est devenue sauvage à présent¹⁶⁹. Ceci étant dit, il y a, au fil du temps, au sein même de cette mort apprivoisée, des moments de basculement qui ont marqué la relation que l'homme a entretenue avec elle et que Philippe Ariès nomme : *la mort de soi, la mort de toi et la mort interdite*¹⁷⁰.

La première partie du Moyen Âge semble dominée par une sorte de mort collective qui, tout en frappant chacun personnellement, s'avère plutôt l'expression du destin humain en général. À partir du XII^{ème} siècle, nous dit Philippe Ariès, la mort de soi vient se substituer très lentement et subtilement à cette destinée collective. Idéologiquement, il apparaît que la réalité du Jugement dernier (une réalité, en effet, pour les gens à l'époque) s'était déplacée du temps apocalyptique commun pour tous à la fin de la vie de tout un chacun. Cela expliquerait le processus d'individualisation de la mort et, ce qui est encore plus intéressant, la dramatisation progressive du moment de la mort propre. Tant et si bien qu'au XV^{ème} siècle apparaissent les *artes moriendi*, textes et gravures qui conseillent sur le bon mourir, car il s'agit maintenant de réussir une sorte de dernière épreuve que la mort occasionne. Cette dramatisation ne cesse de se poursuivre pour aboutir à partir du XVIII^{ème} siècle à la mort « rhétorique » et « impressionnante »¹⁷¹, alimentée non plus par la mort propre, mais par *la mort de toi*.

Mais si la mort est jusque-là familière, le cadavre ne l'est pas de la même manière. Contrairement aux anciens, qui considéraient le cadavre comme étant profanateur s'il intervenait dans le monde des vivants, au Moyen Âge la cohabitation ne posait pas de problème. L'enterrement dans l'église, puis l'apparition des cimetières autour de celle-ci et plus tard dans la ville, montrent bien cependant qu'il

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 17.

¹⁶⁹ Cf. *ibid.* p. 24.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Les deux qualificatifs appartiennent à Philippe Ariès, *Ibid.* p. 46.

s'agit plutôt d'une familiarité avec un usage que d'une familiarité avec le corps mort proprement dit. Ces corps étaient en fait oubliés, ils ne signifiaient pas grand-chose, au fond : ils étaient confiés aux saints par l'enterrement *ad sanctos*¹⁷² et on ne s'en souciait plus. L'apparition du cadavre dans l'iconographie contemporaine des *artes moriendi* se fait lentement : les exemples incluent les danses macabres sur les murs des églises ou bien le *transi* dans l'art funéraire. Plus tard, à partir du XVI^{ème} siècle, nous retrouverons le cadavre dans d'autres domaines et notamment en médecine et chez les poètes¹⁷³. Et toujours à partir de cette période, un autre phénomène, qui tient cette fois-ci de l'imaginaire et non des pratiques, commence à être repérable dans l'art, à savoir l'érotisation de la mort, notamment, dans la peinture, par le thème de la jeune fille et la mort. Gisèle Mathieu-Castellani ne voit rien d'étonnant dans ce

¹⁷² *Ibid.* p. 42.

¹⁷³ À la Renaissance, notamment au XVI^{ème} siècle avec André Vésale (1514-1564), médecin et anatomiste, apparaissent aussi les « *tabulae anatomicae* », les planches anatomiques, basées sur de vraies dissections de corps humains. Gisèle Mathieu-Castellani (dans *Emblèmes de la Mort. Le dialogue de l'image et du texte*, A-G. Nizet, 1988) analyse, au-delà de leur caractère scientifique, l'image que ces planches renvoient comme étant « une représentation explicite de la mort » (p. 122), un *memento mori* parfois accompagné d'un court texte moralisant. Un exemple en est une image de l'ouvrage *De humani corporis fabrica* de Vésale où un squelette debout, de côté, caresse un crâne posé sur une tombe où on lit les vers tronqués de Virgile « *Vivitur ingenio caetera mortis erunt* » (« L'esprit survit, tout le reste appartient à la mort », notre traduction). Une autre chercheuse y voit aussi « une invitation à une réflexion poétique et philosophique liée à ce savoir » (Jacqueline Vons, « Les squelettes de Vésale », pp. 37-64, in Jacqueline Vons (éd.), *La Fabrique de Vésale, la mémoire d'un livre*, Paris, Bibliothèque interuniversitaire de santé, 2014, consultable sur <http://www.biusante.parisdescartes.fr/ressources/pdf/histmed-vesale-actes2014-03vons.pdf> .

Les poètes répondent à l'intérêt médical manifesté par Vésale. Ainsi Pierre de Ronsard écrit dans *Je n'ai plus que les os* (1586) :

Je n'ai plus que les os, un squelette je semble,
Décharné, dénervé, démusclé, dépoulpé,
Que le trait de la mort sans pardon a frappé,
Je n'ose voir mes bras que de peur je ne tremble. [...]

Et Jean-Baptiste Chassignet, dans *Le mépris de la vie et consolation contre la mort* (1594) :

Mortel, pense quel est dessous la couverture
D'un charnier mortuaire un corps mangé de vers,
Décharné, dénervé, où les os découverts,
Dépoulpés, dénoués, délaissent leur jointure.

Ici l'une des mains tombe de pourriture,
Les yeux d'autre côté détournés à l'envers
Se distillent en glaire, et les muscles divers
Servent aux vers goulus d'ordinaire pâture.

Le ventre déchiré cornant de puanteur
Infecte l'air voisin de mauvaise senteur,
Et le nez mi-rongé difforme le visage [...]

passage de la découverte du cadavre à son érotisation, mais elle y saisit plutôt la manifestation de l'amour de la vie :

L'ouverture du tombeau répond à une curiosité de voir, de voir ce qui ne doit pas être vu, en transgressant un interdit. Mais aussi à un désir plus obscur de trouver *dans l'horreur son plaisir*. [...] L'exhibition du cadavre, la contemplation fascinée du charnier, la mise à nu de la charogne, ne sont pas seulement ce qu'elles prétendent être, des leçons, un avertissement, un instrument de conversion, mais l'expression d'un amour passionnée du corps, d'une attirance pour la vie charnelle¹⁷⁴.

Il nous semble très intéressant de remarquer ici que le chemin qui mène de *la mort de soi* à *la mort de toi* est presque balisé par l'apparition du cadavre puis par l'association Éros/Thanatos, deux évènements qui mettent l'homme face à l'incompréhensible et dont le vecteur est, dans les deux cas, le corps. Il existe un double regard porté sur le corps mort : d'une part, le pauvre, le lamentable cadavre, et, d'autre part, la mort au visage cadavérique qui parvient à séduire la belle femme et à l'entraîner dans sa cavale. On pourrait oser dire que cette tentative de corporification a emmené l'homme plus près de la mort de l'autre en tant que mort douloureuse. Ce n'est pas dire que jusque-là, la disparition d'un être cher laissait indifférent, mais tout simplement, la familiarité avec la mort et la dissolution de l'individu dans la ritualité de la cérémonie du départ augmentaient la tolérance vis-à-vis de cet évènement, que ce soit la mort propre ou celle d'autrui. En tout cas, il nous semble cohérent d'observer, dans la diachronie, que la chute de la mort dans le corps a entraîné sa défamiliarisation et sa dramatisation. Voilà donc, à partir du XVIIIème siècle, la mort de toi qui s'emplit d'émotion, d'agitation, de douleur, d'intolérance. Philippe Ariès signale qu'à cette période apparaît aussi le culte des tombeaux sur lesquels on commence à se recueillir plus que jamais auparavant. Et ce ne sont pas, semblerait-il, selon l'historien, les croyants, mais justement les incroyants qui sont plus nombreux à se plier à cette habitude. À notre sens, c'est encore un pas vers la mort du corps tout court qui prend le dessus sur la mort dans toute sa complexité. Finalement, aux temps modernes, c'est ce fait de placer la mort dans le corps et nulle part ailleurs qui fait son désastre.

¹⁷⁴ Gisèle Mathieu-Castellani, *Emblèmes...*, *op.cit.* pp. 156-157.

Justement, la période moderne connaît un rapport à la mort fort problématique. « La mort, cette compagne familière, a disparu du langage »¹⁷⁵ et, ainsi, de tout contexte où ce langage aurait pu être amené à la placer ; elle est désormais « interdite »¹⁷⁶. Après un temps d'exaltation des émotions à son passage, la mort ne doit plus émouvoir. Elle ne doit pas non plus être familière comme jadis, tranquille et préparée ; elle est censée être, du côté du mourant comme du côté de son entourage, discrète, très discrète, afin que sa présence n'embarrasse pas. Puisqu'elle est subie dans la négation de toute parole ou d'un quelconque type d'extériorisation, plutôt qu'acceptée, on n'aborde plus la vraie mort, surtout on ne fait plus halte pour la regarder et en saisir l'intensité. Comme nous l'avons déjà suggéré, il nous semble qu'on retrouve ici le lien avec le corps mort. Tout le terrible imaginaire de la mort repose maintenant sur les seules épaules putréfiées du cadavre et il est tout à fait compréhensible que l'on ait du mal à accompagner ce piètre personnage et à ritualiser un adieu qui ne veut plus rien dire. La mort, avec tout ce qui l'accompagne avant et après, se fait une activité honteuse au sujet de laquelle il faut bien se garder d'épancher publiquement le moindre sentiment. Et c'est justement, nous semble-t-il, le refus d'investissement de l'avant et de l'après et l'obstination sur l'aseptisation sémantique du trépas en soi qui ont permis subrepticement que la honte s'imisce dans la relation avec la mort. Le cadavre serait trop pitoyable pour raconter une histoire à lui tout seul.

Pour la période moderne, Geoffrey Gorer signale la dégradation des rapports avec la mort déjà bien mise en place dans les années 50 lorsqu'il écrit son fameux article « The Pornography of Death »¹⁷⁷. Citons-le :

Au XXème siècle, cependant, il semble s'être produit dans la pudibonderie un changement passé inaperçu ; tandis que l'on commençait à pouvoir parler de la copulation, en particulier dans les sociétés anglo-saxonnes, il devenait de plus en plus choquant de parler de la mort en tant que *phénomène naturel*¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 195. Une précision : nous n'allons faire référence que ponctuellement à la mort à l'hôpital et au riche discours autour de la mort technicisée, du ressort de la médecine, puisque ce n'est pas du tout le but de cette recherche. Ce qu'il faut en retenir est seulement le fait qu'il s'agit là encore de l'impératif de ne pas prolonger la présence du corps mourant qui équivaut vite au corps mort.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Geoffrey Gorer, "The Pornography of Death" (pp. 49-52), *Encounter*, October 1955. URL: <http://www.unz.org/Pub/Encounter-1955oct-00049?View=PDF>. Consulté le 30 avril 2015.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 50. "In the 20th century, however, there seems to have been an unremarked shift in prudery; whereas copulation has become more and more «mentionable», particularly in the Anglo-Saxon societies, death has become more and more «unmentionable» as a natural process." La traduction française appartient à Hélène Allouche (*Ni pleurs ni couronnes*, Paris, EPEL, 1995, p. 22).

De ce constat l'anthropologue britannique tire son étonnante comparaison entre la pornographie et la mort : la mort au visage cadavérique, sans plus, choque comme choquait auparavant la pornographie. La société moderne a fait du corps mort un objet inavouable dont il faut veiller à faire l'expérience en catimini. D'où sa conclusion que « [s]i nous n'aimons pas la pornographie moderne de la mort, alors nous devons rendre à la mort –à la mort naturelle– son appareil et sa publicité, réadmettre l'affliction et le deuil »¹⁷⁹. Gorer fait une autre remarque intéressante dans ce même article considéré, à bon escient, comme précurseur, à savoir que les textes littéraires du XIX^e siècle abondent en scènes au chevet du mourant (« death-bed scenes »¹⁸⁰), ce qui n'est plus vraiment le cas dans les décennies précédant la publication de son article. Cela s'explique, selon l'auteur, au moins en partie, par la familiarité certaine du lecteur de l'époque avec l'expérience de l'agonie et de la mort dans la vraie vie. L'homme contemporain, quant à lui, fait silence sur la mort physique. « Les processus naturels de putréfaction et de décomposition sont devenus répugnants, aussi répugnants que les processus naturels de l'accouchement ou de la copulation pouvaient l'être il y a un siècle »¹⁸¹. Mais, étrangement, tandis que l'on cache la mort naturelle, la « mort violente »¹⁸² est de plus en plus présente dans les histoires et les films de masse proposés déjà aux contemporains de Gorer. Inutile de dire que, là aussi, l'anthropologue britannique a eu une vision prémonitoire, car de nos jours, où l'interdit est encore plus profond, la télévision et Internet livrent sans

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 52. “If we dislike the modern pornography of death, then we must give back to death – natural death – its parade and publicity, re-admit grief and mourning.” La traduction française appartient à Hélène Allouche (*Ni pleurs ni couronnes*, Paris, EPEL, 1995, p. 26).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 51. Et pour exemplifier le type de scène dont parle Geoffrey Gorer, nous nous sommes arrêtés un peu au hasard sur *Les Misérables* ; voilà trois passages où l'écrivain s'attarde sur l'état de Fantine mourante, puis morte : « Toute sa personne tremblait, de je ne sais quel déploiement d'ailes prêtes à s'entr'ouvrir et à l'emporter, qu'on sentait frémir, mais qu'on ne voyait pas. À la voir ainsi, on n'eût jamais pu croire que c'était là une malade presque désespérée. Elle ressemblait plutôt à ce qui va s'envoler qu'à ce qui va mourir. La branche, lorsqu'une main s'approche pour détacher la fleur, frissonne, et semble à la fois se dérober et s'offrir. Le corps humain a quelque chose de ce tressaillement, quand arrive l'instant où les doigts mystérieux de la mort vont cueillir l'âme. » « Fantine [...] ouvrit la bouche comme pour parler, un râle sortit du fond de sa gorge, ses dents claquèrent, elle étendit les bras avec angoisse, ouvrant convulsivement les mains, et cherchant autour d'elle comme quelqu'un qui se noie, puis elle s'affaissa subitement sur l'oreiller. Sa tête heurta le chevet du lit et vint retomber sur sa poitrine, la bouche béante, les yeux ouverts et éteints. Elle était morte. » « La face de Fantine en cet instant semblait étrangement éclairée. La mort, c'est l'entrée dans la grande lueur. » (Victor Hugo, *Les Misérables* (1862), Tome I, Gallimard, Folio classique, Paris, 2016, p. 380, p. 392, p. 394 respectivement).

¹⁸¹ *Ibid.* “The natural processes of corruption and decay have become disgusting, as disgusting as the natural processes of birth and copulation were a century ago [...]”. La traduction française appartient à Hélène Allouche (*Ni pleurs ni couronnes*, Paris, EPEL, 1995, p. 23.)

¹⁸² *Ibid.*

scrupules des quantités nauséabondes de récits ou d'images atroces de morts et d'assassinats.

Quelques dizaines d'années plus tard, un autre anthropologue, le Français Louis-Vincent Thomas, consacre plusieurs ouvrages à l'« irruption du déni »¹⁸³ vis-à-vis de la mort dans la même société occidentale d'aujourd'hui. Il analyse les différentes formes de refus de la mort, partant d'une contradiction constatée sur le terrain. Aujourd'hui, d'une certaine manière, nous redécouvrons la mort (la « mort redécouverte » du titre de son texte), dans le sens où les informations techniques auxquelles nous avons accès dépassent de loin la compréhension que nous avons de la réalité ineffable qu'est la mort, « [h]ier [...] inculte, [...] désormais bavarde »¹⁸⁴. Paradoxalement, cela ne vaut pas acceptation, la mort continue d'être cachée, tue, « escamotée »¹⁸⁵, comme l'avait présagé Gorer. Le rêve suprême : tuer la mort¹⁸⁶. Quelles sont les formes d'escamotage ? Il y a d'abord le bavardage au sujet de la mort qui ne fait que « parler à sa place »¹⁸⁷ sans parvenir à en dire quoi que ce soit véritablement. Le bavardage des médias la banalise par la répétition insatiable, sans pour autant apaiser les esprits, ou bien il participe de la « déviation du regard » qui est aussi une forme de déni : déviation du regard car « le langage des média est tout d'abord un langage fugitif »¹⁸⁸, on ne s'attarde pas sur les cas présentés comme s'ils étaient là mais pas tout à fait réels, et en tout cas ces morts-là n'affectent pas personnellement celui qui regarde. Le langage très technicisé des médecins cache, selon Thomas, la même incapacité de dire la mort simplement. L'abstraction est aussi un danger d'escamotage ; ici le discours « substantifie la Mort qui n'existe pas, pour mieux faire oublier les morts qui, eux, existent »¹⁸⁹. Vivant dans la hantise de la pourriture, on accueille volontiers le modèle américain de thanatopraxie, c'est-à-dire l'embellissement du cadavre (« le cadavre maquillé »¹⁹⁰) que Louis-Vincent Thomas

¹⁸³ Louis-Vincent Thomas, « Mort redécouverte, mort escamotée » in *La mort aujourd'hui*, Marseille, Rivages, Cahiers de Saint-Maximin, 1982, p. 14.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁸⁵ *Ibid.*,

¹⁸⁶ Pour ridicule que cela puisse paraître, Louis-Vincent Thomas montre que « le mythe de l'amortalité » (p. 22) est bel et bien une idée à laquelle adhère plus d'un et cite Edgard Morin qui « signale qu'en 1969, au cours d'un colloque organisé à New York, on accueillit avec le plus grand sérieux la proposition de constituer d'urgence un Comité pour l'abolition de la mort. » (p. 22).

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 29. Le cadavre maquillé cadavre maquillé de L.V. Thomas est le thème de la série télévisée américaine « Six feet under » qui a connu un réel succès auprès des téléspectateurs. Ce succès, alors que le sort du cadavre est loin d'être un sujet de réel intérêt pour le public contemporain,

appelle un « simulacre »¹⁹¹ et intègre dans la catégorie de la « mort manipulée »¹⁹², rejoignant ainsi encore une fois Geoffrey Gorer qui prenait aussi l'art des embaumeurs pour « un art du déni total »¹⁹³. Le beau cadavre résonne avec l'idée de la « belle mort », une mort « dans les meilleures conditions », surtout « hygiénique », sans « signes mortifères », sans « relents pestilentiels », « indolore », « inconsciente » si possible, « douce », éventuellement « choisie »... ou, dans les plus heureux des cas, « accidentelle »¹⁹⁴. Et, ironiquement, parmi toutes ces caractéristiques impératives, la mort est « introuvable »¹⁹⁵ ; entre refus de regarder la vie qui s'en va et mise à l'écart précipitée du corps mort, la voilà qui s'échappe.

Bien sûr, ceci ne veut pas dire qu'il y a eu une période où l'homme ait pu attraper la mort. Cela va sans dire, la mort ne s'attrape pas. En revanche elle s'échappe à des degrés variés, selon les époques. La nôtre est particulièrement encline à dissimuler les irruptions de la mort. Il nous semble que ce phénomène de refus est la nouvelle forme d'expression de la peur de la mort, une peur qui nie son objet et se nie elle-même à la fois, une peur qui fait semblant de ne pas exister.

Apeurés, les gens ne se réunissent plus au nom de la mort (la mort en général) et autour de la mort (la mort d'autrui). Les réflexions d'un Georges Bataille et d'un Maurice Blanchot semblent vouloir saisir une réalité incompréhensible de nos jours : où est la communauté qui doit se tenir « à hauteur de mort »¹⁹⁶ ? La communauté est impossible à cause de la mort de ses membres tout en étant, en même temps, révélée à chaque fois justement par la mort de chacun d'entre eux. Et la communauté n'est pas la seule à se définir par cette perpétuelle « substitution mortelle »¹⁹⁷, ma propre vie entretient aussi un lien essentiel avec la mort de l'autre puisque je dois « me maintenir présent dans la proximité d'autrui qui s'éloigne définitivement en mourant, prendre sur moi la mort d'autrui comme la seule mort qui me concerne, voilà ce qui

s'explique peut-être justement par le fait que le film réussit à dés-horrifier l'image du cadavre, par le maquillage, d'une part et par le souci de l'intégrer, d'autre part, au sein d'une communauté qui règle vite (respectueusement aussi) le problème du corps mort pour s'occuper de sa vie qui ressemble à la nôtre. Le dosage des scènes va aussi dans ce sens-là, on voit incomparablement plus la vie que la mort.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*, p. 26.

¹⁹³ Geoffrey Gorer, *op. cit.* p. 51 : «an art of complete denial» (notre traduction).

¹⁹⁴ Louis-Vincent Thomas, « Mort redécouverte... », *op. cit.* pp. 30-31.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹⁶ Georges Bataille cité par Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable* (1983), Paris, Minuit, 2015, p. 24.

¹⁹⁷ Maurice Blanchot, *La communauté...*, *op.cit.* p. 24.

me met hors de moi [...] »¹⁹⁸ et me confère ma place parmi mes semblables. Bataille parle d'un dialogue muet qui s'installe imperceptiblement entre moi et celui dont je tiens la main pendant qu'il se meurt et qui me fait cadeau de sa mort en la partageant avec moi. Bataille écrit :

Oui, c'est vrai (de quelle vérité ?), tu meurs. Seulement, mourant, tu ne t'éloignes pas seulement, tu es encore présent, car voici que tu m'accordes ce mourir comme l'accord qui passe toute peine, et où je frémis doucement dans ce qui déchire, perdant la parole avec toi, mourant avec toi sans toi, me laissant mourir à ta place, recevant ce don au-delà de toi et de moi¹⁹⁹.

Voilà ce qui semble faire défaut dans la société moderne, et en l'absence d'un tel rapport avec la mort, il ne reste que sa face visible, le pauvre cadavre, laid (même maquillé), impuissant, prêt à entamer son pourrissement sous nos yeux. Pas étonnant qu'on veuille vite l'écarter.

Il est intéressant de souligner à ce stade la position de Denis Moreau qui, tout en saluant la finesse des observations de Philippe Ariès, essaie de nuancer les positions trop définitives qui, de nos jours, viennent caricaturer les conclusions de l'historien en faisant de la « mort interdite » le « cliché »²⁰⁰ obligé de notre société. Or, comme premier contre-argument, Denis Moreau soulève le problème philosophique de l'impossibilité pour l'être humain de supprimer la pensée de la mort. Effectivement, nul ne peut se vanter d'être insensible aux effets produits par la pensée de sa fin inéluctable, ne serait-ce que sous la forme minime de la peur de décéder. Deuxièmement, le philosophe attire l'attention sur la production assez importante de travaux de recherche au sujet de la mort. Il est vrai que les études mêmes qui dénoncent le déni de la mort constituent déjà une prise de position contre cette tendance. Pour ce qui est du troisième argument en faveur de la présence de la mort aujourd'hui à travers l'abondance des images véhiculées par les films et les reportages à la télévision et sur Internet, on peut adhérer à l'interprétation de Louis-Vincent Thomas : toutes ces images mettent en scène une mort lointaine, qui ne me menace pas vraiment. D'ailleurs, Denis Moreau lui-même finit par admettre que « ce que l'on montre ou ce dont on parle de façon prioritaire quand il est question de "mort" dans les sociétés contemporaines, c'est "la mort" en général »²⁰¹. Ainsi,

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 21.

¹⁹⁹ George Bataille cité par Maurice Blanchot, *op. cit.* p. 21.

²⁰⁰ Denis Moreau, *Mort, où est ta victoire ?*, Montrouge, Bayard, 2017, p. 96.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 100.

malgré la satiété, il y a déni, mais, d'après Denis Moreau, plutôt un « déni individuel »²⁰², au sens psychanalytique d'un mécanisme de défense qui reconnaît la mort alors qu'il nie *ma* mort. Le phénomène de satiété a donc un effet étrangement diffus en fin de compte : la mort surgit violemment dans le quotidien à une vitesse (et une diversité) qui fait qu'on ne puisse pas s'y attarder. Plus que la mort comme fait, nous est présentée la mort comme spectacle, « [déréalisée] sous des chiffres qui effacent vite les visages et les identités »²⁰³. Reste la trace, le fait étant étouffé : « la trace parle davantage que le fait, qui, lui, est supposé ne plus avoir de localisation »²⁰⁴.

La mort, semble-t-il, a désespérément besoin, en effet, de temps et de lieu. La chambre du mourant que décrit Philippe Ariès où le premier et les personnes qui l'assistent prennent conscience de la présence de la mort, l'accomplissement de rituels et de cérémonies (religieux ou non) laissant se déployer un temps sacré tellement différent du temps contigu (le temps lors des rituels se lie à l'espace) et profane, le deuil qui apprend au survivant à vivre avec l'absence, voici, entre autres, des moyens de matérialisation de la mort, d'intégration de ce phénomène, si discordant par rapport à tous les autres, dans des catégories compréhensibles : il y a un temps, un lieu, des gestes, des conséquences, etc., et surtout cela arrive à quelqu'un. Le sociologue Patrick Baudry souligne ces caractéristiques de la mort, notamment le sens qui dépasse l'entendement banal et la vertu coagulante de ce sens au sein de la société humaine. Pour lui, la mort balisée par des gestes, des rituels, des interprétations, des métaphores, cette mort construite, alors qu'elle est au fond amorphe et fuyante, est l'apanage de la culture. « La culture –au sens anthropologique du terme– consiste en une mise en sens : et surtout en la mise en sens de ce qui excède la signification »²⁰⁵. Et encore, la culture « organise un espace où l'homme peut dire à l'autre homme ce qui lui échappe, ce qui échappe à la maîtrise de chacun et de tous »²⁰⁶. C'est ce que le chercheur appelle la « mort symboligène »²⁰⁷. Dans les deux cas (la mise en sens et le partage avec la

²⁰² *Ibid.*, p. 101.

²⁰³ Cathy Fourez et Victor Martinez (éds.), *La Mort sous les yeux. La mort dans tous ses états à la charnière du XXe et du XXIe siècle*, Paris, Hermann Editeurs, 2017, p. 6.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 7.

²⁰⁵ Patrick Baudry, « La mémoire des morts », in *Tumultes* 2001/1 (n° 16), p. 30. DOI 10.3917/tumu.016.0029. Consulté le 6 mars 2014.

²⁰⁶ Patrick Baudry, « L'histoire de la mort », in *Hypothèses* 2007/1 (10), URL <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-147.htm>, p.152. Consulté le 6 mars 2014.

²⁰⁷ *Ibid.*

communauté), il y a cette idée de quelque chose de bien trop complexe pour n'engager que les individus concernés. En revanche, cet espace dans et autour de la mort ne saurait être organisé en l'absence du cadavre. Tout effort de symbolisation, dans n'importe quel domaine, passe par un « corps », dans le sens d'un ancrage responsable de rendre le symbole perceptible. La seule visibilité de la mort est son cadavre et c'est autour de lui que se structure pour d'aucuns (ou se laisse démanteler pour d'autres) cette mise en sens de la mort. Personnellement, nous sommes persuadés que dans la réalité possible où notre mort ne laisserait pas de cadavre, ne laisserait rien du tout, nous trouverions un « objet » quelconque pour le substituer à celui qui n'est plus²⁰⁸.

Cette approche des problématiques liées à la mort pourrait paraître incomplète puisqu'elle prend comme point de départ une anthropologie européenne alors que le corpus est, quant à lui, hispano-américain. À ce sujet, nous pensons que le changement de mentalité qui affecte la mort dans le contexte européen a à voir avec les progrès de la société industrialisée qui ne parvient pas à se faire une raison quant à l'échec de la vie et que la mondialisation aura agi ou agira pour uniformiser certains comportements aux quatre coins du monde. Heureusement, des exceptions, des résistances, des réminiscences actives persisteront toujours.

Cela posé, dans la difficulté de trouver ici des livres qui tâtent le pouls des sociétés latino-américaines à cet égard, nous avons pu toutefois trouver certains indices prouvant que des tendances similaires sont ailleurs aussi en train d'écarter la mort de l'espace public²⁰⁹. Une chercheuse chilienne, María A. Benavente, qui a

²⁰⁸ C'est d'ailleurs le cas, pour ne citer que cet exemple, des morts dont on ne trouve pas le corps.

²⁰⁹ Il nous semble intéressant de relater une petite anecdote assez récente et bien symptomatique. *El día de los muertos* de 2016 au Mexique a été inspiré de la dernière production James Bond et a généré une sorte de parade de type Halloween. D'une fête ayant lieu dans les cimetières, en compagnie des morts dont on croyait qu'ils revenaient parmi les vivants, où on leur apportait des offrandes, priait pour eux, nettoyait leurs os et changeait leurs linceuls, etc., le jour des morts se transforme en une marche hollywoodienne où persiste l'effigie de la mort mais où disparaissent les morts. Les réactions ne se sont pas fait attendre. Parmi celles-ci, un article d'un chercheur chilien résidant au Mexique, Claudio Lomnitz, publié dans *La Jornada* du 2 novembre 2016, évoque dans son titre « un suicidio de la muerte mexicana ». Il indique que la fête a toujours été commerciale sans être, en revanche, industrialisée de la sorte. L'inquiétude n'est donc pas là, mais plutôt dans la manière de composer avec la mort. Nous pouvons lire : « Los días de Muertos tuvieron siempre un elemento activo de composición. El altar, especialmente, es una composición, en la que el retrato se funde con la ofrenda. En el altar se retrata ofrendando. Quizá el público mexicano haya reconocido en la primera escena de *Spectre* una ofrenda estadounidense al México que ya no es, un retrato idealizado, utilizando los recursos que tenía a la mano el retratador para homenajear a quien ha desaparecido. La muerte mexicana es ya en sí misma el sujeto del altar, y según los organizadores del desfile nos quedarían ahora sólo dos cosas: el recuerdo de la muerte mexicana, con su comunitarismo exuberante, y la muerte en México ».

beaucoup écrit sur le sujet, observe qu'au XIX^{ème} siècle, la mort avait plutôt un caractère sacré, pour acquérir ensuite « un sentido más humanista y social, producto de una actitud política » qui prétend être « más racional »²¹⁰. Ainsi au XX^{ème} siècle, notamment avec l'évolution de la médecine et les développements de la technique moderne, l'homme met en place « un proceso secular consolidado »²¹¹ alimenté par la confiance dans la science. « Podemos afirmar que la muerte se ha convertido día a día en un fenómeno menos familiar, escondida tras ropajes científicos, que la han transformado en materia de estudio de diversas disciplinas »²¹². Dans un article portant sur les défis sociologiques modernes de la santé, de la maladie et de la mort²¹³, Rodrigo Flores-Guerrero, chercheur chilien également, pointe les nouvelles prérogatives du médecin contemporain comme étant l'un des éléments-clés de l'altération du statut de la mort. Son prestige actuel découle plus de sa fonction de « hygiéniste » que de sa capacité en tant que « thérapeute »²¹⁴. Le médecin, naguère encore, s'occupait de la maladie, un dysfonctionnement de l'organisme humain qu'il s'efforçait de résoudre : « La figura del médico estaba separada de la muerte »²¹⁵. Si guérir n'était plus en son pouvoir, il se retirait en admettant que le moment de la mort était arrivé. Seulement, le médecin est maintenant censé prendre en charge aussi la mort, vue comme un dysfonctionnement de plus, un échec qui, inguérissable, « debe disimularse, ocultarse y superarse rápidamente »²¹⁶. La raison en est la suivante :

La muerte ataca la raíz fundamental de los valores y significaciones que hemos ido construyendo en nuestra sociedad. Se ve atacada la necesidad humana de vivir en un mundo predecible, que sea seguro, conocido, lo cual va muy ligado al concepto de revelar los misterios de antaño desconocidos por el hombre y hoy asequibles por la ciencia²¹⁷.

²¹⁰ María Antonia Benavente Aninat, «La concepción de la muerte y el Funeral en Chile», *Revista de Antropología* no. 18, 2005-2006, pp. 101-102. URL: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122026>. Consulté le 30 juillet 2017.

²¹¹ *Ibid.* p. 103.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Rodrigo Flores-Guerrero, « Salud, Enfermedad y Muerte: Lecturas desde la Antropología Sociocultural », *Revista Mad*, No.10, Mayo 2004, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, ISSN 0718-0527, DOI: [10.5354/0718-0527.2004.14783](https://doi.org/10.5354/0718-0527.2004.14783). Consulté le 26 juillet 2017.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 66.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

Dans son ouvrage de 2005, Claudio Lomnitz²¹⁸ se penche aussi sur le sujet et, en reprenant certaines conclusions de l'anthropologie européenne de la mort, s'éloigne rapidement pour essayer de dresser l'image de ce qui se passe actuellement au Mexique. L'approche est forcément très orientée par la culture et les pratiques mexicaines et bien trop politique aussi pour être utile ici, mais il est intéressant de constater que les nouvelles tendances observées de ce côté de l'Atlantique ont commencé aussi à se faire sentir de l'autre à partir des années 1960 (surtout par l'américanisation des traditions, du genre *Halloween* versus *Día de muertos*). Cela dit, malgré tout cliché (et il y en a en abondance), le Mexique du moins garde une relation particulière à la mort et à la représentation du corps mort.

Avant d'aborder le cadavre, nous voudrions nous arrêter brièvement sur un texte de Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort »²¹⁹, qui, tel que nous l'avons compris, pose le problème de la mort symbolique du corps dans et par le mot. Des liens abstraits se tissent entre la vie et la mort par le biais du corps vivant, le corps parlant. Maurice Blanchot sonde, par exemple, la relation entre le mot et la mort et voit dans le langage une préfiguration de celle-ci : le mot ne tue pas, certes, mais il révèle la mort dormante en nous. En disant « cette femme », la personne qui est là et que je viens de nommer se détache d'elle-même, « soustraite à son existence et à sa présence et plongée soudain dans un néant d'existence et de présence »²²⁰, pour devenir la femme que mes mots nomment. C'est la possibilité de mort, constitutive de la vie, qui fait que les choses puissent être nommables, c'est-à-dire rendues « réellement présentes hors d'elles-mêmes »²²¹. En fin de compte, Maurice Blanchot nous dit que si cette femme n'était pas faite pour connaître un jour la mort, c'est-à-dire pour se séparer d'elle-même afin de mourir, elle ne pourrait pas non plus se séparer d'elle-même pour signifier son nom. La mort par le mot est donc séparation qui apporte le sens de l'absence. Il s'ensuit que la mort par le mot est vie aussi. Il semble évident qu'on est là devant une conception religieuse du mot, qui est créateur et donateur de vie. L'homme, par son langage, réitère le mot créateur et révèle ainsi « l'existence qui demeure sous son existence, comme une affirmation inexorable, sans commencement et sans terme, la mort comme impossibilité de

²¹⁸ Claudio Lomnitz, *Idea de la muerte en México* (2005), Mexico DF, Fondo de Cultura Económica, 2006.

²¹⁹ Maurice Blanchot, « La littérature et le droit à la mort », in *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 291-331.

²²⁰ *Ibid.*, p. 313.

²²¹ *Ibid.*, p. 317.

mourir »²²². Nommer nie la présence en devenant du même coup le révélateur d'une absence qui est là. Le langage serait-il alors en lui-même une préparation à la mort, un arrachement presque conscient hors de soi de la personne devant une mort qui n'arrive jamais ? Elle arrive, oui, au moment où nous mourons mais elle disparaît aussitôt puisque « quand je meurs, cessant d'être un homme, je cesse aussi d'être mortel, je ne suis plus capable de mourir »²²³. Voilà comment la littérature, vieille détentrice de tant de secrets des mots, est, par nature, un instrument adéquat pour interroger la mort.

Passons à présent du corps mort symbolique au cadavre concret. Louis-Vincent Thomas, anthropologue de la mort comme nous l'avons indiqué plus haut, est aussi l'auteur d'un livre sur le cadavre²²⁴, où non seulement il aborde d'un point de vue anthropologique le thème de la perception du corps mort et les pratiques le concernant, mais où il ose aussi se pencher sur la biologie de la mort dans une intention déclarée (ou « désir insensé »²²⁵) « d'exorciser l'abjection que représente le pourrissement d'un corps »²²⁶. On pourrait retourner contre l'auteur ses propres objections formulées dans d'autres ouvrages et l'accuser de bavardage lorsqu'il étale sur des dizaines de pages les diverses phases successives de la cadavérisation, puis du pourrissement, sans oublier la minéralisation, avec des détails scientifiques : l'explication des processus biochimiques, les noms des minuscules organismes nécrophages en fonction du type de sol ou du traitement appliqué aux cercueils, le moment exact de leur intervention dans le processus et le temps d'accomplissement de la tâche, etc. Seulement, ce n'est pas un bavardage dissimulateur. Ni ostentatoire, car l'auteur ne dit rien de plus que ce qu'il en est. Parvient-il à donner une image tolérable de ce corps devenu la scène d'un enchaînement extraordinairement complexe de radicales transformations ? On peut rester dubitatif. Reste qu'on ne peut pas s'empêcher de reconnaître que la mort dans le corps est un immense festin de vie. « Maigre compensation »²²⁷, Louis-Vincent Thomas anticipe la réaction du lecteur, puisque ce n'est plus *ma* vie. Tous ces corps pourris n'ont rien à voir avec ma vie, et pourtant... « Tu sais, l'air est fait de cadavres dissous. Ils traversent nos poumons, se déposent dans notre sang. Nous les respirons, les buvons, les mangeons,

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, p. 325.

²²⁴ Louis-Vincent Thomas, *Le cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Complexe, 1980.

²²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 10.

les excrétons. Nous sommes une part de tous les morts du monde »²²⁸. Ces phrases extraites du roman canadien déjà cité disent ce qui ressort du livre de Thomas aussi : nous faisons partie de nos morts et nos morts font partie de nous. Maigre compensation en vérité, mais la mystérieuse symbiose est parlante malgré tout. Il est vrai que ce lien physique entre la vie et la mort reste plutôt symbolique dans son invisibilité immédiate. Au demeurant, nous restons tous, sans conteste, « inéducable[s] quant à la sagesse du savoir-mourir »²²⁹.

Toujours est-il qu'il est impossible de séparer la mort de son cadavre. Ce corps, qui n'est pas la mort, est la trace on ne peut plus tangible de son passage. Connue et cher ou bien anonyme et indifférent, tout près (lorsque c'est l'un des nôtres) ou placé au-delà d'une barrière confortable (dans une photographie, dans un film ou dans un récit, comme ce sera le cas, d'une certaine manière, dans les textes de notre corpus), le cadavre suscite toujours une interrogation. Il ne laisse jamais indifférent ne serait-ce que pour une seconde, celle où la mort se fait immédiate. C'est cette immédiateté que l'on rejette instinctivement en voulant dissimuler le corps : le vrai cadavre, mort de vraie mort, est le miroir qui reflète trop fidèlement la finitude de chacun. Une chercheuse étatsunienne, Christine Quigley, fait l'intéressante observation que voici :

Quand les morts sont éloignés par deux mètres de terre, ils perdent aussi une grande part de leur individualité et quasiment toute leur immédiateté. Ainsi les profanes sont capables de traverser un cimetière bien plus aisément qu'une morgue remplie de corps. On obtient le même effet par l'exposition de spécimens dans un musée médical, avec leurs étiquettes anatomiques et le stockage dans des bocaux confortablement couverts ou bouchonnés²³⁰.

Ce passage semble vouloir indiquer que nous avons besoin d'une espèce d'écran posé entre la vie et la mort (ou plutôt les morts), sous la forme d'un geste volontaire de mise à l'écart pouvant aller de la tombe à quelques mots, sur une étiquette ou dans une petite histoire inventée, qui détournent légèrement de la mort. Et qu'une fois cet écran rendu perceptible, nous sommes mieux armés pour la côtoyer. Entre le cadavre

²²⁸ Andrée Christensen, *Depuis toujours, j'entendais la mer. Roman-tombeau*, Ontario, Les Éditions David, 2008, p. 92.

²²⁹ Jacques Derrida, « Je suis en guerre contre moi-même », entretien paru dans *Le Monde*, le 19 août 2004, http://www.lemonde.fr/archives/article/2004/08/18/jacques-derrida-je-suis-en-guerre-contre-moi-meme_375883_1819218.html. Consulté le 15 août 2017.

²³⁰ Christine Quigley, *The Corpse. A History*, North Carolina, McFarland, 1996. p. 15. Nous traduisons de l'anglais : "When the dead are separated by six feet of earth, they also lose much of their individuality and most of their immediacy. Thus laypersons can traverse a cemetery with much more ease than they can a crowded morgue. The same effect may be achieved by the display of specimens in a medical museum, labelled only anatomically and stored in the safety of corked or capped jars."

enterré²³¹ et celui détourné à des fins scientifiques (tout autre naufrage dans un bocal serait perçu comme scandaleux), il y a aussi, comme suggéré tout à l'heure, le cadavre que l'art s'approprie afin de proposer, voire de provoquer, un face-à-face avec la mort. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un désir d'apaisement (ou, de toutes les manières, ce n'est que cet aspect-là que nous voulons retenir ici). Nous avons déjà cité le travail de Rudolf Schäfer et celui de Walter Schels et Beate Lakotta²³². Ce sont des artistes qui cherchent à montrer d'abord et surtout le côté paisible du corps mort : leurs portraits *post mortem* invitent le regard à se poser sur la réalité du passage (notamment dans le cas de Schels qui produit à chaque fois deux photos, l'une avant, l'autre après, mais aussi chez Schäfer, dont les portraits sont plutôt des témoins de la vie de ses sujets morts). Le pari artistique des photographes cités est donc réussi. Mais c'est la littérature qui met peut-être le mieux en œuvre cet écart protecteur où peuvent désormais s'installer toutes les représentations du corps mort. Elle offre en effet une représentation bien différente de la photographie parce que le corps évoqué par le texte n'existe pas vraiment, que son exposition ne porte nullement atteinte à un individu dont il aurait été le compagnon inséparable, corps dont on ne saurait dire qu'il s'expose malgré lui²³³. Le corps littéraire vise l'individu sans individualiser, le concret sans rien concrétiser du tout, le mourir sans mourir. Et c'est cette particularité qui fait de la littérature un espace adéquat, à la fois hermétiquement clos et parfaitement ouvert, où la mort joue son rôle habituel et pas tout à fait, parce qu'elle s'en arroe d'autres.

²³¹ Le cadavre réduit en cendres est lui aussi en quelque sorte l'effet d'une histoire : celle d'un corps qui a victorieusement échappé au pourrissement, par exemple. L'écran interposé dont on parle est ici une sorte de mystification : la transformation est tellement violente qu'il n'y a plus de reconnaissance possible du cadavre présent au départ. Il n'y a donc plus de cadavre et presque plus de mort, tellement les cendres sont resymbolisées.

²³² Dans le cas de Schäfer et Schels, il y a peu de doute quant à la volonté de chercher l'apaisement. On perçoit derrière la photographie un travail évident qui vise à embellir et à restaurer la dignité du défunt qui, contre son gré, abandonne à jamais non seulement l'image de son corps, mais aussi le récit de sa mort, qui complète – cela va de soi – le récit de sa vie. Joel-Peter Witkin et Andrés Serrano, tous les deux Étatsuniens, ont réalisé aussi des projets photographiques autour de la mort, en photographiant leurs « sujets » dans des morgues et en choisissant des bouts de corps pour ce faire. Selon une opinion strictement personnelle, leur approche a un côté gratuit; autrement dit, ils racontent une histoire défaillante qui ne va pas au-delà de l'image représentée, or cette image n'est que celle de restes humains fort troublants dans leur dépècement (réel, dans le cas de Witkin, ou photographique, dans le cas de Serrano). De surcroît, Witkin semble vouloir combler les imperfections de ces corps en aménageant (assez lamentablement) de véritables *natures mortes* avec des têtes, des bras, des torsos et autres.

²³³ Il faut préciser que, du moins dans le cas de Walter Schels, les sujets photographiés avaient donné leur consentement quant à la prise de vue *post mortem*. Cela dit, certains objecteront toujours contre une quelconque manipulation non orthodoxe du corps mort.

Un monde possible, comme cela a été détaillé plus haut, est un état de choses possible, qui n'est pas actuel mais aurait pu l'être. Cet « aurait pu » fait que le monde possible peut entretenir un rapport de communicabilité avec notre monde, le monde actuel ou en tout cas le monde qui est là, acquérant ainsi un statut concret accessible et intelligible.

Partant de deux idées que nous avons esquissées dans les pages précédentes, le mot (la littérature) comme aperçu d'instant de mort et la nécessité de restituer des espaces à la mort, nous essayerons de voir dans quelle mesure le texte de fiction est accueillant à cet égard. Ce qui rend toutes les morts semblables, c'est le corps. Nous mourons mais, avant le grand effacement dans le monde mystérieux de la mort, il nous reste encore l'épreuve du cadavre. En effet, il semble que seuls les vivants soient concernés par cette terrible épreuve du cadavre. Mais rien ne nous empêche d'imaginer que les morts le sont aussi. La fiction explore les réactions des vivants face au corps mort de leurs proches, mais aussi ce que les cadavres eux-mêmes (ou les cadavres que nous serons) seraient amenés à ressentir ou redouter ou bien espérer à ce sujet. En cela la littérature reflète les questions les plus inavouables qui surgissent devant ce que Baudelaire a appelé tantôt la « charogne infâme », tantôt « la carcasse superbe »²³⁴.

Avant de se matérialiser comme absence et comme perte (et parfois, hélas, comme oubli), la mort concrète prend d'abord la forme du cadavre. Nous le ferons descendre dans le tombeau, mais où déposerons-nous la trace de cet « objet », les quêtes et les soucis qui y sont inévitablement associés ? Il faut un tombeau pour le cadavre qui demeure en deçà et au-delà de tout adieu. Le cadavre du cadavre dont on se sera débarrassé. Le texte peut en être un, notamment la nouvelle courte²³⁵, le *cuento*. Nous proposons donc de lire les *cuentos* de notre corpus comme de tels lieux « géographiques » faisant chacun partie d'un monde possible. Le corps mort fictionnel sera placé dans cet endroit littéraire et il suscitera des réactions de la part

²³⁴ Charles Baudelaire, Poème XXIX – « Une charogne », *Les Fleurs du mal* (1861), Flammarion, Paris, 2016, p. 80.

²³⁵ Inutile de dire que le poème est vraisemblablement l'« endroit » idéal pour placer un tel tombeau, mais ce n'est pas la matière de la présente recherche. À cet égard, le roman est un continent et de ce fait, beaucoup moins adapté pour accueillir l'intensité ponctuelle de la mort physique. La pièce de théâtre, d'après nous, est trop marquée par la dynamique du temps, elle avance trop vite vers son dénouement et contraste ainsi assez fortement avec le caractère statique du corps mort. Cela étant dit, Eugène Ionesco a parfaitement rendu l'angoisse de la mort dans *Le roi se meurt*, mais cela ne contredit pas ce que nous venons de dire dans la mesure où la dynamique théâtrale est parfaitement apte à capter la course vers la mort qui, elle, est tournoyante, à la différence du cadavre qui oblige à faire halte.

des personnages et du lecteur, à l'instar des moments réels où nous sommes amenés à affronter le cadavre.

Il convient avant tout de remarquer que la préoccupation pour le sort du corps-cadavre, propre ou autre, se manifeste sous des formes littéraires variées. Nous puiserons nos citations, à cet égard, dans des univers très différents. Souvent les poètes déplorent le jour où la beauté du corps sera anéantie ou se changera en laideur du cadavre. « Cuello, cabello, labio y frente » se convertiront « en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada », écrit Luis de Góngora²³⁶. Et Baudelaire déplore le destin de sa bien-aimée lorsqu'ensemble ils voient un cadavre en décomposition : « Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / à cette horrible infection. / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature / Vous, mon ange et ma passion »²³⁷. Puis le vivant est hanté par sa propre fin et voudrait pouvoir se saisir de sa dépouille pour faire avec elle le pas vers l'au-delà. Ce genre d'anticipation prend parfois la forme du déni de la phase pourrissante pour s'imaginer directement décharné, avec des os propres et blancs : « Je veux croiser moi-même une fosse profonde / Où je puisse à loisir étaler mes vieux os »²³⁸.

Jacques Derrida imagine le sort de son corps réduit en cendres ou descendu au fond de la terre. Il écrit d'abord le fantôme, non exempt d'humour, des cendres, qui sont évidemment des cendres conscientes, ingurgitées après une noyade :

[...] On retire mon corps du lac, on le brûle et on t'envoie mes cendres, urne bien protégée (« fragile ») mais non recommandée, pour tenter la chance. [...] Alors tu aimerais mêler mes cendres à ce que tu manges (café le matin, pain brioché, thé à 5 heures, etc.). Passé une certaine dose, tu commencerais à t'engourdir, à tomber amoureuse de toi, je te regarderais t'avancer doucement vers la mort, tu t'approcherais de moi en toi avec une sérénité dont nous n'avons pas idée, la réconciliation absolue²³⁹.

Voilà l'un des espoirs les plus forts de l'être humain, les retrouvailles après la mort, qui se veulent *douces*, *sereines* et *réconciliées*. Puis une scène d'inhumation du corps, qui est là encore témoin de sa propre déchéance : « [...] déjà je les surprends à me voir couché sur le dos, au fond de ma terre, j'entends, [...] je me vois mort coupé

²³⁶ Luis de Góngora y Argote, Soneto XLIV « Mientras por competir con tu cabello... », in *Obras poéticas*, Louis Michaud, Biblioteca Económica de Clásicos Castellanos, Paris, s.d.

²³⁷ Charles Baudelaire, *op. cit.*

²³⁸ *Ibid.*, LXXII – « Le mort joyeux », p. 114.

²³⁹ Jacques Derrida, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980, p. 211.

de vous en vos mémoires que j'aime et je pleure comme mes propres enfants au bord de ma tombe »²⁴⁰.

Chacun compose à sa manière avec la hantise de la mort physique, mais ce qui est assez récurrent est le fait de douer les défunts d'une vie après la mort. Kenzaburô Ôé, dans sa nouvelle *Le faste des morts*²⁴¹, plonge le lecteur dans la morgue nauséabonde d'une faculté de médecine où les cadavres entament une longue attente avant leur dissection. Et, surprise, le jeune protagoniste est capable de dialoguer avec eux. Romain Gary s'amuse, quant à lui, dans *Le Vin des morts*²⁴², à lâcher son Tulipe dans un cimetière qui fourmille d'activité parce que les squelettes et les cadavres continuent leur vie (un peu comme une malédiction) comme si de rien n'était. Mark Twain et Guy de Maupassant moralisent leurs récits de mort. Dans *A Curious dream*²⁴³, les squelettes attristés par l'oubli dont ils sont l'objet de la part de leurs familles qui ne leur rendent plus visite, décident de s'installer dans un cimetière qui ne soit pas abandonné. Pendant la nuit, dans *La Morte*²⁴⁴, toutes les épitaphes élogieuses se mettent à dire la vérité sur chacun, comme si la mort faisait, quasi religieusement, la justice.

Il est évident qu'on ne peut pas parler mort sans parler corps, puisque le corps est « matière d'identité »²⁴⁵ pour chaque être humain, et lorsque ce dernier meurt, c'est son corps qui se fait la première, la plus (la seule) tangible, image de sa mort. C'est pourquoi David Le Breton dit que « la mort ne soustrait pas le cadavre de son statut anthropologique »²⁴⁶.

²⁴⁰ Jacques Derrida cité par Michel Lisse, « Vivre sa mort dans l'écriture », pp. 376-391, in Eric Hoppenot, Alain Milon (éds.), *Maurice Blanchot et la philosophie*, Presses Universitaires de Paris Nanterre, <http://books.openedition.org/pupo/1131>, p. 15. Consulté le 3 juillet 2016.

²⁴¹ Kenzaburô Ôé, *Le faste des morts* (1957), nouvelle publiée dans le recueil éponyme *Le faste des morts*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 11-60.

²⁴² Romain Gary, *Le Vin des morts*, Paris, Gallimard, 2014.

²⁴³ Mark Twain, « A Curious Dream » (1870), in *The Complete Short Stories of Mark Twain*, Bantam Classic, 2005, pp. 39-48.

²⁴⁴ Guy de Maupassant, *La Morte*, *Revue Gil Blas*, Paris, 31 mai 1887.

²⁴⁵ David Le Breton, « Déclinaisons du cadavre : esquisse anthropologique », in *Frontières*, vol. 23, no. 1, 2010, p. 8.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

1.3. *Le cuento et la mort*

Brevity is the soul of wit
Shakespeare, *Hamlet*

« Los países americanos de lengua española le están dando al cuento una importancia excepcional que jamás había tenido en otros países latinos como Francia o España », écrivait Julio Cortázar dans les années 1960²⁴⁷. Ce type de narration reçoit aujourd'hui de ce côté de l'Atlantique plus d'attention qu'à l'époque de Cortázar, même s'il n'atteint sûrement pas encore celle qu'il mérite. Nous tenons à faire la nécessaire distinction entre les textes narratifs d'une longueur réduite par rapport au roman (entre une trentaine et une quarantaine de pages), traditionnellement appelés en français « nouvelles » et en anglais « stories », et les récits courts qui ont pu être consacrés par un Edgar Allan Poe, ultérieurement nommés « short stories » et qui ont fait l'impressionnante carrière qu'on leur connaît et reconnaît tout particulièrement en Amérique Latine. Cela étant dit, si en anglais il existe le terme « short story », équivalent du français « nouvelle courte », la portée des deux dénominations n'est pas la même, la deuxième bénéficiant d'une utilisation beaucoup moins ciblée. En outre, il n'y a pas vraiment de « nouvellistes » même si le mot existe, alors que les auteurs latino-américains sont fiers d'être des « cuentistas ». Certes, Flaubert ou Maupassant ont intitulé certains de leurs récits « contes » au moment où effectivement le « short story » d'Edgar Allan Poe devenait connu grâce à plusieurs traductions, dont notamment celles de Charles Baudelaire. Il est vrai aussi que ce dernier choisit le mot « histoire » pour le titre des recueils en français de Poe, « Histoires extraordinaires » et « Nouvelles histoires extraordinaires », tout en qualifiant néanmoins l'écrivain américain de « conteur »²⁴⁸ et en appelant ses productions « contes »²⁴⁹. Mais, par la suite, le mot n'a pas joui de la même notoriété que sur le continent américain, se restreignant plutôt à la littérature pour enfants.

²⁴⁷ Julio Cortázar, « Algunos aspectos del cuento » (1962 - 1963), in *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Páginas de espuma, 2004, p. 510.

²⁴⁸ Charles Baudelaire, « Avis du traducteur » (1864), in Edgar Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, 1967, p. 365.

²⁴⁹ Charles Baudelaire, « Edgar Allan Poe, Sa vie et ses ouvrages » (1852), in Edgar Poe, *op. cit.*, p. 259.

C'est pourquoi, comme nous l'avons déjà mentionné dans l'avant-propos, nous garderons le terme espagnol de *cuento*²⁵⁰.

Pourquoi le choix narratif du *cuento* ? Nous avons essayé de suggérer dans les pages précédentes que le thème du corps mort se prête très bien à ce type de texte, plus qu'à n'importe quel autre, à l'exception du poème, avec lequel d'ailleurs le *cuento* semble partager de nombreux traits. Toutes les vertus que les auteurs attribuent au *cuento* sont des caractéristiques qui peuvent aussi décrire l'expérience de la mort. Nous verrons l'exemplification de cette affirmation dans ce qui suit.

Dans « Algunos aspectos del cuento », Cortázar voit le récit court comme étant « de [...] difícil definición, tan huidizo, en sus múltiples y antagónicos aspectos y en última instancia tan secreto y replegado en sí mismo, caracol del lenguaje, hermano misterioso de la poesía en otra dimensión del tiempo literario »²⁵¹. Lors de ce premier aperçu, nous voyons déjà que ces narrations ont ceci en commun avec la mort que toute définition formelle reste en marge de la vraie signification de la réalité représentée, qui est bien plus vaste. Le *cuento* ne se laisse pas saisir, mais il est entièrement présent dans sa forme narrative concrète qui s'offre à la lecture. Pareillement, la mort est insaisissable alors même qu'elle demeure entière dans le corps mort. Quant à la ressemblance avec la poésie, il suffit de lire le texte d'Edgar Allan Poe où il tâche de décortiquer le processus de réalisation d'un poème²⁵² (partant de son propre texte *The Raven*). Nous pourrions croire qu'il est en train de parler de ses *short stories*, avec l'idée centrale qu'il pose comme essentielle, à savoir la recherche d'« un effet à produire »²⁵³, plus encore, d'un effet se voulant chaque fois « unique »²⁵⁴. Souvent il s'agit d'un effet obtenu par la condensation d'un

²⁵⁰ Aller plus loin dans la distinction nouvelle/conte (*cuento*) ne constitue pas l'objet de la présente recherche. Voici quelques références bibliographiques utiles sur ce thème: Horacio Quiroga « El manual del perfecto cuentista », 1925, « Los trucos del perfecto cuentista », 1925, « Decálogo del perfecto cuentista », 1927, « La retórica del cuento », 1928 (téléchargeables sur <https://ciudadseva.com>); Julio Cortázar « Del cuento breve y sus alrededores », in *Último round*, 1969 ; André Jolles, *Formes simples*, Paris, Le Seuil, 1972 ; Alfred Melon, « Réflexions sur les ambiguïtés constitutives du conte latino-américain moderne », *América*, n°2, 1986 ; Michel Lafon, « Pour une poétique de la nouvelle », *Tigre*, n°4, « La nouvelle I », Grenoble, 1988, p. 3-13 ; Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento* (1979), Barcelona, Ariel, 1992 ; Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod, 1993 ; Adélaïde de Chatellus, *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual*, Madrid, Visor Libros, 2015.

²⁵¹ Julio Cortázar, « Algunos aspectos ... », *Obra...*, *op. cit.*, p. 510.

²⁵² Edgar Poe, « La genèse d'un poème - Le corbeau », in *Histoires grotesques ...*, *op. cit.*, p. 241.

²⁵³ *Ibid.*, p. 233.

²⁵⁴ *Ibid.*

morceau de vie dans un instant d'écriture, ou bien, avec les mots de Cortázar, de « una proposición de vida »²⁵⁵.

Le *cuento* est aussi intimement lié à la notion de « límite »²⁵⁶, puisque dans cette limitation physique auto-imposée se cache sa capacité à renvoyer vers un ailleurs souvent insoupçonné. C'est l'ouverture qui naît de l'enfermement, la liberté qui transforme et surpasse l'entrave. La dimension réduite, refusant tout ornement inutile qui ne ferait qu'alourdir l'histoire, fournit un cadre presque photographique. Cortázar insiste d'ailleurs sur cette comparaison entre le cinéma et la photographie, d'une part, et le roman et le *cuento* respectivement, de l'autre. L'art du photographe suppose de « recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia »²⁵⁷. Ailleurs encore, Cortázar rebondit sur la forte ressemblance entre ces deux manières de représenter une partie de la réalité :

El encuadre [en la fotografía] tiene algo de fatal: ese hombre sacó esa fotografía colocando dentro de los cuatro lados de la foto un contenido perfectamente equilibrado, perfectamente arquitecturado, perfectamente suficiente, que se basta a sí mismo pero que además –y eso es la maravilla del cuento y de la fotografía– proyecta una especie de aura fuera de sí mismo y deja la inquietud de imaginar lo que había más allá, a la izquierda o a la derecha²⁵⁸.

Si le bon *cuento* se présente comme une fatalité devant le lecteur, bien des auteurs (de Poe, en passant par Quiroga, jusqu'aux contemporains) ont essayé aussi d'ébaucher pour certains, de construire véritablement pour d'autres, une poétique du genre littéraire en question afin d'empêcher de faire croire que brièveté soit synonyme de facilité²⁵⁹.

Les trois notions que Cortázar met en avant lorsqu'il essaye de définir la nature difficilement saisissable du *cuento* sont « la signification », « l'intensité » et « la

²⁵⁵ Julio Cortázar, « Algunos aspectos ... », *op.cit.*, p. 519.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 513.

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Julio Cortázar, *Clases de literatura – Berkeley, 1980*, Barcelona, Debolsillo, 2016, p. 30.

²⁵⁹ Pour louer justement la brièveté du récit court, avec tout ce qu'elle entraîne du point de vue des qualités narratives, Fernando Iwasaki construit des métaphores très parlantes inspirées du monde de la cuisine : « [...] estos años de creación rápida y comida literaria me sugieren símiles alimenticios: la novela puede ser poco hecha y el cuento debe estar bien cocido. La novela siempre engorda y el relato suele tener las calorías justas. La novela una vez abierta aguanta muy bien en la nevera y el cuento tiene que consumirse de inmediato. La novela lleva conservantes y el relato es pura fibra. La novela siempre consiente una recalentada, mientras que el cuento –como la película– “sólo se fríe una vez”. La novela es un potaje caliente de hervores casi intestinales y el relato una comida fría de bricolaje vegetal. La novela quita el hambre y el cuento abre el apetito. » (Fernando Iwasaki Cauti, « Por qué escribo relatos o para cuándo novela », Prólogo à *Un milagro informal*, Madrid, Alfaguara, 2003.)

tension »²⁶⁰ : cela veut dire que la matière significative ou le thème que l'écrivain choisit de transmettre sous la forme du bref récit devra répondre à l'exigence d'une narration intense ou d'un dévoilement sous le signe d'une tension croissante. Mais il ne s'agit pas de raconter quelque chose hors du commun, un fait banal et quotidien suffit largement entre les mains d'un bon conteur. Le thème est toujours « exceptionnel » sans obligation d'être « extraordinaire », « mystérieux » ou « insolite »²⁶¹. Au fond, selon la théorie de Cortázar, que l'écrivain soit en quête du sujet ou que ce dernier s'impose à lui de manière inéluctable, à un moment donné il devient évident que « hay tema »²⁶², mais la réussite du *cuento* dépend du traitement ultérieur de ce sujet ; c'est l'art de l'écrivain (« el oficio de escritor »²⁶³) qui modèle le récit naissant. Le traitement littéraire du thème est en étroite relation avec les deux notions citées d'intensité et de tension, qui, toujours selon Cortázar, représentent les deux manières différentes d'organiser l'énergie explosive²⁶⁴ d'une bonne matière narrative. L'intensité vient de ce que le texte soit délivré de toute fioriture, dans l'esprit de Quiroga, qui avertissait : « no adjectives sin necesidad »²⁶⁵, mais elle est aussi due au travail calculé qui vise à libérer le décor de la narration afin d'atteindre le plus rapidement possible le cœur de la trame. L'autre moyen pour arriver à dégager cette énergie attribuée au *cuento* par l'écrivain argentin est de ralentir la narration et de faire traîner, de façon parfaitement maîtrisée, les événements. Cette « tension interne »²⁶⁶ fait que chaque phrase parvient à cacher un peu plus le dénouement du récit en créant une atmosphère qui attrape définitivement la curiosité du lecteur. Car la relation avec celui-ci semble d'une importance déclarée : le bon écrivain aurait besoin de toucher la corde sensible de ce quasi-personnage qui se trouve en quelque sorte au bout de l'histoire. Pour Cortázar, « el cuento tiene que nacer puente »²⁶⁷ et faire résonner chez le lecteur quelque chose de la signification initiale que l'auteur aura voulu faire passer. Non seulement il ne doit pas laisser indifférent ce lecteur, il faut même qu'il croie à sa vocation à transformer la vie de ce

²⁶⁰ Julio Cortázar, « Algunos aspectos ... », *op. cit.*, p. 515.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 518.

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 525.

²⁶⁴ Nous paraphrasons Julio Cortázar qui parle de « una explosión de energía espiritual » que posséderait le *cuento* (dans « Algunos aspectos... », *op. cit.*, p. 516).

²⁶⁵ Horacio Quiroga, « Decálogo del perfecto cuentista », in Lauro Zavala (ed.), *Teorías del cuento I...* *op. cit.*, p. 30. Téléchargeable aussi sur <https://ciudadseva.com/texto/decalogo-del-perfecto-cuentista/>.

²⁶⁶ Julio Cortázar, « Algunos aspectos... », *op. cit.*, p. 525.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 523.

dernier, à le connecter à une réalité autre et « terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa »²⁶⁸. « El cuento ideal es el que le cambia la vida a una persona que ni siquiera lo ha leído »²⁶⁹, disait encore un autre écrivain, tellement cette « extraña forma de vida »²⁷⁰ aspire à faire partie de la grande vie. Lauro Zavala l'affirme aussi sans détours : pour lui le *cuento* est une « condensación de lo vital »²⁷¹.

Par ailleurs, une autre notion intéressante mise en relation avec le *cuento* est celle du fragment. Ceci est particulièrement parlant dans le choix du thème de la mort dans le *cuento*. Juan Antonio Masoliver Ródenas signe l'épilogue « Las voces escritas » du recueil *Los cuentos que cuentan* où il définit ce petit texte de fiction comme étant « un fragmento cerrado de nuestra vida », « un fragmento más de nuestra fragmentaria vida »²⁷². Nous sommes là devant une opposition entre le roman et le *cuento* que nous pourrions presque qualifier d'ontologique ; ainsi, tandis que le premier serait l'image du continuum ordonné d'une vie qui nous apparaît finalement comme utopique, tellement elle est lointaine dans son souci de complétude, le *cuento* est un instant de cette vie, cohérent dans sa fragmentarité, tout de suite prêt à être intégré dans une réalité plus large et surtout hétérogène, celle du lecteur. Le roman, de par sa complexité, a tendance à raconter plus que ce que le lecteur peut s'appropriier. Certes, les deux récits intéressent et touchent le lecteur, seulement le *cuento* fait plus rapidement écho à sa propre vie, tandis que le roman renvoie plutôt à la vie d'autrui. Le fragment, autrement dit, est plus aisément intelligible que ne l'est l'ambition de totalité qui caractérise traditionnellement le roman. Mario Benedetti affirme que « [d]esde sus orígenes hasta el presente, la novela quiere parecerse a la vida, quiere ser vida por sus cuatro costados »²⁷³. On ne pourrait pas objecter quoi que ce soit à cette définition de ce qui est l'un des principaux buts du roman, mais ce dernier réussit-il à dérouler *de la vie* devant les yeux de son lecteur autrement que par les fragments qui le composent et que son auteur, sauf démarche fragmentaire

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ Mariano Gistaín, « Cuentacuentos », in Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 114.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 517.

²⁷¹ Lauro Zavala, *Cartografías del cuento y la minificción*, Sevilla, Editorial Renacimiento, Colección Iluminaciones, 2004, p. 10.

²⁷² Juan Antonio Masoliver Ródenas, « Las voces escritas » in Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (éds.), *Los cuentos ...*, *op. cit.*, pp. 345 et 346.

²⁷³ Mario Benedetti, « Cuento, *Nouvelle* y *Novela*. Tres géneros narrativos », in Lauro Zavala (éd.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1997, p. 227.

avouée, s'évertue à souder en un tout séduisant mais illusoire dans le sens mentionné plus haut ? Car il n'y a pas vraiment de continuité dans la vie de l'homme ou, plutôt, cette continuité souhaitée n'apparaît naturellement que par opposition à la discontinuité que représente la mort. L'expérience de la vie demeure fragmentaire en l'absence de cette altérité. Tout comme, dans un recueil, très souvent, les histoires ne forment pas un tout, mais restent isolées sous diverses formes : qu'elles soient liées par un ou des personnages, par le thème, etc., elles ne sauraient jamais constituer véritablement un roman, mais garderont délibérément cette caractéristique distinctive qu'est leur fragmentarité.

Dans le même sens va également ce que Henry James, autre conteur réputé, affirme au sujet de ce type de narration. Dans ses cahiers, il raconte, prenant comme point de départ la genèse de l'une de ses nouvelles, que le résultat (narratif) qu'il veut atteindre devra être un « petit joyau brillant, vif et rapide »²⁷⁴. Le dernier adjectif attire tout particulièrement notre attention en raison de son sens plurivoque ; le *cuento* serait donc alerte, mais aussi fugace, à l'instar de la vie. Une fois de plus, de par cette dimension de l'instant qui s'y joue et qui rend la matière fictionnelle et la matière du réel susceptibles de se confondre²⁷⁵, le *cuento* semble plus facilement intégrable à la vie du lecteur.

On se rappelle aussi que, du *Decálogo...* de Quiroga, Cortázar retient, plus que tout, le dernier commandement: « Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida del cuento »²⁷⁶. Et c'est justement parce que ce dixième précepte de Quiroga, derrière la revendication apparente d'une modeste portée, cache en réalité ce qui pourrait s'avérer l'un des éléments-clés de toute poésie du *cuento*, à savoir l'universalité d'une expérience individuelle. Raconter comme s'il pouvait être question de soi-même ajoute à la lecture une dimension identificatrice et, de surcroît, la brièveté aide à rendre possible cette identification parce que, contrairement à la longueur et à la ramification du roman, ce petit récit a l'étendue idéale pour que le lecteur puisse la parcourir sans interruption d'un bout à l'autre. Voilà comment le *cuento* se présente comme un instant qui est à vivre, tout

²⁷⁴ Henry James, « La génesis del cuento "Lo auténtico" » (1891), in Lauro Zavala (éd.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Mexico, UNAM, 1996, p. 48. Il s'agit d'un fragment de *The Notebooks of Henry James*.

²⁷⁵ Il s'agirait ici d'une confusion par la forme et non par le contenu, comme dans le cas de la frontière poreuse entre fiction et réalité qui sépare et lie à la fois.

²⁷⁶ Horacio Quiroga, « Decálogo... », in *op. cit.*, p. 30.

en étant, certes, un instant de littérature. Dans cette confusion parfaitement volontaire entre vie et littérature, nous pouvons déceler aussi un trait qui fait du *cuento* un voyage circulaire qui commence avec l'histoire racontée, passe par le lecteur, pour se refermer ensuite à nouveau dans le *cuento*. Et cette boucle de continuer à se reproduire, telle une idée qui en fait naître d'autres. Andrés Neuman exprime de manière suggestive cette possibilité qui mène au renouvellement circulaire quand il écrit : « Anillo afortunado: a quien escribe cuentos le ocurren cosas, a quien le ocurren cosas escribe cuentos »²⁷⁷. Voilà la fiction qui puise son inspiration dans la vie et la vie qui se ressourcent autant de la fiction.

Ceci peut être rapproché aussi de l'idée de la frontière poreuse entre fiction et réalité, qui fait que monde possible du texte et monde réel du lecteur soient ouverts et perméables l'un par rapport à l'autre. Dans le contexte de la mort fictionnelle, cet aspect acquiert une importance significative. Si le *cuento* favorise la circularité de l'expérience qui y est décrite, cela veut dire que la mort dans le texte peut être éprouvée de l'autre côté de la barrière fictionnelle, c'est-à-dire dans l'espace du lecteur. Il s'agit d'une réalité autre, non-réelle, mais qui n'en est pour autant pas moins une facette possible de la mort. Le texte-tombeau, auquel nous faisons allusion dans les pages précédentes, accueille le « faux » cadavre permettant, en revanche, au lecteur d'entamer une « vraie » réflexion à son sujet. Si, comme Boris Vian, nous ne voulions pas « crever/avant d'avoir goûté/la saveur de la mort »²⁷⁸, si nous envisageons, à l'instar du personnage Neuman d'Andrés Neuman, de « sentir sin ningún daño la muerte entre los dedos »²⁷⁹, ce n'est que la littérature qui saurait satisfaire ce désir. Il n'y a que la littérature pour accueillir la mort (déployée, non-instantanée) et nous tendre son texte afin que nous tentions d'éprouver « le goût qui [...] tourmente, le goût qu'est le plus fort »²⁸⁰.

Il nous semble intéressant de signaler ici comment de grands fabricants de mondes de fiction affirment l'aptitude de la littérature à interférer avec la vie et à offrir au lecteur une sorte d'expérience à toutes fins utiles. Nous citerons deux exemples, pris au hasard de nos lectures à ce sujet. Mario Vargas Llosa dit : « Lo seguro es que la literatura no resuelve problemas –más bien los crea– y que en vez de

²⁷⁷ Andrés Neuman, « Nuevo dodecalogo del cuentista (VI) », in *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de espuma, 2006, p. 66.

²⁷⁸ Boris Vian, « Je voudrais pas crever », dans le recueil éponyme (1962), Paris, Fayard/Pauvert, 2016, p. 13.

²⁷⁹ Andrés Neuman, « Las víctimas », in *El último minuto*, Madrid, Páginas de espuma, 2007, p. 87.

²⁸⁰ Boris Vian, « Je voudrais pas... », *op.cit.*, p. 13.

felices, hace a las gentes más aptas para la infelicidad »²⁸¹. Et Eugène Ionesco qui, interrogé à propos de sa pièce « Le roi se meurt », répond :

Je me suis dit que l'on peut apprendre à mourir, que l'on peut aussi aider les autres à mourir. Cela me semble être la chose la plus essentielle que nous puissions faire puisque nous sommes des moribonds qui n'acceptons pas de mourir. Cette pièce, c'est un essai d'apprentissage de la mort²⁸².

Il raconte également que le traducteur roumain de la pièce était mourant quand il avait entamé ce travail et nourrit l'espoir que le texte l'ait peut-être aidé, tout en avouant que dans son cas personnel, s'agissant d'une trop vieille angoisse, il n'y a pas eu d'effet :

Moi, cela ne m'a pas aidé. Cela a peut-être aidé d'autres personnes, par exemple, le traducteur roumain de la pièce, un grand poète, Ion Vinea. Il était âgé, il avait une maladie grave quand il a voulu traduire cette pièce. Il y a travaillé pendant trois ou quatre mois. Durant ces trois ou quatre mois, il agonisait presque. Il a déposé le manuscrit de sa traduction quatre ou cinq jours avant sa mort. S'il a voulu faire cette traduction sachant qu'il allait mourir, et s'il a pu et tant voulu la faire, il se peut que la pièce l'ait aidé. Et si elle a pu l'aider, alors je me sentirais justifié et j'oserai penser que la littérature n'est pas tout à fait inutile²⁸³.

Nous sommes frappés par ce va-et-vient entre la vie et la fiction qui réitère aussi au passage l'importance du rôle du lecteur. Ce dernier, à travers les adhérences (intellectuelles ou spirituelles, mais le corps y est aussi partie prenante) qui se forment entre monde réel et monde fictionnel, est en effet diversement présent. Dans de nombreuses anthologies assez récentes on a exigé que les écrivains fassent précéder leurs nouvelles d'un texte en guise de poétique et nous pouvons ainsi y lire à quel point le lecteur est une figure qui s'impose dès les premières lignes du futur *cuento*. Que ce soit la volonté de transmettre, de délecter ou de produire un effet sur ce récepteur immanquable, ou bien simplement la conscience du jugement critique obligé, le lecteur est là avant même que le livre ne finisse entre ses mains. Mais sa présence est aussi forte pour une autre raison que nous suggère le précepte V du « Dodecalogo cuarto : el cuento posmoderno »²⁸⁴ d'Andrés Neuman, où nous pouvons lire : « la ausencia de grandes personajes engendra al gran personaje: el yo

²⁸¹ Mario Vargas Llosa, « Acerca de mis primeros cuentos », in Lauro Zavala (éd.), *Teoría del cuento II...*, *op. cit.*, p. 212.

²⁸² Claude Bonnefoy, *Entre la vie et le rêve*, Paris, Gallimard, 1996, p. 82.

²⁸³ *Ibid.*, p. 83.

²⁸⁴ Andrés Neuman, *Hacerse el muerto*, Madrid, Páginas de espuma, 2011, p. 138.

que se narra ». Ce « je » n'est évidemment pas simplement la voix d'un narrateur, mais il renvoie plutôt à l'universalité de l'expérience narrative et l'affirmation rejoint celles d'Horacio Quiroga ou de Julio Cortázar citées précédemment. Les expériences écrites et lues auraient pu appartenir à chacun d'entre nous, d'où la possibilité ouverte pour le lecteur d'être, dans le cas qui nous occupe, témoin véritable de la mort fictionnelle.

Le *cuento* est aussi la scène d'un jeu paradoxal entre le visible et le caché, tout comme le corps mort. Ce dernier, si pauvre dans son aspect physique, est pourtant, infailliblement, le dépositaire de riches et merveilleux passés, que ceux-ci soient vécus ou songés, connus de tous ou bien secrets, et source de souvenirs potentiellement éternels. Le cadavre, la plus limitée des formes que l'homme puisse jamais connaître, dissimule sa propre vérité tout en l'exacerbant. De même, en jouant sur cette apparente contradiction, nous pouvons dire avec Eloy Tizón : « [e]l cuento, al ser tan breve, tal vez sea inagotable »²⁸⁵.

Malgré toutes ces qualités, une certaine réticence persiste. Dans son prologue à un ouvrage d'Augusto Monterroso, Domingo Ródenas de Moya résume très bien la méfiance avec laquelle, il y a quelque temps encore, on accueillait ce petit format littéraire. Il défend bien entendu l'auteur prologué, mais ses propos pourraient s'appliquer aux *cuentos* en général :

[...] el lector que se enfrente con estos cuentos [...] como una lectura *light*, hipocalórica y tentempié, se llevará la corteza y se dejará la pulpa. Los de Monterroso no son canapés literarios sino plantas carnívoras dispuestas a engullir al insecto que las sobrevuele sin prevención. Sirvan, pues, estas palabras preliminares para advertir de ese riesgo, poniendo a la entrada del libro el rótulo "Cave canem", como en el umbral de la Casa del Poeta Trágico en Pompeya²⁸⁶.

En effet, les auteurs de *cuentos* n'ont cessé de déplorer cette réticence vis-à-vis de leur écriture et il a fallu qu'ils se mobilisent pour donner plus de visibilité au récit court pendant une période réputée pour manifester une préférence éditoriale envers le roman²⁸⁷. Est à saluer, dans ce sens, le travail fourni par le chercheur mexicain Lauro

²⁸⁵ Eloy Tizón, « En breve », in J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls (éds.), *op. cit.*, p. 298.

²⁸⁶ Domingo Ródenas de Moya, « Monterroso, el genio miniaturista », in Augusto Monterroso, *Cuentos, fábulas y lo demás es silencio*, Barcelona, RBA Narrativas, 2013, p. 7.

²⁸⁷ Ceci étant dit, il est intéressant de constater que, dans son article « Cuentos y novelas », Miguel de Unamuno décrit un paysage littéraire bien différent régnant au début du XX^e siècle. La situation semble à l'époque bien favorable au *cuento*, aux dépens du roman, aux antipodes de ce qui se passe aujourd'hui. C'était une période où les journaux publiaient en effet de la littérature et les histoires courtes s'y prêtaient davantage sans que s'ensuive nécessairement la publication en volume. Ce court

Zavala pour faire l'état de la question : il s'agit, d'une part, de traductions de l'anglais, du russe, de l'italien, etc., de textes signés par des maîtres du genre et, d'autre part, de nombreuses contributions en langue espagnole appartenant à des auteurs tout aussi fameux. On publie également un nombre significatif d'anthologies de *cuentos* où la consigne veut, comme nous l'avons déjà mentionné, que ceux-ci soient précédés par de courts essais en guise de poétiques²⁸⁸. C'est dans l'une de ces anthologies que Fernando Iwasaki, face à une réalité éditoriale peu favorable au désir ancestral de *conter*, « prefier[e] ser poéticamente correcto y amenazar con contarle todo »²⁸⁹.

Dans ces textes critiques, on lit, entre autres, que le *cuento* est « un género que como ningún otro exige la perfección »²⁹⁰, « un territorio de la disciplina y la libertad »²⁹¹ où, paradoxalement, il existe une « riqueza infinita concentrada en una cabeza de alfiler »²⁹². Sa vertu, c'est le secret²⁹³, ce qui est aussi, en partie, dû au fait qu'il soit proche de la poésie. Il est intense, dépuré d'accessoires futiles, vif, vivipare²⁹⁴ et vital, capable d'atteindre des dimensions cosmiques, de séquestrer le

article est aussi l'occasion pour Unamuno de distinguer les deux genres narratifs et de suggérer qu'il ne faut pas passer avec légèreté de l'un à l'autre parce que « un cuento que no sea más que un núcleo de novelas, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento ». (« Cuentos y novelas », *El Siglo*, Montevideo, 9 décembre 1900, republié dans Miguel de Unamuno, *Obras completas VII. Meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid, Escelicer, 1967, p. 1274).

²⁸⁸ Nous mentionnerons ici deux des anthologies où l'on a procédé ainsi : Juan Antonio Masoliver Ródenas y Fernando Valls (éds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998 (déjà citée précédemment) et *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, Andrés Neuman (éd.), Madrid, Páginas de espuma, 2002. Quand ce ne sont pas les écrivains eux-mêmes qui le font, le prologue des éditeurs se fait souvent un devoir de rappeler à quel point il est important de voir le *cuento* comme un genre littéraire à part entière qui n'a pas besoin d'être constamment comparé avec le roman pour justifier son existence. Dans l'un des prologues du tome 4 des *Pequeñas Resistencias*, intitulé « El viaje y el rito », Ignacio Padilla parle « de una literatura arraigada en el género, una literatura donde el cuento sigue siendo rey en una dignísima corte de novelas y poemas » (Ronaldo Menéndez et al. (éds.), *Pequeñas Resistencias 4. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*, Madrid, Páginas de Espuma, 2005, p. 23). Et nous rappellerons aussi le nom d'Andrés Neuman (lui aussi mentionné plus haut) et son intéressante démarche par le biais de laquelle il essaie, à sa manière parfois ludique, d'attirer l'attention sur le *cuento* par des interventions théoriques à la fin de chacun de ses recueils.

²⁸⁹ Fernando Iwasaki Cauti, « En realidad, yo cuento novelas » in Andrés Neuman (éd.), *Pequeñas resistencias...op.cit.*, p. 254.

²⁹⁰ Fernando Valls, « La continuidad del cuento: entre la disciplina y la libertad », in J. A. Masoliver Ródenas & Fernando Valls (éds.), *op.cit.*, p. 14.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 12.

²⁹² Eloy Tizón, « En breve », in *Los cuentos...*, *op.cit.*, p. 298.

²⁹³ Cf. Andrés Neuman, « Variaciones sobre el cuento » in *El último...*, *op.cit.*, p. 139, où il fait l'éloge du secret.

²⁹⁴ Javier Cercas paraphrase Miguel de Unamuno dans « Un género aristocrático », in J. A. Masoliver Ródenas & Fernando Valls (éds.), *Los cuentos...*, *op. cit.*, p. 77.

lecteur²⁹⁵, d'ordonner ce qui est chaotique et de désordonner ce qui est trop simple²⁹⁶. Le *cuento* ne raconte pas une seule histoire mais deux²⁹⁷, voire plusieurs²⁹⁸, il est irréductible²⁹⁹ et possède « esa capacidad vertiginosa para ahondar en lo nimio »³⁰⁰, c'est une littérature « compacta, magra » dotée de pouvoirs ensorcelants³⁰¹, enfin « un sueño bíblico »³⁰² où le mal serait maîtrisé par les mots³⁰³.

Et pour finir, un autre élément nous semble essentiel pour aborder la question de savoir si la littérature serait ou non capable d'opérer des changements dans la vie du lecteur. Il ne s'agit pas d'une caractéristique du *cuento* spécifiquement, mais d'un trait générique de l'acte d'écriture. On s'est toujours demandé, et l'on n'a pas hésité à interroger les auteurs à ce sujet, pourquoi l'écrivain écrivait et quel serait le but de cette entreprise. La plus belle des réponses est que l'écrivain ne peut pas s'empêcher d'écrire, qu'il écrit comme il vit, ou bien encore qu'il le fait pour se maintenir en vie. Quoi qu'il en soit, on écrit pour exprimer, pour extérioriser, parfois pour exorciser quelque chose (une émotion, une idée, une conviction...). Parce qu'il faut s'en débarrasser. Dans ce contexte, nous prenons l'exemple de l'écrivaine portoricaine Rosario Ferré qui dit écrire pour se venger de la réalité ; l'écriture pour elle est intimement liée aussi à la « necesidad de odio »³⁰⁴. Cette nécessité de haine est à lire, d'après nous, non comme une volonté d'éprouver des sentiments haineux, mais comme une revendication du droit à la fureur qui jaillirait de l'écrivain pour

²⁹⁵ Julio Cortázar, « Aspectos ... », *op. cit.*, p. 524.

²⁹⁶ Cf. J. A. González Sainz, « Como el agua en el cuenco de las manos », in J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), *Los cuentos...*, *op. cit.*, p. 123. Nous pourrions citer aussi Borges qui déplore le manque de rigueur de « lo que llamamos realidad » (« Así escribo mis cuentos » in Lauro Zavala éd., *Teorías del cuento II...*, *op. cit.*, p. 39).

²⁹⁷ Ricardo Piglia, « Tesis sobre el cuento » (1987), in Lauro Zavala (éd.), *Teorías del cuento I ...*, *op. cit.*, p. 55. (Essai téléchargeable aussi sur internet, *Formas breves*, Barcelona, Anagrama, 2000, pp. 105-111).

²⁹⁸ Javier Cercas, « Un género aristocrático », in *Los cuentos...*, *op. cit.*, p. 77.

²⁹⁹ Fernando Arramburu, « La noche mil dos », in *Los cuentos...*, *op. cit.*, p. 36.

³⁰⁰ Mercedes Abad, « Simpatía por lo menor », in Andrés Neuman (éd.), *Pequeñas resistencias...*, *op. cit.*, p. 26.

³⁰¹ Ángel Olgoso, « El prado donde relincha el unicornio », in Andrés Neuman (éd.), *Pequeñas Resistencias. Antología del nuevo cuento español*, p. 332.

³⁰² J. A. González Sainz, in *Los cuentos...*, *op. cit.*, p. 123.

³⁰³ Toutes ces définitions, que l'on prend volontiers pour des attitudes critiques longuement réfléchies, semblent plutôt n'être que l'expression exubérante de la richesse des sentiments que les *cuentos* provoquent dans celui qui les côtoie. Quand on lit ce que les *cuentistas* écrivent à propos de leurs textes, on s'aperçoit que, plus que tout, le *cuento* est censé livrer un effet immédiat et troublant : en effet, le vocabulaire utilisé pour le caractériser est presque entièrement centré sur les impacts vécus ou escomptés de ce type de textes sur le lecteur. L'un des écrivains qui ont accepté le défi lancé par les éditeurs des anthologies d'écrire sur leur art du *cuento* appelle cette approche théorique du genre « Cuentética » (Felipe R. Navarro, « Cuentética » in Andrés Neuman, éd., *Pequeñas resistencias...*, *op. cit.*, pp. 411-412), un choix de mot heureux et créatif qui témoigne de la nécessité de reconnaître au récit court une esthétique, et peut-être même une philosophie propres.

³⁰⁴ Rosario Ferré, « La cocina de la escritura » (1984), in *Teorías del cuento II...*, *op. cit.*, p. 215.

s'atténuer dans l'œuvre. Et la mort et son cadavre constituent indubitablement l'une des cibles les plus légitimes de cette fureur ; le texte a alors vocation à devenir le réceptacle de tous les sentiments engendrés par les absurdes émergences de la mort, sentiments qui finissent par être apprivoisés à travers le processus de l'écriture.

PARTIE 2
LA MORT ET SON CADAVRE : ÉTUDE DU CORPUS

2.1. Introduction

Le corpus que nous présentons dans cette thèse est formé d'une trentaine de *cuENTOS* hispano-américains. Nous avons essayé de créer une anthologie où nous avons réuni des textes courts signés par des auteurs de divers pays, textes qui relatent inmanquablement une histoire de mort : qu'il s'agisse d'un cadavre ou de la mort d'un corps en train de se produire ou à venir, la mort y est concrètement, presque charnellement, présente. Plus exactement, les auteurs proviennent de douze pays que nous citerons ici encore, dans l'ordre alphabétique : Argentine, Bolivie, Chili, Colombie, Cuba, Guatemala, Mexique, Paraguay, Pérou, Salvador, Uruguay et Venezuela. L'information sert uniquement à situer lesdits auteurs, dont certains sont peut-être moins connus, ou du moins l'étaient pour nous lorsque nous avons commencé la sélection des textes, sans que leurs origines respectives aient un impact sur l'analyse des narrations. Cette dernière prendra le texte comme étant autonome par rapport à tout conditionnement socio-culturel et historique, un pur objet littéraire faisant partie de la grande géographie littéraire plutôt que d'un espace donné, traditionnel et concret. L'analyse aura un double objectif : il s'agira, d'une part, de rendre compte de la représentation du corps mort (concret, invisible ou à venir) dans le petit monde créé par chaque *cuento* et, d'autre part, de déceler les comportements que les personnages adopteront vis-à-vis de ce corps dans chacun des textes, de comparer ces différents mécanismes d'accueil et d'en tirer des conclusions sur la capacité pragmatique de la littérature à aborder la mort du corps.

Ces auteurs sont, pour la plupart, contemporains, mais nous avons décidé d'intégrer aussi quatre écrivains qui ont produit la totalité de leur œuvre pendant le XX^{ème} siècle, par conséquent des classiques tels que Julio Cortázar, Virgilio Piñera et Enrique Anderson Imbert, aussi bien qu'Horacio Quiroga, auteur dont le nom est fortement lié à la fois au genre littéraire du *cuento* et au thème de la mort. Nous attachons à cette anthologie une signification particulière. Dès le départ, nous avons imaginé les textes comme des mini-tombeaux où l'on dépose le cadavre et où, contrairement à ce qui se passe dans la vraie vie, nous pouvons, personnages et lecteurs, demeurer à ses côtés pour le lire, l'interpréter, le faire parler ou parler pour

lui, décortiquer sa mort ou bien la détourner de son chemin habituel. Une spatialisation du récit se met ainsi en place. Et cette spatialisation du récit est amplifiée par l'anthologie, qui constitue un espace encore autre, supplémentaire, une sorte de charnier, non seulement des corps mais aussi de toutes les émotions des vivants et des cadavres.

Dans l'approche que nous proposons ici, nous avons vu que le monde du texte nous apparaît comme un monde possible où les événements relatés se déroulent dans une réalité qui leur est propre. Ce monde réel forgé par le texte ne fait pas que s'inspirer de la réalité dite référentielle, celle que nous percevons par tous nos sens, mais il est capable de fonctionner en complément de celle-ci. Et si on place la mort dans un tel espace susceptible de produire des effets au-delà de son extension limitée, nous verrons se mettre en place des mécanismes visant à décrire ou à interroger la mort autrement, parfois même à tordre complètement son image au gré des sentiments qu'elle inspire. Les comportements des personnages vis-à-vis des corps, leurs réflexions au sujet de la mort acquièrent une signification qui dépasse le texte, se transformant en schémas archétypaux qui rendent compte de réactions universelles de l'homme devant la mort.

Le corps meurt et la chair pourrit. Voilà l'une des hantises de l'homme, comme nous avons déjà pu le constater dans les chapitres précédents. Exprimer cette horreur de la putréfaction dans l'écriture, comme le fait Horacio Quiroga, en insistant en outre sur le fait, comble de l'abjection, que ledit processus est déjà entamé dans l'organisme vivant, signifie non seulement dénoncer l'atrocité de la mort, mais aussi assumer philosophiquement que cette fin n'est autre chose que le sort de tout corps vivant. Mais, évidemment, la réussite de cette démarche philosophique est constamment subvertie par la révolte légitime contre ce terme imposé, imprévisible et énigmatique.

Et si l'on pouvait modifier les rapports de force ? L'esprit soudainement s'enflamme et divague. L'homme sait raisonnablement que la littérature ne tuera pas la mort, mais il prend plaisir à l'imaginer toute menue, réduite par ses propres mains à la taille d'un petit objet manipulable, dont on peut à l'occasion se débarrasser. La peur de la mort s'atténuerait peut-être, se dit-il aussi, si je savais ce qui m'arrive, si l'on pouvait m'accorder d'éprouver ma propre mort dans mon corps. Je mourrais par petites morts, entièrement conscient et maître, non de ma mort qui surviendrait

malgré tout, mais de mon mourir³⁰⁵. Et si j'essayais de mettre tous mes sens au service de l'observation minutieuse de la mort, en la regardant à une distance millimétrique, en l'écoutant, la touchant, la reniflant et la goûtant, pour que tous ces gestes la dissipent et finissent par la subordonner à la vie ? Est-il envisageable, sinon, de la prendre pour compagne afin de la faire fondre dans la banalité des journées ? Quoi d'autre encore pourrait supprimer son air hautain et sa force dédaigneuse ? Les textes répondent. Ils nous proposent de l'ignorer même lorsqu'elle expose son cadavre sous nos yeux en se tournant vers l'Éros, expression extrême du corps en vie, ou religieusement lui reconnaître une finalité lumineuse au-delà du corps encombrant. Ou encore de l'exclure des catégories logiques existantes pour souligner son irrémédiable absurdité ou d'utiliser en guise de tremplin cette absurdité pour que le songe soit possible de la voir criblée de balles tel un gibier.

Nous avons passé en revue ici seulement quelques-unes des attitudes narratives face à la mort décelables dans les textes de l'anthologie, attitudes que nous essayerons d'organiser en sous-thèmes et d'analyser dans les chapitres suivants. Nous procéderons d'abord à une division en deux grandes sections : la mort propre et la mort de l'autre.

³⁰⁵Tout au long de la thèse, nous allons souvent utiliser ce mot avec une valeur substantive pour différencier la mort-décès, courte et impossible à déplier du mourir comme mort ralentie, étapisée, active, et aussi profondément personnelle.

2.2 *La mort propre*

Mets ta main sur ta mort, ô humain
Hélène Cixous

2.2.1. Introduction

Dans la présente section, nous analyserons quatorze *cuentos* qui abordent divers aspects de la mort propre. Nous nous proposons, d'une part, de dresser des portraits de la mort à partir des éléments fournis par chaque texte et, d'autre part, de relever les attitudes récurrentes que les mourants (et parfois les morts) adoptent spontanément devant l'expérience ultime qui met brutalement fin à leur existence. Cette courte mise en matière sert uniquement à présenter le potentiel sémantique des récits. Nous tirerons ensuite les premières conclusions à la fin de la section.

Nous rencontrerons ainsi des personnages qui décident de s'ôter la vie et dont la fin prévisible soulèvera le problème de l'impossibilité de dire la mort : un personnage refuse la parole en coupant sa langue et en cousant sa bouche avant de se pendre et un autre fait substituer sa voix par celle d'un narrateur qui parviendra à sauver le discours (le vrai ?) de la discontinuité de la mort. Le suicide par autophagie est aussi envisagé pour enlever à la mort gourmande la chair qu'elle convoite tant. Puis nous lirons la richesse des réactions possibles de l'homme face à son propre cadavre. Surprise, incrédulité, peur, dégoût, révolte, vengeance, apprivoisement, acceptation, détachement, voilà quelques-unes des réponses susceptibles de constituer la palette des états d'âme qui s'empareront du sujet de la mort. D'autres voudront vaincre son emprise par la mise en place de situations absurdes ou impossibles. La feinte de la maîtrise, non de la mort mais, oui, du mourir, c'est-à-dire du processus jamais répertoriable par l'homme de son vivant du démantèlement mortel du corps, est en soi une petite victoire, savourée surtout, certes, par les fidèles de la littérature.

La mort-personnage, chevalier impassible que l'on tue courageusement à la balle ou femme à laquelle on fait l'amour clandestinement, représente une autre manière de tenter de maîtriser la mort en l'encapsulant en une forme concrète qui normalise sa présence. Fantôme raté qui rejette sa mort parce que profondément futile et ennuyeuse ou fantôme résigné qui conserve son humor outre-tombe, ou encore cadavre de papier essayant de se sauver de sa propre fiction tout aussi

mortelle que la réalité, les personnages imaginent tout et son contraire pour durer encore.

2.2.2. L'impossible discours de la mort

Sao très
Coisas silenciosas :
A neve que cai...a hora
Antes da alva...a boca de alguém
Que acabou de morrer.
Manuel Bandeira

Nous avons regroupé sous ce thème deux *cuentos* qui abordent de façon distincte la question du caractère hermétique de la mort. De manière assez intéressante, et sans préméditation, il se trouve que l'un et l'autre parlent du suicide. Dans « Mediodía de frontera » de la Salvadorienne Claudia Hernández, une femme qui décide de se pendre, consciente que rien n'explique la mort, se coupe la langue afin de contourner la parole. « La bañera » d'Andrés Neuman est le lieu d'une noyade que le sujet ne narrera pas. En revanche, le petit fils du protagoniste endosse le rôle du narrateur et raconte une histoire qui mélange l'improvisation et le contenu probable d'une lettre d'adieu laissée par le grand-père. Ce narrateur se fait la voix d'un mourant déjà décédé qui n'aurait jamais pu dire sa mort.

2.2.2.1. La frontière silencieuse : « Mediodía de frontera » de Claudia Hernández

La réduction à l'absurde est une manière de parvenir à exprimer les choses inexprimables et le *cuento* de Claudia Hernández, « Mediodía de frontera », nous semble en être la preuve. Cette histoire d'à peine trois pages raconte le suicide d'une femme dans des toilettes publiques par un midi bien chaud sur la frontière. Deux personnages : la femme-suicide, qui passe dans l'espace de ces quelques pages de « viva » à « muerta »³⁰⁶ et un chien affamé qui parle. La femme va se pendre mais, comme elle veut éviter l'inesthétique balancement de sa langue après la mort par

³⁰⁶ Passage d'un état à l'autre souligné par le narrateur dans le récit de Claudia Hernández, « Mediodía de frontera », in *De fronteras*, Guatemala: Editorial Piedra Santa, Colección Mar de tinta, Letras centroamericanas, 2007, p. 102. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

pendaison, elle se la coupe d'abord. Elle est seule comme tous ceux qui se suicident, mais aussi comme tous ceux qui meurent, en général. Le chien arrive et, sans essayer de la dissuader, l'accompagne jusqu'à ce que son cadavre soit enlevé par les autorités. Ce chien affamé est un chien honnête, il aura reçu la langue comme récompense.

Le langage est tantôt sec, exact, presque journalistique dans ses informations, comme si Claudia Hernández avait voulu donner l'impression de relater un fait divers, tantôt métaphorique, signe d'un substrat symbolique. Le premier mot qui attire l'attention et suscite des interrogations est le mot « frontera », présent dans le titre et plusieurs fois dans le corps du texte. Le lecteur n'a aucune indication de l'endroit exact où pourrait être située cette frontière³⁰⁷, par conséquent, cette dernière prend tout le poids symbolique de la mort : l'endroit appartient à la géographie de la mort, c'est le lieu où se produit le passage entre la vie et la mort. Le symbole est confirmé par un vocabulaire de renfort : le chien « *traspasa la puerta* », « *cruza el umbral* » (101) ; mais nous dirions même que le symbole est très subtilement présent aussi dans les transgressions animal/humain et masculin/féminin. Le narrateur canin prend la peine de dire qu'il entre dans les toilettes des femmes tout en étant un mâle (« *entra disimulando aunque está de más hacerlo porque a nadie le importa que entre un perro macho en un baño de mujeres en la frontera* », 101). Plutôt qu'une quelconque différenciation, l'idée de l'uniformisation devant la mort est ici suggérée : arrivée l'heure finale, toutes les taxinomies qui organisent notre pensée volent en éclat. Le chien est personnifié et, petit à petit, on se rend compte qu'il assumera le rôle de l'accompagnateur du mourant dans son expérience du trépas³⁰⁸.

³⁰⁷ Pour une interprétation prenant en compte le contexte social de la violence au Salvador et, de ce fait, la pression exercée sur l'écriture des auteurs issus de ce milieu, voir Sergio Coto-Rivel, « Notre cadavre quotidien, représentations littéraires de la mort et de la violence en Amérique centrale », *Amerika* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 03 juillet 2015, consulté le 26 janvier 2018. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/6372> ; DOI : 10.4000/amerika.6372. Cette analyse est tout à fait justifiée, mais nous avons déjà précisé que nous nous abstenons, pour la cohérence de l'approche, de donner le contexte social, qui parfois, d'ailleurs, n'est pas aussi patent que dans le présent cas.

³⁰⁸ Animal psychopompe par excellence, le chien fait penser au Cerbère, gardien des portes de l'enfer, qui attend les morts transportés par Charon et s'assure qu'ils ne quitteront plus jamais le royaume de Hadès. Nous interprétons, d'ailleurs, à la fin, la présence de ce chien comme une possible allusion à la nécessaire et définitive séparation entre vivants et morts. Il renvoie aussi à la figure de Xolotl, divinité à tête de chien, « double ténébreux de Quetzalcoatl » et « guide des trépassés » (cf. Jean-Claude Delhalle et Albert Luykx, « Les compagnons de l'enfer. Xolotl et le dieu du zéro », *Revue de l'histoire des religions*, 1996, tome 213-3, p. 307, https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1996_num_213_3_1204 Consulté le 1 mai 2018)

Cet endroit métonymique auquel accède le chien qui parle révèle de nombreuses ressemblances avec la mort. D'abord, la frontière, qui est intimement liée aussi à la notion d'identité : passer la frontière entraîne souvent un problème d'identité puisque c'est toujours pour partir (laisser derrière soi l'identité première pour en embrasser une autre), alors que l'on rentre plutôt lorsqu'on entreprend un chemin de retour (pour retrouver l'identité première). La mort, elle aussi, arrache une partie essentielle de l'identité dans la mesure où le corps mort ne pourra plus la revendiquer et le choix de cette zone frontalière suggère très finement cette solitude. La solitude des passeurs de frontières est aussi la plupart du temps muette, car, fondamentalement, tout voyage se fait vers l'inconnu, or notre protagoniste n'a plus de langue, elle est anatomiquement muette. (Auto-) Amputée de sa langue, la protagoniste est amputée de sa parole, donc d'une partie importante de son identité. La mort ici est étrangement précédée par ses conséquences : le cadavre passe une frontière qui l'isole dans le mutisme éternel. La grande différence entre les deux frontières, la terrestre et la symbolique, est qu'il n'y a plus de retour pour la deuxième.

De surcroît, ce lieu frontalier est une toilette publique où le sol est imprégné d'urine et où l'on peut imaginer la présence d'odeurs insoutenables. La mort fictionnelle est placée dans l'un des endroits le moins engageants qui puissent exister dans une communauté humaine : un décor, donc, en rien glorieux pour la mort réelle, détestable. Les mots qui décrivent cette mise en scène sont « [el] dolor » et « [la] violencia » que le chien, « asqueado » (101), décèle sur le visage en sang de la femme au regard frémissant (« ojos temblorosos », 101). N'avons-nous pas là une description possible de la mort dont l'irruption violente, douloureuse, ébranle le cœur et donne presque la nausée ?

Si on revient à Epictète, déjà cité dans la partie dédiée à la mort, et à son idée selon laquelle ce sont les pensées relatives à la mort qui causent la peur, on peut interpréter le renoncement volontaire à l'organe du langage comme une attitude stoïcienne, dans la lignée donc de Socrate. Le passage qui suit est riche de signification dans ce sens :

[El perro] le pregunta por cortesía qué sucedió y quién pudo hacerle eso. Ella, que sabe que él conoce las respuestas, no responde quién, sino por qué: porque los ahorcados no se ven mal porque cuelguen del techo, sino porque la lengua cuelga de ellos. Es la lengua que causa horror. La lengua es lo que provoca lástima. No el

cuello. Sólo el forense le presta atención al cuello. La gente común y corriente mira la lengua. Aunque se fija también un poco en los zapatos, es por la lengua que se estremece. Y ella no quiere horrorizar a nadie. Sólo quiere ahorcarse. (101-102)

La femme nous dit, au fond, que ce n'est pas le corps des pendus qui horrifie, mais leur langue ; autrement dit ce n'est pas la mort qui fait peur, mais ce qu'on en dit. C'est parce que l'on se concentre excessivement sur les mots qui rapportent chaque mort (toutes les langues des pendus) qu'il y a horreur et apitoiement. Seul le médecin légiste regarde le cou, lui qui est un spécialiste, suffisamment entraîné pour ne plus succomber à la tentation de regarder la langue. Les autres, les profanes, sont emportés dans le tourbillon accaparant du détail. La protagoniste admet (et c'est là un trait de l'humour noir de Claudia Hernández) que les gens regardent parfois aussi les chaussures du cadavre, reste que c'est toujours la langue qui suscite l'émotion. En fin de compte, elle refuse l'intercession des mots qui déforment le mourir, veut tout bonnement mourir sa mort, ce qui est peut-être la seule action qui puisse véritablement s'appliquer à celle-ci.

Le chien la comprend et décide de rester à ses côtés. Ils savent tous les deux que le mourant est toujours seul. Le silence s'instaure ainsi entre la vie et la mort : il n'y aura pas d'explication, pas de motivation du suicide, pas de commentaires à propos de la mort. Le chien « dirá lo que sabe : nada » (102). Et c'est exactement ce que nous savons aussi sur la mort : rien.

Soudainement, un détail de la vie se fait entendre, contrastant prosaïquement avec la grande capacité de compréhension du chien. Celui-ci a faim, son intestin gargouille, c'est après tout un chien tout maigre. Cette opposition entre instinct de vie (la faim) et désir de mort (le suicide) est suggestive. Tout d'abord, elle est une manière de souligner davantage la présence de la mort, vu qu'il est évident que si la mort est intolérable, c'est à cause de ses multiples contrastes avec la vie. Malgré tout stoïcisme assumé, le retour insistant de la vie rappelle combien il est difficile pour le vivant de s'abandonner à la mort. D'autre part, l'appétit du chien est une occasion pour rebondir sur le pacte du silence conclu entre les personnages : la femme lui donne sa langue à manger. Symboliquement on a la confirmation que la parole de la femme s'éteint à jamais.

Il est intéressant aussi que le chien, dans un premier temps, ait honte d'assouvir ainsi sa faim. « Desea, pero se avergüenza de desear » (102). Le désir de demeurer en vie provoque en lui un sentiment de culpabilité. Le silence qu'il a accepté de partager

avec cet être déjà ambigu (« la viva que pronto estará muerta », 102) est peut-être aussi le signe de cette même culpabilité en tant que témoin et donc, par nécessité, en tant que survivant. Parce que pour survivre, il ne faut pas l'avouer ; voilà pourquoi le chien s'arrange pour offrir à la femme un chiffon (sorti de nulle part) pour qu'elle couvre sa bouche sanglante, ultime biais d'une confession possible. Avec la sagesse qui caractérise souvent le départ des mourants, elle insiste et le chien mange. « Sabe bien la lengua » (103), « sabe bien » ... la vie. La culpabilité se dissout dans l'instinct.

On assiste ensuite à un épisode de thanatopraxie auto-pratiquée et *ante mortem*. La femme aussi semble vouloir sceller dans son corps le pacte du silence autour de la mort. Elle procède au lavement du corps, d'où le lieu des toilettes publiques qui semble au départ inadéquat, mais qui trouve là sa pertinence, nettoie le sang de son visage, change d'habits et surtout elle colle ses lèvres en faisant attention à leur imprimer un sourire paisible et content pour éviter aux autres de regarder l'abyme de la mort (car sa bouche désormais muette est devenue « hueco sin lengua », 103). Non seulement elle ne parlera pas, mais elle dissimulera symboliquement aux autres l'accès à la parole par le scellement de sa bouche. Ce « rituel » lui permettra de « llevarse las explicaciones » (102). Encore une fois, la mort est inavouable.

Le passage de la toilette mortuaire faite avant même que le corps ne devienne un cadavre est peut-être celui qui développe de la manière la plus intéressante le motif de la frontière, parce qu'il insiste sur le confus chevauchement de *l'avant* et de *l'après* (le corps en vie cadavérisé) dans un *pendant* où la mort s'étire, silencieuse. On la reconnaît dans l'ambiguïté du seuil, dans l'espace équivoque, à la fois habité et déserté, bref dans la géographie impossible « qui détruit toute "topographie" »³⁰⁹ et crée « l'atopie »³¹⁰. Le corps atopique – le cadavre – est incompréhensible.

Pendant cet entre-deux toutes les questions se posent, toutes les peurs s'activent, car c'est le moment le plus riche en émotions, alors que le décès, lui, est rapide, efficace, non-ambigu, extrêmement pragmatique. Dans ce *cuento*, il n'a pas fallu lui dédier plus de dix petits mots :

Se cuelga.
Patalea.
Queda sin movimiento.

³⁰⁹ Vladimir Jankélévitch, *La mort* (1977), Paris, Flammarion, 2017, p. 246.

³¹⁰ *Ibid.*

No respira.
Está muerta. (103)

L'espace réduit accordé au décès, dans le sens de l'arrêt des fonctions vitales, montre bien que le drame de la mort se tisse autour d'une vérité biologique simple que la raison comprend mais que l'esprit rejette. Si l'esprit avait la même évolution que le corps, s'il connaissait la décrépitude des cellules, si la mort lui était annoncée par des gangrènes de la faculté d'aimer, ou bien par une progressive diminution de la capacité de distinguer entre beauté et laideur, par des douleurs de penser, etc., l'esprit se ferait à la mort. Mais l'esprit ne meurt pas de la même façon, il est asphyxié dans son élan toujours impétueux par le silence du cadavre.

Pour finir, il existe toujours, nous semble-t-il, dans les textes littéraires un personnage qui peut être interprété comme étant un lecteur potentiel. Le chien, par exemple, est là pour endosser aussi ce rôle, il n'est pas un simple témoin, non plus un simple accompagnateur, mais aussi un récepteur de l'histoire de la femme, histoire face à laquelle il a des réactions diverses (dégoût, gêne, puis approbation, compassion, etc.). Le chien est lecteur car il le décide ainsi ; en effet, il pourrait partir, mais il se laisse entraîner dans l'histoire, sûrement pour rendre service, mais peut-être aussi par intérêt. Cet intérêt pourrait être double. D'une part, accompagner la femme inconnue dans sa mort reproduit le tableau de la chambre du mourant, décrite par Philippe Ariès³¹¹, où la famille veille silencieusement sur celui qui part. Cette expérience permet de devenir une sorte d'apprenti mourant, de se préparer en quelque sorte pour mourir. D'autre part, vu que le chien reste fidèlement à côté de la femme pendue jusqu'à ce que la police arrive pour enlever le cadavre, on pourrait déceler aussi un désir de rétablir une vraie frontière, de la repousser bien loin, afin que la fente ouverte par la mort se referme et que la vie continue. Patrick Baudry dit, dans « La mémoire des morts », que parmi les explications que l'on peut donner à l'attention portée au cadavre des proches, il y a aussi la nécessité vitale de se débarrasser de ce corps : « Celui qui décède présentifie violemment la limite de la mort. Et il faut violemment lui intimer l'ordre de passer de l'autre côté [...] »³¹². Le devoir du témoin est de regarder la mort et d'en effacer ensuite les traces les plus

³¹¹ Voir le chapitre sur la mort.

³¹² Patrick Baudry, « La mémoire des morts », in *Tumultes* 2001/1 (n° 16), p. 31. DOI 10.3917/tumu.016.0029 Consulté le 5.10.2017.

encombrantes (une fois le corps enlevé, le chien lèche le sang qui reste sur le sol). Seule la mémoire est permise.

Le *cuento* de Claudia Hernández, en somme, met en scène un corps qui, non seulement provoque, mais aussi prépare soigneusement son passage à l'état de cadavre. Le souci identitaire vis-à-vis de la mort se décline à plusieurs niveaux : l'influence de la frontière, l'amputation de la parole et la dissimulation de l'horreur. La notion de frontière, nous l'avons vu, renvoie à *l'atopie* de celui qui meurt, qui disparaîtra entièrement tout en laissant son cadavre, image fidèle de soi et à la fois négation totale de son être vivant : le mort part et reste par la même occasion, sans que l'on puisse savoir où il est véritablement. La bouche est évidée de sa parole pour que les mots n'essaient pas de lutter contre la mort. Certes, la langue coupée est présentée sous la forme d'un désir d'embellir le futur cadavre, mais on discerne aussi derrière une volonté de cacher les sentiments, de lisser le passage en rabattant la vie sonore au niveau de la mort par le mutisme. Et, enfin, la dissimulation de l'horreur de la mort est fort présente aussi dans le souci de la femme de nettoyer le sang de son visage, de mettre des vêtements propres et de s'assurer que ses lèvres gardent le sourire.

2.2.2.2. « La bañera » d'Andrés Neuman. Que dira-t-on de ma mort ?

Une salle de bains, une baignoire qui se remplit doucement d'eau, un vieil homme méticuleux qui se noie lentement de sa propre volonté, le tout raconté en détail par un petit-fils-narrateur-spectateur qui nous relate *post factum* les derniers moments avant le suicide de son grand-père. Il fait défiler devant nos yeux des instants-clés de la vie du grand-père culminant avec un possible indice du moment et de la cause de l'irréversible geste³¹³. On voit³¹⁴ véritablement qu'il avait été pauvre, avait eu le goût des livres, incompatible avec son entourage, avait épousé une belle femme, s'était promis que ses enfants n'allaient pas avoir le même sort malheureux, ce qui s'est vérifié, avait travaillé dans une usine sans vraiment lier beaucoup d'amitiés, avait marié ses enfants, continué tranquillement sa vie, était enfin tombé malade et, un jour où sa femme était sortie faire des courses, c'est-à-dire ce jour même, lui avait peut-être écrit une lettre qu'on devine maintenant dans une enveloppe³¹⁵ sur la table, avant de se donner la mort.

On pourrait se demander pourquoi avoir intégré dans la section « mort propre » ce récit relaté par un narrateur extérieur aux faits, mais entretenant une relation personnelle avec le personnage dont il raconte la fin et étant donc susceptible d'éprouver des émotions à cet égard. La réponse est simple : malgré le lien qui unit

³¹³ Il est sans importance de chercher à savoir, dans le cadre de cette analyse, si le suicide a lieu, en effet, le jour où la femme (sa femme ?) sort pour faire des courses et si, dans la lettre, il y a une motivation du geste. Ce qui nous intéresse est exclusivement l'attitude envers la mort. L'absence de la femme est importante parce qu'elle rend possible l'isolement du vieil homme cherchant à mourir. Quant à la lettre, sa présence est symptomatique d'un refus de la part du narrateur de regarder la mort telle qu'elle est en réalité.

³¹⁴ Le texte est particulièrement visuel, non seulement pour ce qui est du passage auquel nous faisons référence ici. Il y a presque une surabondance d'images au détriment des sentiments : la lecture crée le film minutieux de ce moment de la journée où le grand-père s'ôte la vie, alors que les mots renvoyant à des émotions sont parcimonieusement livrés (voici tout ce qu'on peut ranger du côté de l'émotion dans ce texte : « un hombre [...] acariciándole la cabeza », « una mujer sonriéndole », « una voz tranquilizadora » « agua quieta » « solo » « un último bienestar »).

³¹⁵ Cette enveloppe qui se trouve sur la table est un élément intéressant dont le contenu est délibérément passé sous silence. On peut imaginer qu'il s'agit, en effet, d'une lettre d'adieu qui fournit une explication, mais le narrateur écarte complètement ce détail comme si, encore une fois, tout comme dans les *cuentos* de Quiroga, ce qui comptait était le mourir et non le pourquoi d'une mort, fût-elle auto-infligée. Le narrateur, au lieu de divulguer le mystérieux contenu de la lettre, semble choisir de ne pas s'en servir et de reconstituer, donc d'inventer, les circonstances de la mort réelle de son grand-père. Le fait de négliger cet objet susceptible de contenir le vrai ressenti par rapport à la mort propre, lui aussi incomplet parce que le personnage-suicide en rend compte *a priori*, pourrait suggérer que le seul discours possible à propos de la mort soit le discours du spectateur. C'est pourquoi la fiction l'emporte sur la relation fidèle dont la lettre serait le symbole. (Cela étant dit, rapporter le contenu possible de la lettre, à savoir la perspective du grand-père, serait une initiative fictionnelle intéressante.)

les deux, le petit fils n'exprime à aucun moment ses propres sentiments vis-à-vis de la perte de son grand-père, en conséquence, on ne peut pas parler d'une représentation de la mort de l'autre.

On a, dans cette courte nouvelle d'Andrés Neuman, une perspective assez particulière sur le corps mort vu qu'il est absent et, à la fois, présent en tant que résidu de l'action racontée par le texte. Le narrateur contourne la mort proprement dite et conduit la trame à travers des images détaillées qui entourent ce corps encore très vivant et qui irriguent aussi abondamment sa mémoire. On pourrait affirmer que l'auteur parvient, en effet, à faire l'apologie du secret, selon ses propres dires³¹⁶, en faisant en sorte que son narrateur cache parfaitement bien que le corps va mourir et que sa mémoire va s'éteindre. Ce n'est qu'au-delà du dénouement que les nombreux sens métaphoriques prennent forme rétrospectivement et finissent par présentifier un cadavre auquel, étrangement, le récit ne dédie pas le moindre mot. Ce mystérieux corps résiduel hante le récit à l'instar du cadavre réel qui hante l'imaginaire du vivant dans la vraie vie.

Ce narrateur intradiégétique nous relate les derniers moments de la vie de son grand-père. Mais les faits nous sont transmis par un procédé analeptique qui fait que ce narrateur s'improvise témoin d'un événement passé qu'il n'a certainement pas pu voir de ses propres yeux. Il ne s'agit pas d'une analepse classique, mais il est certain que le récit dans lequel on fait incursion est au passé par rapport à un présent qui, de toute évidence, est celui du narrateur même qui prend la parole *après* la mort du grand-père. L'image résiduelle du corps mort du grand-père, corps qui constitue de fait l'élément réel et déclencheur appartenant au monde du petit-fils, est significative. On voit bien que c'est à partir de ce corps mort que le saut en arrière se produit dans le souci, d'ailleurs suggéré (« he imaginado », « sé que en ese momento [...] debió de [...] »³¹⁷), de reconstituer ce qui n'a pas pu être connu.

Le choix des temps verbaux ne manque pas d'attirer tout de suite l'attention. Le récit commence par des phrases à l'imparfait qui signalent le début d'une histoire vacillant entre le connu et l'imaginé. Les gestes du protagoniste sont ralentis par l'usage de ce temps verbal comme si l'on voulait, affectueusement, le retenir dans sa

³¹⁶ Cf. Andrés Neuman, « Variaciones sobre el cuento » in *El último minuto*, Madrid, Páginas de espuma, 2007.

³¹⁷ Andrés Neuman, « La bañera », in *El último...*, *op. cit.*, pp. 12 et 13. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

routine bénigne. Le narrateur veut nous donner l'impression qu'il est proche du personnage et qu'il est en train de relater des choses qu'il connaît. Sans transition particulière, l'imparfait est remplacé par le passé simple et les actions du vieil homme commencent à se précipiter, gagnant un caractère singulier et définitif. La vacillation entre ce que le narrateur pourrait savoir et ce qui est censé demeurer inconnu s'estompe à tel point que la véracité des faits ne fait plus l'objet d'une remise en cause. Le narrateur semble soudainement informé. Puis, à la fin, l'histoire rejoint le présent du narrateur à l'aide du passé composé et du présent, ce qui, doublé de l'usage de la première personne, replonge le lecteur dans le doute.

Quoi qu'il en soit, ce n'est pas l'exactitude (vis-à-vis de la réalité interne du récit) des faits aboutissant à la mort du personnage qui compte, mais la mise en discours d'un enchaînement possible capable de refléter une approche particulière de cet événement ultime.

Un autre détail qui attire l'attention est la mention répétée de l'identité du protagoniste, non par rapport à soi-même mais par rapport au narrateur, « mi abuelo », qui revient neuf fois sur deux pages. Ce substantif avec son possessif fonctionne comme une sorte de rappel insistant du fait que, si la mort appartient, certes, au grand-père, le récit de sa mort, en revanche, appartient au narrateur qui essaie de se l'expliquer par un processus de mise en mots³¹⁸. « Mi abuelo » aurait très bien pu être le titre de ce *cuento*. Mais le choix du titre a une portée plus ambitieuse. La baignoire, objet tellement banal de la vie quotidienne, devient lourde de sens ; elle se fait le lieu de la mort non sans mettre en place une sémantique extrême. Le vieil homme entre dans la salle de bains, verrouille « por dentro la puerta » (11) et, le moment venu, se met en position fœtale (« un anciano desnudo, hecho un ovillo », 12) dans l'eau tiède de la baignoire qui rappelle la chaleur du ventre maternel. Le symbole de la vie est maintenant choix de mort. Voilà que nous retrouvons à nouveau au sein du texte un espace tombal qui marque du point de vue du narrateur la mise à distance sécurisante de la mort, d'abord par l'enfermement dans la salle de bains et ensuite par la désignation de la baignoire comme lit de mort.

³¹⁸ Pourquoi pas une sorte de « mise en sens » telle qu'elle est suggérée par Patrick Baudry dans « La mémoire des morts », déjà cité (voir la page 67 de cette thèse).

Nous avons ici une exemplification de la rondeur du *cuento* et de son efficacité pour accueillir la mort physique³¹⁹.

Le corps nu n'est pas uniquement porteur de la métaphore de la clôture du cycle de la vie par le rappel du corps fœtal mais signifie aussi, nous semble-t-il, la vulnérabilité absolue devant la mort et la solitude qui l'accompagne. Comme dans le cas du suicide dans les toilettes publiques de la frontière dans le *cuento* de Claudia Hernández, ici aussi le narrateur se donne la peine d'établir une démarcation symbolique entre la vie et la mort, créant ainsi un espace de solitude pour que la mort puisse arriver et, surtout, qu'elle arrive au-delà de cette frontière qu'il fixe avec une certaine insistance. La nudité du corps et le rangement ordonné des vêtements qui peu avant le couvraient renvoient aussi au corps volontairement dépouillé de tout ce qui le rattache à la vie, parce que lui-même bientôt une dépouille.

La reconstitution du petit-fils par le mot vaut aussi vengeance vis-à-vis de la mort du grand-père dans la mesure où le narrateur tâche d'en ôter tout signe de peur. Au-delà de la porte verrouillée de la salle de bains, il ne fait pas froid (« no hacía frío », 11), le grand-père se sent à l'aise (« [d]esnudo se sintió mucho más cómodo », 11), il est patient (« [s]e sentó en el borde de la bañera a esperar », 11), toute agitation qu'on aurait pu éventuellement soupçonner cède la place à des gestes clairs et calmes (« Los chorros dejaron de agitar la superficie. El agua pasó de turbia a transparente. Con lentitud, mi abuelo metió un pie y después el otro [...] », 11). Le soupir que le grand-père laisse échapper ne traduit pas non plus de la peur, c'est juste un accès de nostalgie inévitable lorsque, avant de mettre un point final à l'histoire de sa vie, il s'en remémore quelques instants (ponctuellement, le narrateur utilise à nouveau un imparfait –« acudían a su memoria episodios remotos » (12)–, ce qui contraste encore une fois, comme nous l'avons vu, avec les passés simples indiquant des gestes décidés). La décision du grand-père est ferme, plus forte que les souvenirs qui émergent pour le dissuader.

Le petit-fils-narrateur ne peut s'empêcher toutefois d'imaginer une courte mais intense hésitation (« entonces sucedió algo imprevisto, algo que he imaginado », 12). L'eau, jusque là transparente, prend des « reflejos turbios » (12) et le grand-père, la tête submergée, s'efforce sans succès de ne pas respirer :

³¹⁹ La mort physique, nous l'avons suggéré, trouve un espace idoine dans le *cuento*, parce qu'il est limitée et se déroule dans un temps de l'urgence, alors que la mort comme concept n'a pas du tout le même type de contraintes, elle peut s'étaler, patienter, partir et revenir, y compris ne jamais advenir.

« súbitamente, [...] se incorporó con energía y empezó a jadear » (12). Seul avec son corps nu, il comprend que, comme plus aucune image n'émerge dans sa tête (« [a] su mente, esta vez, no acudió ninguna imagen », 12), il n'hésitera plus. Son petit-fils lui fait esquisser un sourire aux coins des lèvres pendant qu'il sentira une dernière fois le plaisir d'être en vie (« un último bienestar », 13) et il s'en va. La mort fait disparaître le grand-père tel qu'il était, mais aussi elle le plonge dans l'indistinction la plus terrible ; la phrase finale, « mi abuelo dejó de ser mi abuelo » (13), joue de ce double sens, c'est-à-dire qu'à la fois le narrateur perd son grand-père et ce dernier n'est plus lui-même.

Contrairement au *cuento* de Claudia Hernández où la mourante interdit la parole autour de sa mort en se coupant la langue, dans le texte d'Andrés Neuman, il nous semble que la lettre, que nous avons tout à l'heure aperçue sur la table, véhicule du mot par excellence, autorise la transmission de la pensée occasionnée par la mort. Que le récit du narrateur soit ou non partiellement inspiré de cette lettre (l'a-t-il lue ?) est sans importance ; toujours est-il que, par sa simple présence, elle rend légitime la démarche de raconter.

En ce qui concerne la possibilité de dire la mort, il est intéressant aussi que dans les deux cas, chez Hernández de même que chez Neuman, les témoins ne soient pas vraiment fiables. Le premier est un chien, qui parle certes, donc doté de caractéristiques hors normes, mais auquel on peut toujours reprocher de ne pas être capable d'aborder une quelconque perspective sur la mort (ne serait-ce que parce qu'on a l'habitude de considérer que l'être humain est le seul à connaître cette forme terrible de l'angoisse de la mort). Le chien-personnage semble être là pour mettre un frein à l'immixtion de ce que l'on pourrait appeler l'attitude philosophique de l'homme devant la mort, attitude qui transforme ce phénomène parce qu'elle le regarde depuis la perspective de tout ce que la mort nie à la vie. On est loin des *cuentos* de Quiroga dont les personnages, au contraire, se servent de la réflexion pour accepter leur mort. La mort, dans les deux textes de l'Uruguayen, est naturelle, mais il faut d'abord l'accepter. Chez Hernández, la mort est acceptée à condition qu'il n'y ait pas d'interrogations à son sujet (la langue coupée est là pour l'interdire). Le deuxième témoin, celui de Neuman, est aussi fautif du point de vue de la crédibilité. La première faille de l'histoire qu'il raconte est le fait de prétendre qu'il relate pas à pas les circonstances de la mort du grand-père alors qu'au fond il construit *a posteriori* un récit aseptisé où il n'y a ni peur, ni souffrance. Et, justement, son désir

de présenter la mort d'un être cher comme étant une mort paisible, sans questionnement, sans regret, sans peine d'un côté comme de l'autre, est, en quelque sorte, sa deuxième faille. Car si l'on peut accepter la mort, en revanche elle n'est douce qu'à contrecœur. Notre narrateur s'emploie de manière chirurgicale à dépurer la mort de toute contradiction, révolte ou tristesse : il obtient une mort idéale. La mort dans ce texte est naturelle par aveuglement volontaire, par refus de toute contrariété. Le bref moment du retour du corps hors de l'eau est une hésitation, certes, mais on l'étouffe (littéralement) très vite.

Cette décision de ne voir dans la mort que ce qui ne nous contrarie pas est possible par l'entremise de la littérature. L'appel à ce type d'expression a une fonction d'apaisement de la peur de la mort car la mort fictionnelle conserve symboliquement ses attributs destructeurs, mais perd la laideur terrifiante dont elle est revêtue dans l'imaginaire anthropologique.

2.2.3. Le moi cadavre

Mon cadavre est doux comme un gant
Louise de Vilmorin

*¿De dónde sale el agrío placer de
asistir al cadáver que todavía no soy?*
Andrés Neuman

Qui n'a pas blêmi une fois au moins dans sa vie à l'idée qu'un jour il va devenir un cadavre ? Les *cuENTOS* d'Horacio Quiroga que nous réunissons sous ce thème racontent l'imminence de la mort du corps et la sensation d'impuissance devant une détérioration physique qui semble programmée. Quant au récit de Julio Cortázar, c'est le cadavre propre qui surgit de nulle part comme un double hostile. Le personnage le regarde, le soigne, puis panique et enfin se révolte contre cette vision dont on ne sait pas avec certitude si elle est un cauchemar, une prémonition ou une réalité depuis laquelle il rêve de sa vie.

2.2.3.1. Je meurs de ma mort inévitable et putride : « El hombre muerto » et « Las moscas » d'Horacio Quiroga

Les deux *cuentos* de Horacio Quiroga annoncés dans le titre ont une trame extrêmement simple. Dans « El hombre muerto », un homme trébuche sur une clôture barbelée et s'écroule ; la machette qu'il tient à la main lui échappe et vient transpercer son ventre. Le laps de temps entre la blessure annonciatrice de la mort et la mort inévitable est narrativement étiré afin d'accueillir les longues réflexions du personnage au sujet de sa mort. L'autre histoire, « Las moscas », est tout aussi concise : un homme tombe et se fracture la colonne vertébrale. La mort fait tout de suite sentir sa présence et l'homme en prend tristement note. La réflexion moribonde est tantôt lucide, tantôt ponctuée par des hallucinations qui finiront étrangement par se confondre avec la réalité.

La solitude de la mort imminente dans « El hombre muerto »

Toute la matinée l'homme (sans nom) a travaillé rudement sur la plantation de bananiers et s'apprête à faire une pause bien méritée. « Cruzó el alambrado para tenderse un rato en la gramilla »³²⁰. Seulement, ce repos quotidien, cette sieste qu'il aura faite maintes fois à l'identique, seront les derniers. Ce n'est pas la métaphore du repos en soi qui frappe, on la connaît bien, mais le fait que, pour dire à quel point la mort est banale, le narrateur fasse coïncider la sieste de tous les jours avec le repos éternel jusque dans ses détails physiques : « Ya estaba tendido en la gramilla, acostado sobre el lado derecho, tal como él quería [...]. Estaba como había deseado estar » [...] « en [una] cómoda postura » (308-309).

C'est un narrateur hétérodiégétique qui raconte la prolifération des états d'âme de l'homme confronté à la certitude « fría, matemática e inexorable » (309) qu'il est en train de mourir. Cette focalisation interne avec narration à la troisième personne assure d'une part la fidélité du rapport des faits et place, d'autre part, de manière évidente, les événements et les réflexions qui en découlent à si peu de distance du lecteur que celui-ci prête spontanément l'oreille au mourant. Le temps du récit est à

³²⁰ Horacio Quiroga, "El hombre muerto" (1920), in *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 308. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

la fois raccourci et dilaté, étant divisé entre deux temporalités distinctes, contradictoires, d'ores et déjà impossible à réconcilier. Tandis que les faits se déroulent à une lenteur extrême puisque « el sol está exactamente a la misma altura » et que « las sombras no han avanzado un milímetro » (309), les réflexions de l'homme, elles, se font de plus en plus nombreuses et riches et leur abondance contraste de manière significative avec l'immobilité du corps et du paysage. Une tension s'installe entre le temps extérieur, habité par la vie imperturbable, et le temps propre qui, envahi par la mort, accélère son rythme vers l'implacable.

Ainsi, tout semble insister sur l'opposition entre la vie paisible et la mort brutale, parce que, malgré ce que le narrateur appelle « nuestras divagaciones mortuorias » (309) habituelles, invariablement la mort interloque. Voilà que la pensée de la mort est en quelque sorte traître, parce qu'au lieu de nous apprendre à cohabiter avec elle, elle nous sert plutôt assez souvent à repousser constamment cette dernière échéance afin d'aménager dans l'espace ainsi créé la scène de tous les plaisirs de la vie dont la mort ne manquera pas de nous priver. « [E]ntre el instante actual y la postrera expiración, ¡qué de sueños, trastornos, esperanzas y dramas presumimos en nuestra vida! [...] ¡Tan lejos está la muerte, y tan imprevisto lo que debemos vivir aún! » (309).

L'homme est à la fois héros et spectateur de sa propre mort. Il y a une montée graduelle de sa prise de conscience ; ainsi, il passe de l'observation distraite que sa machette n'est pas retombée quelque part par terre au constat beaucoup plus concret que la moitié de la lame et le manche sortent de sa chemise, pour conclure ensuite naïvement : « pero el resto no se veía » (308). « El resto », ce n'est évidemment pas que la pointe du tranchant mais aussi, et surtout, la mort, que le personnage est encore bien loin d'accepter et qu'il fait donc semblant de ne pas voir. Le narrateur oscille volontairement entre le ressenti du personnage (« adquirió [...] la seguridad de que acababa de llegar al término de su existencia », 309) et la perspective d'un *nous* généralisé englobant toute la famille des mortels (« en el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte », 309). Et pourtant, arrivé le jour où « fría, fatal e ineludiblemente, va a morir » (309), l'esprit de l'homme est incapable d'appréhender cette fatalité. « ¡Muerto! ¿pero es posible? » (309), se demandera-t-il avec obstination. Question dont la réponse est d'autant plus incertaine que rien autour de lui ne présage sa mort : le soleil de plomb,

la bananeraie, le cheval, le gamin qui passe le pont tous les jours à la même heure, enfin, le monde entier lui apparaissent soudainement d'une passivité insupportable. Il connaît ces lieux dans les moindres détails et pourtant tout lui devient irrémédiablement étranger parce que lui n'est plus le même, « se muere » (311). Les sentiments qui l'envahissent lui signalent l'arrachement définitif qu'est la mort : « [d]esde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene que ver ni con el potrero [...], ni con el bananal, [...], [n]i con su familia » (311). À deux reprises il s'accroche naïvement aux tâches qu'il voudrait encore accomplir : il devra bientôt remplacer les poteaux du barbelé et changer le manche de sa machette comme s'il voulait conjurer le destin mortel que lui réserve cet instrument censé être à son service.

La révélation progressive du personnage s'étaye sur l'antithèse réitérée entre la nature transcendante de la mort (« se resiste siempre a admitir un fenómeno de esa trascendencia », 309) et le caractère immanent de la vie où la continuité est dès lors vécue davantage comme monotonie et distance terriblement froide puisqu'aucun « trastorno de la naturaleza trasuda el horrible acontecimiento » (309). Puis survient la même antithèse sous la forme du vacillement douloureux entre acceptation et rejet : il meurt, non, ce n'est pas possible, il est seulement extrêmement fatigué, il se repose. « ¡[E]s tan imprevisto ese horror » (309).

Au fur et à mesure que le personnage se rend à l'évidence, surgit aussi le corps mort, étrange co-habitant du corps en vie (ce thème sera encore plus fortement présent dans « Las moscas »). D'abord exprimée à un niveau grammatical par la gradation « Se está muriendo », « se muere », « muerto », la conclusion est claire, « puede considerarse muerto » (309). Et si dans un premier temps la cohabitation des deux corps ne fait pas tout de suite scandale, c'est parce qu'elle n'est pas encore tout à fait physique, mais plutôt mentale. Petit à petit, le corps se chosifie, devient « carne » que le soleil frappe sans pitié ; puis l'homme sort de son corps et le regarde : il n'est plus que « un bulto » (312), que le cheval, resté machinalement aux côtés de son maître, se décide enfin à abandonner. Cet abandon est symptomatique et marque la séparation des plans de la vie et de la mort.

Ce *cuento* répond fort bien, nous semble-t-il, à la proposition du texte-tombeau, car on assiste presque à une mise en bière métaphorique que l'homme fait de son propre corps dès lors qu'il accepte de mourir : position allongée et confortable, dissociation symbolique du corps mort de tout ce qui est vivant à cause de

l'étrangéité qui les sépare, etc. Le texte se fait tombeau pour ce personnage doublement livré à sa solitude : la solitude physique, puisqu'il n'a personne à ses côtés et la solitude intérieure, inhérente au voyage inconnu dans lequel il se voit déjà embarqué. De son côté, le lecteur, conforté dans sa position de témoin par la crédibilité des faits relatés et inondé par le flot de pensées que livre le mourant, s'improvise membre d'un cortège qui n'en est pas moins funèbre parce que fictionnel. Devant ce paysage de la transition de l'existence vers la non-existence, surgit une interrogation. Serait-il question de consentir à la mort et de renoncer par là même à la vie avant de franchir le pas ? Quoi qu'il en soit, le *cuento* de Quiroga suggère l'existence d'un entre-deux diffus, enchevêtré, où l'individu qui doit mourir opère cette reconnaissance. Que l'homme acquiesce à sa propre mort suppose une volupté particulière qui trouve dans le texte de fiction un moyen d'expression à sa hauteur.

« *Las moscas* ». *Mort et vie dans le corps putride*

« *Las moscas* », présenté d'ailleurs par son auteur comme une réplique de « *El hombre muerto* », est aussi l'histoire d'un homme qui se meurt. Une chute, la colonne vertébrale fracturée et voilà que l'homme, toujours sans nom, par le même souci de généralisation, comprenant que la mort est là, nous livre les sentiments qu'il éprouve. La manière dont la mort se fait annoncer est ce qui frappe dans ce *cuento* et marque la différence par rapport au précédent. Il s'agit de l'intervention mystérieuse des mouches vertes qui seraient naturellement aptes à reconnaître la corruption de la chair avant la mort du corps. Leur bourdonnement à proximité est le signe avant-coureur de la fin proche.

La narration débute avec une description du lieu où se trouve le protagoniste, une forêt où quelques mois auparavant un incendie avait réduit en cendres la plupart des arbres, sauf celui qu'on avait abattu à la même époque et qui gît maintenant par terre, l'écorce presque intacte. Contre cet arbre est assis l'homme à la colonne brisée, le corps presque complètement immobile et l'esprit envahi par la certitude « [c]larísima y capital »³²¹ qu'il va mourir. Nous reconnaissons le même schéma de l'incompréhension initiale, suivie de l'acceptation. L'homme entend un

³²¹ Horacio Quiroga, « *Las moscas* » (1933), in Leonor Fleming (éd.), *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 348. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

bourdonnement insistant qui, attribué (mal)adroitement à la lésion de la moelle épinière, ne laisse rien soupçonner de ce qui sera la chute du *cuento*. Le bourdonnement mal identifié est synonyme du rejet de la réalité de la mort. Au fur et à mesure que le bourdonnement devient de plus en plus aigu, c'est-à-dire que l'homme comprend qu'il se meurt, sa vraie signification nous est aussi révélée. Le personnage hallucine et voit un bazar maroquin avec, d'un côté, des poulains blancs et, de l'autre, une procession d'hommes décapités. Puis soudainement il se retrouve dans une chambre d'hôpital, entouré de médecins qui, après avoir eu recours au mensonge pour le convaincre qu'il n'était pas mourant, lui proposent de découvrir la vérité à l'aide de l'infaillible test des mouches vertes. Le passage par la rêverie hallucinatoire est un aiguillage astucieux vers l'étrange dénouement. Le lecteur ne pourra pas crier au vulgaire subterfuge de la confusion entre rêve et réalité, car si le souk n'est pas « réel »³²², ce n'est pas le cas des mouches. Après l'interférence entre l'état hallucinatoire et l'état de veille, symbole de la négation initiale de la mort, le narrateur *authentifie* (dans le sens de Lubomir Doležel³²³) l'appartenance des mouches à la réalité ; elles sont bel et bien en train de bourdonner dans l'oreille du personnage la fin inéluctable qu'elles flairent dans son corps putride³²⁴.

Le jeu des voix narratives est symbolique et montre l'universalité de l'expérience relatée. On a au début un narrateur homodiégétique, qui est celui qui situe en quelque sorte le décor et qui nous annonce, par le biais de sa mésaventure personnelle, que la mort surviendra. Il sera remplacé par un narrateur hétérodiégétique aussitôt qu'une réflexion à visée générale est formulée³²⁵. Les deux types de narration seront ainsi intercalés, nous offrant un constant va-et-vient entre le « je » de *ma mort* et le « il » de *sa mort*, sans oublier d'enterrer par une unique utilisation du « nous » la déclinaison inclusive de la mort. Il s'agit très précisément d'un passage vers la fin où, de manière significative, à l'intérieur du même paragraphe, le « je » se rend compte que le bourdonnement vient en effet des

³²² C'est-à-dire qu'il n'appartient pas à la réalité du personnage qui est celle qui devient, le temps de la lecture, le réel référent, comme nous l'avons vu chez plusieurs auteurs dans le premier chapitre théorique.

³²³ Rappelons qu'il s'agit de la fonction d'authentification attribuée par Lubomir Doležel au narrateur à la troisième personne. Cela étant dit, dans ce *cuento*, cette fonction est mise à l'épreuve par l'oscillation des voix narratives.

³²⁴ Image qui n'est pas sans rappeler encore une fois la charogne baudelairienne : « Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride... » (Charles Baudelaire, XXIX, « Une charogne », in *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 2015, p. 59).

³²⁵ Nous voudrions souligner le fait que la langue et le rythme des passages à la troisième personne sont parfois très poétiques, à tel point qu'on a l'impression de parcourir des morceaux lyriques.

mouches et, en l'exprimant, se détache ponctuellement de la première personne. C'est dans ce même passage et dans le même souci d'authentification que la chronologie de l'apparition des mouches est aussi reconfirmée :

Son ellas las que zumban. Desde que *he caído* han acudido sin demora. Amodorradas en el monte por el ámbito de fuego, las moscas han tenido, *no sé* cómo, conocimiento de una presa segura en la vecindad. Han olido ya la próxima descomposición *del hombre sentado*, por caracteres inapreciables para *nosotros* – tal vez en la exhalación a través de la carne de la médula espinal cortada. Han acudido sin demora y revolotean sin prisa, midiendo con los ojos las proporciones del nido que la suerte acaba de deparar a sus huevos³²⁶. (340)

Pour conclure, les deux *cuentos* de Quiroga mettent en scène une mort niée que le sentiment naissant de la chosification du corps finit par rendre acceptable (il ne s'agit pas de dire que la mort est acceptable, mais que la présence de la mort est acceptée comme une évidence pendant les derniers instants de la vie). Paul Ricoeur, dans *Vivant jusqu'à la mort*, aborde justement ce thème de l'homme prisonnier de « l'imaginaire du mourir »³²⁷, imaginaire qui naît du regard du survivant, c'est-à-dire de celui qui voit dans la personne qui va mourir (y compris lorsqu'il est question de se penser soi-même face à cette échéance) un mourant, voire un déjà-mort, et non un vivant, un pas-encore-mort. Il est tentant, en vérité, de se débarrasser, comme le souhaite pour soi Paul Ricoeur, de l'idée selon laquelle la mort fait irruption sur le terrain de la vie et de croire, en revanche, que la vie (« [l']effort pour exister »³²⁸) se poursuit sans diminution, sans altération, jusqu'au seuil de la mort. Cette vision, nous semble-t-il, permet de séparer d'une manière efficace les deux plans et de couper court à toute interférence possible de la mort dans la vie ; autrement dit, ni la mort ne viendra réclamer tel ou tel vivant (déjà moribond) ni le vivant (pas encore mort) ne mourra avant de vivre jusqu'à la fin. C'est une sorte de position stoïcienne extrême qui, sans rejeter la pensée philosophique de la mort, suspend l'interrogation autour du « qu'est-ce mourir ? ». Aux morts de mourir donc, aux vivants de *vivre jusqu'à la mort* !

³²⁶ Nos italiques.

³²⁷ Paul Ricoeur, *Vivant jusqu'à la mort*, Paris, Seuil, 2007, p. 45. L'auteur dit plus précisément vouloir « batailler » contre « l'imaginaire du mourir attaché au regard du spectateur » (p. 45), qui anticipe l'agonie de la mort au lieu de laisser se manifester « la joie de vivre jusqu'à la fin » (p. 39) de celui qui n'est pas encore mort mais « vivant-encore » (p. 46).

³²⁸ *Ibid.*, p. 40.

Seulement, il nous apparaît évident que vouloir savoir comment on meurt, non seulement pourquoi et encore moins quand, est un trop fort désir. Et voilà que, grâce à cet *a priori* de l'imaginaire du survivant, les deux textes de Quiroga proposent une vision fictionnelle où le mourant, qui effectivement n'est pas passif, agit dans le sens de sa mort : tristement (« la bárbara inquietud de este instante », 348), mais décidément (« Esta es la verdad. Como ella, jamás se ha presentado a mi mente una más rotunda. », 348), il se déprend de son existence telle qu'elle se présentait à lui avant la menace concrète de la mort (« [...] otro yo, en un pasado que tampoco me pertenece », 348). Cette déprise est possible parce qu'un deuxième dédoublement est mis en place, celui du corps et de l'esprit. En quelque sorte, on pourrait dire que l'esprit pose sur le corps le même regard du survivant dont il était question plus haut. Si dans un premier temps il semble que la trace ultime de la conscience de l'homme vivant ne sera rien d'autre qu'un « sosegado cadáver » (348) et que la vie qui l'animait laissera derrière elle « por todo residuo un ex hombre » (348), la fin en dit toute autre chose. Pendant que par terre gît « un muñeco de ojos sin parpadeo, un espantapájaros de mirar vidrioso y piernas rígidas » (350), l'esprit, qui se sera affranchi du désir désespéré de continuer³²⁹, vole « libre del espacio y el tiempo » (350).

Et, dans un final digne de Quiroga, l'homme qui n'est plus qu'esprit se pose, en compagnie des mouches (« mis compañeras », 350), sur le tronc de l'arbre qui abrite son corps mort, acquiesçant ainsi à la réintégration de sa chair dans la nature. La mort est annoncée par le corps putride en vie, mais ce même corps servira de lieu de vie une fois rendu à la terre.

³²⁹ « [...] he aquí que esta ansia desesperada de resistir se aplaca », Horacio Quiroga, « Las moscas », *op.cit.*, p. 348.

2.2.3.2. Face à mon propre cadavre : « Retorno de la noche » de Julio Cortázar

La mort propre est aussi le thème du *cuento* de Julio Cortázar, « Retorno de la noche ». Un homme, prénommé Gabriel, rêve qu'il est mort et fait l'étrange expérience de voir et de toucher son cadavre. La fin, assez typique pour Cortázar, mais dont l'impact sur le lecteur n'en est pas pour autant amoindri, laisse croire que l'expérience du personnage n'aura pas été qu'un simple rêve, vu que des traces de la nuit persistent, inexplicables, au-delà du réveil.

En grand *cuentista*, Cortázar soigne sa mise en matière narrative : le narrateur homodiégétique essaie d'inscrire l'évènement qu'il s'apprête à raconter dans un contexte assez banal, celui des horizons oniriques que la nuit apporte « como siempre »³³⁰ pour tout un chacun. Ce procédé d'objectivation qu'on lui connaît³³¹ est ici renforcé par l'insertion d'une note de bas de page dans laquelle le narrateur (ou bien Cortázar lui-même, si on considère cette note comme une intervention métafictionnelle et non une promenade extradiégétique³³²) explique qu'il aurait peut-être fallu que son histoire s'agrémente d'un début à l'anglaise, un peu plus mystérieux et sombre, mais que les choses qu'il raconte dépassent en quelque sorte cet agencement artificiel (« yo he perdido la fe en las palabras y los exordios, y apenas me asomo al lenguaje para decir estas cosas », 67). Le premier indice qui laisse sous-entendre que l'histoire pourrait être réelle est donné lorsqu'il parle, toujours dans la même note, de ses problèmes de cœur qui, un jour prochain, finiront par le tuer (douleurs qu'il mentionnera d'ailleurs aussi, et pas de manière anodine, pour évoquer les tourments de la nuit). Et si, en outre, nous faisons bien attention au

³³⁰ Julio Cortázar, « Retorno de la noche », in *Cuentos completos I*, México D.F., Santillana, 2011, p. 67. Écrit en 1941. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

³³¹ On retrouve le même schéma, pour donner un autre exemple permettant d'inscrire « Retorno de la noche » dans la cohérence d'une écriture, dans sa nouvelle « Historias que me cuento », où le narrateur affirme que l'histoire qu'il s'apprête à raconter était censée faire partie des nombreuses histoires qu'il avait l'habitude d'imaginer le soir avant de s'endormir et qui ne sortaient jamais de sa chambre à coucher. Seulement celle-ci était différente et, de ce fait, la nécessité de l'écrire s'était imposée d'elle-même. C'est là une manière de marquer un signe d'interrogation sur la plausibilité de l'évènement relaté : et si c'était vraiment arrivé ?

³³² Cette note oscille ingénieusement, à notre avis, entre le *dedans* et le *dehors* dans le sens où l'instance narrative qui parle se situe d'abord au niveau métafictionnel pour glisser tout de suite après vers le plan strictement diégétique. Plus exactement, au début de la note, par la comparaison avec les romanciers anglais, on regarde le récit de l'extérieur comme étant de la littérature, puis le narrateur fait irruption, s'empare de la voix narrative et ramène le lecteur à sa réalité diégétique, à l'intérieur du récit. Il nous semble intéressant de souligner cette confusion voulue entre auteur et narrateur qui laisse ouvert encore un autre chemin susceptible de mélanger réalité et fiction. Ceci soulève, par ailleurs, la question de la motivation qui mène à l'écriture sur la mort et de l'effet qu'elle pourrait avoir sur la personne réelle qui est source du récit.

titre (jamais aléatoire), la confusion entre rêve et réalité a de plus en plus l'air d'une fatalité. Le titre est, à lui tout seul, l'affirmation d'un monde possible (la « noche » comme espace, c'est-à-dire le rêve, puis par extrapolation, la fiction, et dans le contexte qui nous occupe, la mort) auquel on accède et à partir duquel on retourne au monde réel, bien évidemment enrichi d'une expérience nouvelle. La deuxième interprétation possible, le retour que fait la nuit cette fois-ci et non le retour du personnage, est tout aussi significative. C'est comme si le protagoniste était visité par la mort dans son rêve et qu'il survivait à chaque fois, conscient tout de même qu'un jour il ne reviendrait plus : « cualquier noche de éstas, me voy a quedar de pronto con la última expresión aferrada a la cara, máscara » (67).

Gabriel fait donc ce rêve dans lequel il se sent très mal, souffre de tout son corps (les douleurs cardiaques, surtout) et a l'impression de mourir à petit feu dans un lit de sueur, de douleur, de soif fébrile et de peur. Mais soudainement il se ranime, il semble s'être extrait de l'atroce cauchemar et il allume une veilleuse pour s'en convaincre. Seulement, lorsque, déjà debout, il cherche à se regarder dans le miroir d'une armoire, il constate que celui-ci ne lui renvoie pas du tout son visage, mais l'image du lit où gît sans vie son propre corps. La description des états d'âme du narrateur provoqués par cette funèbre découverte, « comprendiendo, poco a poco, que [...] estaba en la cama y que acababa de morir » (68), se fait par une accumulation de mots qui indirectement brossent un portrait possible de la mort. Les choix linguistiques du narrateur ne relèvent pas d'un vocabulaire innocent puisque les mots utilisés en tant qu'épithètes pour décrire l'atmosphère de la nuit, les objets de la chambre, les sentiments éprouvés par le protagoniste, pourraient tous être appliqués aussi à la mort ou au cadavre. Ces deux derniers sont appelés à trois reprises « aquello » (67, 68, 72), un mot délibérément vague de par sa nature déictique, mais aussi du fait de la distance qu'il implique par rapport à la voix narrative, et qui contraste avec cette abondance de caractéristiques exactes qu'on repère dans le texte. On distingue, dans la première partie du *cuento*, deux registres linguistiques qui correspondent, l'un, à la description corporelle et aux réactions humorales de rejet devant la mort présente et, l'autre, à une attitude philosophique dont le vocabulaire fournit au narrateur une sorte de rempart de résignation vis-à-vis de la « realidad de la muerte » (68). Ainsi, quand le narrateur parle de la douleur qu'il ressent dans son sommeil cauchemardesque, des sensations physiques au contact du lit, de l'effet de la fièvre ou même du sifflement d'un passant tout à fait

accidentel, les mots qu'il utilise pour ce faire renvoient du même coup à la mort « horrible », « espantos[a] », « viscosa y helada », qui inflige au corps des coups de « espadas y vidrios » et qui « desgarradoramente » provoque en lui la peur. La possibilité de la mort « [eriza] el cabello » (68), provoque « [e]l estupor, brutalmente », change l'état d'âme du personnage qui la contemple en une réaction « convuls[a] y tiritante » (69). Le cadavre exhibe ses signes funèbres, dans une description digne des représentations picturales ou des signalements médicaux : « su frío », « la cara blanca, sin sangre », la « rigidez », « la nariz repentinamente afilada », « los labios malvadamente duros » et surtout « el silencio » (68,69). Devant l'horreur de cette « anulación total » (69), se dégage une deuxième attitude, qui est celle de l'acceptation de l'inévitable, comme nous avons pu le constater aussi dans les *cuentos* de Quiroga et de Neuman. Soudainement le narrateur a l'étonnant sentiment que tout peut être compris. En réalité, il ne sait pas exactement ce qu'il y a à comprendre ni d'où vient cette sensation de voir clair, tout juste il lui semble que « todo quedaba explicado » (68).

Il est intéressant de remarquer que lorsque l'angoisse de regarder son corps mort aura atteint son paroxysme, le narrateur suggère deux réactions possibles. La première, c'est de devenir fou (ce qui ne lui arrivera pas : « no sentía sobre mí los latigazos de la locura », 69), la deuxième, d'accepter calmement la situation (« Se llega al ápice y hay que bajar », 69). Il opte pour la seconde en embrassant une posture qu'on pourrait aisément qualifier de religieuse, du moins dans le sens du « religieux commun »³³³ qui, dans l'acceptation de Paul Ricœur, correspond à une disponibilité soudaine pour laisser émerger l'essentiel³³⁴. Si les diverses phases de la peur étaient pour le narrateur une forme d'abri (« me aferraba al miedo como a un reparo », 69) contre la folie, elles ne sont pas pour autant parvenues à lui apporter une consolation. Le réconfort arrive seulement par la triste volupté d'une douleur apprivoisée :

[D]espacio me volvía la calma a un dolor dulce, a un llanto que era como una mano de amigo asomándose desde la sombra. Apreté esa mano y me dejé ir, inacabablemente. “Entonces, estoy muerto. Nada de investigaciones sobre el absurdo. [...] Muerto. Nada más simple. [...] Nada de preguntas. Todo es rigurosamente esencial y primitivo: esquema de la muerte [...]”³³⁵. (69-70)

³³³ Paul Ricœur, *Vivant jusqu'à la mort*, Paris, Seuil, 2007, p. 43.

³³⁴ Cf. *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*, pp. 69-70.

La mort est donc simple, elle suit depuis toujours un schéma irréductible qu'il vaut mieux ne pas questionner excessivement, voire pas du tout. La douleur ne peut être douce que lorsqu'elle arrête d'être perçue comme une agression insurmontable envers celui qui la subit. La douleur devient alors volupté de la souffrance cachant une vérité supérieure au supplice. Nous verrons d'ailleurs que le personnage aspire, en effet, à reproduire la conduite d'un « Sebastián, contento de saetas » (70).

Une fois acquis un certain calme devant cette représentation extrême de la mort propre qu'est la vision du cadavre que nous serons, le personnage s'attache à cosmétiquer son corps sans vie (« Tengo que mejorar el aspecto de esa cara », 70) et à dissimuler autour de lui l'agitation de la nuit/mort. Il range les draps et la couverture, puis peigne ses cheveux avec les doigts, façonne la bouche en forme de sourire et ferme les paupières en les lissant jusqu'à ce que s'efface sur elles l'expression de la souffrance. La paix qu'il ressent et la patience qu'il met dans cet acte sont de temps à autre menacées par la tentation horrible de questionner³³⁶.

On peut interpréter ce soin prodigué au corps par le narrateur comme correspondant aux rites ancestraux de la préparation du défunt en vue de son voyage vers l'au-delà. Il est, certes, sommaire, dans le passage qui nous occupe, mais il y a un élément qui permet toutefois d'y reconnaître l'aspect rituel. Cet élément est à chercher parmi les vertus traditionnelles de la préparation du corps qui sera exposé aux yeux des vivants : la fonction d'apaisement. Notre narrateur souhaite que son cadavre, ce « rígido espantajo crispado » (70), n'horripile pas sa grand-mère qui ferait la néfaste découverte le lendemain matin, et il fait en sorte que son visage mort garde une paisible ressemblance avec la vie. L'homme a toujours cherché à rendre au défunt la dignité qui le caractérisait quelque temps avant d'en être trop brusquement dépourvu par sa transformation en dépouille mortelle. De la même manière, le narrateur de Cortázar fait de son corps « frío » un corps « ceremonioso » (71) dont la dignité a été rétablie par ses soins, même s'il s'agit, en vérité, d'une « falsa dignidad que acababa de conferirle [su] destreza » (71).

On décèle un deuxième élément qui contribue à la ritualisation de l'expérience de la mort telle que Gabriel l'expérimente : c'est l'insertion dans la narration de

³³⁶ Il est intéressant de remarquer, au passage, que lorsque la peur ou la révolte émergent sous forme de cris ou de questions qui s'agglomèrent dans la tête du personnage, celui-ci les éloigne avec des mots qui *tuent* : il « étouffe » avec ses propres mains les cris et « étrangle » les horribles questions (« mis propias manos ahogaron los alaridos », p. 68 et « las horribles preguntas [...] las rechazé brutalmente, estrangulándolas con estertores », « Retorno... », *op.cit.*, p. 70).

morceaux d'incantations chantonnés par une femme noire. Il s'agit en fait d'une sorte de prière de louange qui ressemble beaucoup aux psaumes de David³³⁷ : « Sé que el Señor ha puesto su mano sobre mí »./ « Oh, río profundo, y ahora eres tú desde la noche ». / « Río profundo, mi corazón está en el Jordán »/ « Mi alma está anclada en el Señor » (71, 72, 76). La voix féminine qui psalmodie ces chants depuis la nuit, et qui rappelle les anges qui sont en train de louer Dieu en permanence dans l'imaginaire chrétien, sacralise l'espace où la mort onirique/fictionnelle a lieu. Le protagoniste va très loin dans son expérience rêvée/imaginée de la mort, non seulement parce qu'il arrive à voir et à toucher son cadavre, mais aussi parce qu'il transcende l'ordre initial et arrive ainsi à atteindre – brièvement – une dimension autre, où la mort accueille au lieu d'arracher. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il est facile de franchir ce seuil. La voix qui récite les louanges pleure en le faisant (sauf à la fin quand le narrateur revient à la vie), ce qui montre que, malgré tout, l'homme ne meurt pas sans peine.

Que ce soit ou non un espace peuplé et accueillant s'opposant à l'effroyable néant, toujours est-il que l'espace de la mort est différent. Cette différence est la plupart du temps exprimée par une séparation symbolique entre la vie et la mort qui se met en place à l'intérieur du récit. Chez Andrés Neuman, c'était la salle de bains puis la baignoire qui séparait par un simple tour de clé l'espace funèbre du reste. Claudia Hernández avait choisi une frontière non précisée fort symbolique pour démarquer les deux. Horacio Quiroga, quant à lui, opère ladite séparation par la prise de conscience plutôt que par une délimitation physique. Ou bien, dans ce dernier cas, on pourrait situer la délimitation physique au niveau du corps mort qui s'isole et s'éloigne à travers l'acceptation de l'imminence de la mort. De ce point de vue, le personnage de Quiroga est le plus proche de celui de Cortázar. Le cloisonnement par et dans le corps et non dans un lieu physique quelconque (« mi cuerpo retraído en su muerte », 69) et l'idée de l'acceptation de la mort arrivent aussi à Gabriel. La différence radicale est que pour ce dernier, bien qu'il soit sûr d'être mort et face à face avec son cadavre, le passage s'avère réversible³³⁸. Ce qui n'est pas le cas dans

³³⁷ Les chrétiens lisent les psaumes pendant la veillée funèbre pour accompagner le défunt. Il en est de même pour les Juifs qui récitent le *kaddish*. Les musulmans chantent également des prières de louange pour la même occasion.

³³⁸ Ce voyage réversible vers la mort propre rappelle une nouvelle de Miguel de Unamuno, « El que se enterró » (parue en *La Nación*, Buenos Aires, 1-I-1908. Disponible sur http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cuentos-785998/html/85405adb-40f9-46b7-ac86-fd384da51cdf_5.html#I_52. Consulté le 22 février 2018). Dans cette nouvelle, l'expérience vécue

les autres *cuENTOS* cités. Ceci, encore une fois, fait du texte de Cortázar un bon exemple de comment pourrait fonctionner un monde possible littéraire ; nous osons même dire qu'il pourrait être lu en clé allégorique, comme exercice de rapprochement de la mort dans la fiction à l'instar de celui que nous proposons.

La ressemblance avec Quiroga ne s'arrête pas là. Le narrateur de « Retorno de la noche » entame lui aussi une longue réflexion sur sa nouvelle condition, « construyendo bajo la fría luna de las altas horas la teoría de [su] muerte » (73). La première sensation éprouvée est de se trouver dans un lieu incertain, entre la veille et le rêve, entre la réalité et la fiction, entre la vie et la mort. La désambiguïsation n'est pas immédiatement possible pour la simple raison qu'à l'espace équivoque vient s'ajouter la dualité du soi : Gabriel est à la fois l'esprit pensant et le cadavre inerte, il est en même temps celui qui meurt et celui qui survit³³⁹. Témoigner de sa propre mort relève de l'impossible dans la vraie vie alors que peut-être l'une des angoisses les plus fortes est justement le fait de ne pas pouvoir maîtriser au minimum cet ultime départ. C'est depuis cette perspective-là que nous pouvons interpréter la démarche fictionnelle de Cortázar consistant à imaginer la réaction d'un personnage face à une réalité qui le concerne tout en lui étant inaccessible. Et d'avancer l'hypothèse selon laquelle la littérature se fait lieu et moyen de représentation d'une rencontre verbale, et non plus muette, avec le corps mort. Le personnage de Gabriel exprime d'une manière parlante l'émergence de cet espace quand il dit : « se han roto los cuadros de la realidad » (74). Il se retrouve ainsi dans une réalité accommodée de façon brutale avec les réalités imaginées ; n'est-ce pas, d'ailleurs, ce que la littérature est constamment amenée à faire, à savoir faire éclater les bornes de la réalité conventionnelle afin d'y insérer encore une de ses nouvelles histoires ?

par le protagoniste, Emilio, est encore plus radicale. Celui-ci voit entrer dans sa chambre la copie parfaite de son propre corps, il meurt, puis revient à la vie, incarné dans ce deuxième corps pendant que l'autre gît à terre. Terrifié, il décide d'enterrer son cadavre dans le jardin. Puis il continue à vivre (« sin dar el menor motivo a que se le creyese loco ») jusqu'à ce qu'il meure à nouveau d'une pneumonie, même si, vraisemblablement, la vie qu'il mène après une expérience aussi extrême n'est plus pareille : « no hay para expresarlo palabra alguna en el lenguaje de los hombres que no se mueren sino una sola vez ». L'énigme du cadavre, retrouvé à l'endroit précis où il l'avait enterré, ne sera jamais résolue. La conclusion du récit, extraite d'un traité sur l'hallucination qu'Emilio s'était donné la peine de rédiger, vient consolider le mystère : « vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos, pero palpables ».

³³⁹ À souligner aussi, à l'intérieur de cette dualité du soi, l'intéressante oscillation entre ce qui est perçu comme le vrai moi (« yo mismo ») et l'autre partie du moi. Le vrai moi, c'est tantôt le Gabriel qui parle (« entonces me vi, pero no a mí mismo »), tantôt son cadavre (« ya sé que además de mí mismo, muerto en la cama, estoy aquí, en este otro lado »). De surcroît, cette vacillation symbolise aussi l'impossibilité d'ancrer définitivement la mort (est-ce qu'il y a là véritablement un mort ?), ce qui est d'ailleurs prouvé par le retour final à la vie.

Vu que la dualité ne semble pas avoir de solution, le protagoniste décide de l'accepter. Il assume ainsi le fait de subir la mort et de pouvoir la dire par la même occasion. La découverte du corps mort constitue l'évènement le plus perturbant du texte. La différence par rapport aux *cuentos* de Quiroga est évidente : si les personnages de l'Uruguayen sont mourants, Gabriel est déjà mort. Ce dernier ne dispose pas d'un temps de l'agonie (il la reconstitue rétrospectivement, et sans aucune valeur pratique, à partir de quelques souvenirs ou de traces de la nuit) et, par conséquent, se retrouve sans préparation face à face avec son cadavre. On observe quatre phases de l'approche du corps. L'observation étonnée, la peur-fuite, l'acceptation suivie de la préparation du corps et la révolte conjuguée au rejet violent du cadavre.

Dans la première phase, Gabriel décrit son corps : un bras nu qui pend du lit, le visage blanc, les cheveux trempés de sueur par la souffrance de la nuit, quelques gouttes de sang. Il touche le corps et sa froideur le rebute. Puis il regarde les lèvres crispées et les paupières entre-ouvertes et, là, il sent que ses propres yeux verts le regardent en retour avec un air de reproche. C'est alors qu'il commence à avoir peur, qu'il fuit et se cache, non sans connotation symbolique, à l'autre extrémité de la chambre (« refugiado en el ángulo opuesto al que ocupaba la cama »). Comme tout à l'heure le corps mort se sentait trahi et le lui reprochait, maintenant c'est à lui de se sentir abandonné par ce corps « retraído en su muerte » (69). On sent un conflit évident entre le corps mort et l'esprit toujours vivant ; la mort appartient au corps (« *su* muerte ») et il ne meurt pas sans en faire le reproche à la vie. Puis le calme s'installe et Gabriel se répète plusieurs fois : « Muerto ». Philosophiquement, il écarte tous les questionnements inutiles qui le pousseraient à se refuser à l'évidence. Ce n'est pas la peine de nier la mort quand le cadavre gît dans le lit. Comme dans le cas de Quiroga, cela ne veut pas dire que la mort est acceptable mais qu'elle est tout simplement là, « rigurosamente esencial y primitiv[a] » (70). Cette acceptation de la mort, ce dépassement de l'extraordinaire solitude qu'elle engendre (« sufrí solo, solo en la noche », 70) ont lieu aussi par amour ; Gabriel doit impérativement prévenir sa grand-mère pour lui éviter la peine de le retrouver mort quand elle lui apportera le petit déjeuner dans la chambre. La troisième étape du rapport au corps intervient juste avant qu'il n'aille avertir sa grand-mère. Il faudra faire en sorte que le cadavre soit présentable et qu'il ne trahisse ni l'angoisse ni la souffrance vécues ; au

contraire, il adoptera l'expression de « un joven santo que ha gozado su martirio »³⁴⁰. Le personnage rate son plan, et ce parce qu'il n'y a pas moyen de dire la mort, la mort ne prévient pas. « [N]o tenía derecho a adelantarme a la muerte misma » (70) – se dit-il et c'est une phrase à double sens dont on ne comprend la portée qu'à la fin.

La quatrième phase, c'est la révolte. Après avoir échoué dans la tentative d'avouer sa mort à la grand-mère, il imagine, dans un court accès d'espoir pendant qu'il retourne à sa chambre, que celle-ci aura repris sa forme d'avant la macabre découverte. Mais en vain, car son corps est toujours là, arborant le sourire que lui-même lui avait dessiné et qui lui apparaît maintenant moqueur et cruel. On lit le premier signe d'exaspération : « en mis manos se despertaba el deseo de abalanzarse al lecho y desgarrar esa cara con uñas rabiosas » (73). L'acharnement sur le corps est précédé d'une série de réflexions, faites pendant sa balade dans les rues du village, à propos de l'impossible conciliation entre être et non-être, de la hantise de la décomposition et de l'horreur face à la possibilité d'une déambulation sans fin dans une réalité qui n'accordera plus jamais son temps avec son espace. Les deux dimensions traditionnelles qui définissent la vie humaine subissent, dans l'être de Gabriel, une sorte d'expansion abusive se transformant en « espacio absoluto » et « tiempo vivo, [...] puro » (74), c'est-à-dire que corps et esprit, exacerbés dans leurs natures propres respectives, voient toute interaction devenue impossible.

Le passage qui décrit la fureur que Gabriel déverse sur le cadavre est particulièrement intéressant. À la première lecture, nous ne savons pas que le violent traitement appliqué finira par ramener ce corps à la vie. Nous le lisons donc comme une agression pure et dure dirigée envers tout ce que le corps mort oppose au vivant : le manque d'expression et d'intention, le froid et la rigidité de marbre, l'immobilité obstinée, la bouche tue, l'œil aveugle... Une sorte de profanation, non du corps mais de la mort qui a pris possession de lui. L'image est celle d'une vraie lutte³⁴¹, bien qu'elle soit frappée d'une évidente inégalité :

Caí sobre mí mismo aferrando esos hombros de mármol, sacudiéndome como un loco, apretando la boca contra mis labios sonrientes [...]. Me apreté contra mi cuerpo, quise romperle los brazos con mis garfios, succioné desesperadamente la

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ À part l'idée de la lutte qui symbolise, en effet, la révolte, il nous semble que cette manipulation convulsive répond aussi à une curiosité à peine avouable de savoir ce qui reste du corps qu'on avait connu, une fois devenu cadavre.

boca rebelde, quebré mi horror frente contra frente [...] hasta que [...] solamente quedó [...] un jadeo, y un aniquilamiento...(75)

Étrangement, la mort se laisse chasser³⁴². Le rejet du cadavre est ici synonyme du retour de la vie. Le protagoniste tout simplement va « desandando camino » (72). Et voilà qu'il entend la grand-mère qui s'approche avec le petit déjeuner. Il est vivant, il n'y a plus de doute. Et pourtant, il y a des gouttes de sang sur l'oreiller, la porte de l'armoire est ouverte, ses cheveux paraissent soigneusement peignés par une main invisible... La voix de la grand-mère semble venir « como de otra habitación » et les chants de la femme noire sont toujours audibles « desde una remota oscuridad interior ».

Dire la mort, la raconter (ou dire/raconter une de ses occurrences possibles), sert peut-être à voir la vie autrement plutôt qu'à connaître quoi que ce soit sur la mort. En tout cas, la mettre en mots permet de ne pas la laisser nous envahir de son silence. Paradoxalement, le contraire est valable aussi. Taire la mort et la mourir tout simplement, comme le fait le personnage muet de Claudia Hernández, s'avère également une option.

2.2.4. Je vivrai mon mourir

*Y cuando llegue el tiempo de la muerte
ponedme ante el espejo para verme.*
Virgilio Piñera

*Eh, muerte...escucha !
Yo soy el último que hablo.*
León Felipe

L'homme sait que la mort est incontournable. Les personnages de Virgilio Piñera le savent aussi, mais ils essaient toutefois de ne pas se laisser happer passivement par cette terrible fatalité : ils veulent voir ce qui leur arrive et mourir tout en maîtrisant ce processus. C'est le cas des montagnards de « La caída ». Dans « Las partes », le démembrement du corps est aussi une manière de disséquer, symboliquement, le cadavre de la mort. Puis le recours à l'autophagie, d'abord une

³⁴² Nous pouvons bien sûr penser que ce que le protagoniste a vécu est une mort clinique. Même si les expériences de mort imminente étaient vraies, elles gardent un caractère fictionnel, dans la mesure où l'espace visité par le patient redevient hermétique après ladite expérience.

réponse excessive à la famine, traduit la volonté de dominer soi-même la chair au lieu d'être la victime de la gourmandise de la mort.

Virgilio Piñera : Démembrer, dépecer, manger la mort dans « Las partes », « La caída » et « La carne »

Les trois *cuentos* que nous analyserons ici, « Las partes », « La caída » et « La carne », mettent en scène des personnages dépourvus et d'histoire et de contexte. Il s'agit de corps dont on ne connaît pas l'identité, qui meurent et qui, ce faisant, nous racontent les détails de cette expérience notoirement inaccessible. Ces corps finissent morcelés, démembrés ou bien décharnés mais la vie ou, du moins, le discours de la vie, continue jusqu'à ce que le dernier morceau de chair ou d'os se casse. Bien étrange manière de dire la mort : sans doute une mort mortelle et définitive (sans ces attributs la mort ne serait pas ce qu'elle est) et pourtant une qui, en ouvrant son corps (ou ses corps, parce que finalement il y a une mort et plusieurs corps), en le cassant en morceaux sous nos yeux, finira diminuée. Ce que nous essayerons de montrer est que, de cette manière, la terreur qui accompagne toujours dans notre imaginaire la manifestation de la mort est elle aussi atténuée. Nous tacherons aussi de comprendre si l'écriture excessive du corps mourant parvient à opérer une sorte de domestication de la mort.

Le traitement de la mort prend une forme particulière dans les *cuentos* de l'écrivain cubain. Pour proposer une approche complètement différente d'une expérience si réelle et connue de tous, il est nécessaire de secouer les représentations les plus typiques de cette réalité afin d'aller explorer à l'endroit le plus profond et le plus inexplorable de la mort, là où la mort aura pris toute la place qui l'instant d'avant appartenait encore à la vie : dans le corps. Piñera construit une vision de la mort qui est tout sauf mimétique. Celle-ci est métamorphosée, chamboulée, une mort dont l'image truquée a deux effets: d'un côté, le corps mort aseptisé (ce qui bien entendu présente la mort sous une perspective plus favorable) et d'un autre, la mort chosifiée qui n'est plus le sujet qui agit afin de quitter la vie au corps pour devenir, au contraire, l'objet du discours dudit corps. Ce bouleversement dans la représentation de la mort passe inévitablement par la modification de l'espace. Afin de rendre crédible l'impossible, il faut le vêtir des attributs du possible et tenter de

l'enraciner dans un espace qui paraisse des plus naturels. Nous avons vu que la fiction ouvre ses portes afin d'offrir cet espace sous la forme d'un monde ontologiquement autonome où les règles sont telles que ce qui se passe en son sein est un évènement possible. Ainsi, le monde possible engendré par le contenu fictionnel, avec l'ancrage du discours littéraire dans un espace fictionnel géographiquement revendiqué, créent un cadre favorable pour la mise en scène de la discontinuité de la mort. De cette manière la mort si effrayante est exilée sur le territoire que le texte ouvre. Elle est toujours mortelle, cruelle, excessive, définitive mais l'exil enlève le pouvoir souverain qu'elle détient sur la vie. Par conséquent, une fois exilée, la mort devient un objet analysable, la vie arrive à mettre en mots sa propre mort et voilà son silence insupportable qui devient parole.

Faire l'impossible : vivre et tuer la mort

Dans chacun de ces trois cuentos, un corps meurt. Ce qui est étrange, c'est que, bien qu'il s'agisse, du point de vue fonctionnel, d'une mort qui ressemble à la réelle, c'est-à-dire qu'elle est la perte physique, concrète des attributs vitaux du corps, ces corps disent la mort et le font sans tragédie ni douleur. Il n'y a pas de sang (à une exception près que nous mentionnerons plus tard), pas de peine, pas d'interrogation ni de lamentation à propos de la mort. Celle-ci est présente non comme un instant qui met fin à la vie mais comme un récit que l'on est capable de relater et qui fait partie de la vie. Si nous paraphrasions le propre Piñera, nous pourrions dire qu'il s'agit ici de la mort « hacia adentro » et non de la mort « hacia afuera »³⁴³. La mort « hacia afuera » serait la mort que nous connaissons, la mort à la troisième personne, ce que l'on dit sur la mort et aussi le mystère absolu de la mort propre. La mort « hacia adentro » serait la mort nue, démasquée, la mort que l'on peut vivre parce que le sujet prend possession d'elle et non vice versa, enfin la mort comme récit vital. Autrement dit, ces fictions nous racontent la mort impossible, le côté que l'être humain n'a jamais pu voir ou, de toutes les manières, l'intérieur jamais vu de l'extérieur. Les corps, pendant qu'ils meurent, vivent leur propre disparition protégés par la géographie du texte. Une précision s'impose : tous ces corps sont

³⁴³ Référence à la nouvelle « El Enemigo » dans lequel Piñera parle de sa peur, « miedo hacia adentro » en l'opposant au « miedo hacia afuera ». Voir Virgilio Piñera, « El enemigo », in *Cuentos fríos...*, *op. cit.*, pp. 312- 317.

invraisemblables, ce ne sont pas des personnes qui sont en train de mourir (ou qui s'apprêtent à se donner la mort) comme dans les récits analysés jusqu'à maintenant, mais des individus qui expérimentent une mort au ralenti et sous loupe.

L'effet complémentaire de cette possibilité qui leur est donnée de vivre leur mort est que, en parvenant à le faire, enlève beaucoup de sa souveraineté. La vie n'est plus le court laps de temps subalterne qui disparaît irréversiblement lorsque la mort s'empare du corps, puisqu'au sein de cet espace d'exil, la mort emprunte une forme d'expression qui est vitale par excellence : le mot. En effet, dans les *cuENTOS* de l'écrivain cubain la mort n'incarne pas « l'échec de la parole »³⁴⁴ mais justement se laisse parler.

« *Las partes* ». *Corps démembré, mort dépecée*

Dans ce *cuENTO* d'à peine trois pages, un narrateur à la première personne relate, de manière distante et froide, une étrange scène de démembrement qui a lieu sous ses yeux. Son voisin fait plusieurs allers-retours intempestifs de et vers sa demeure, entièrement couvert d'une grande cape noire. À chaque sortie, le narrateur, qui est en train de l'observer depuis l'autre bout d'un couloir « de grandes proporciones »³⁴⁵, se rend compte que diverses parties de son anatomie disparaissent l'une après l'autre. Le mystérieux personnage, toujours couvert dans sa cape, perd d'abord son bras gauche, puis le droit, la jambe droite, la jambe gauche et la cage thoracique. La dernière apparition, qui dans la logique du jeu devrait le décapiter, n'a pas lieu et le narrateur se précipite alors vers la demeure de son voisin où il trouve, clouées au mur, plusieurs parties d'un corps humain. Mais il ne peut pas s'arrêter pour regarder attentivement car la voix du voisin le supplie de placer sa tête là où, dans la composition, il y a une partie manquante. Comme s'il s'agissait d'une tâche tout à fait banale, le narrateur exauce son vœu et il prend la tête du voisin pour la fixer avec des clous en haut du corps démembré.

Comme nous l'avons déjà mentionné, il s'agit d'une histoire sans contexte, nous ne savons rien des personnages, mais nous nous voyons obligés de devenir les témoins du dépècement du corps de l'un de ces derniers. À la brièveté du texte

³⁴⁴ Gilles Ernst, *GEORGES BATAILLE, Analyse du récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 10.

³⁴⁵ Virgilio Piñera, « *Las partes* », in *Cuentos fríos...*, *op. cit.*, p. 135. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

s'ajoute la découpe minutieuse de l'histoire, de telle manière que l'évènement relaté aura un impact fort et immédiat sur le lecteur. La problématique de l'espace prend maintenant toute son importance. En effet, la décontextualisation totale annule la dimension du temps qui est toujours définie par un *avant* et un *après*, afin de permettre que l'histoire soit envahie par l'espace. Le temps paraît exister uniquement pour exprimer le déploiement spatial : la succession des moments se confond avec la succession des parties qui se détachent l'une après l'autre du corps du personnage. La dimension de l'espace prévaut aussi pour une autre raison. Pour mettre en place l'exil auquel on faisait référence auparavant il faut un endroit isolé, doté de frontières et moins susceptible d'être fluide comme le temps, qui de surcroît est plutôt partagé et moins enclin à accepter des bornes.

Le corps humain démembré représente par métonymie la mort. Plusieurs frontières garantissent l'efficacité de l'exil : le texte, la demeure, la cape et le corps. La mort-corps n'est pas statique, mais au contraire, va et vient avec des mouvements qui attirent l'attention. Elle n'est pas non plus silencieuse, mais elle claque violemment les portes et se met aussi à parler. Paradoxalement, malgré le démembrement volontaire (le narrateur nous dit à plusieurs reprises que son voisin est toujours debout), malgré les bruits et les mouvements qu'elle fait, la mort s'épuise et finit par subir ses propres effets : le corps mort cloué contre le mur est démembré, immobile et muet. Il est intéressant de remarquer que le texte pose un cadre très suggestif. Il y a une maison avec deux demeures bien délimitées (chaque demeure a sa porte et son locataire) séparées par un grand couloir. La configuration suggère les deux horizons distincts que représentent la vie et la mort et que le couloir –symbole de la discontinuité, de l'incommunication, mais aussi de la proximité et du destin commun– à la fois sépare et relie. Notre narrateur se sert justement du couloir pour accéder à la mort de l'autre et pour tenter de la comprendre. Après avoir observé et deviné ce qui se passe chez le voisin aussi bien que sous sa cape, il décide d'aller à sa rencontre puisque son voisin ne sort plus. Il parcourt l'espace qui les sépare, pénètre dans l'endroit où se trouve l'autre (tandis que ce dernier ne va jamais au-delà du seuil de sa porte), comprend qu'il s'agit de la mort et l'aide même à mener à terme son travail. À la fin, il s'empare de la cape, laissant la mort à visage découvert, clouée contre le mur.

Dans tous les *cuentos* de Virgilio Piñera, il y a de l'humour noir et une attention minutieuse envers la technicité dérisoire. Dans celui-ci, par exemple, le

narrateur veut donner l'impression d'enregistrer rigoureusement les allers-retours de son voisin (« otra vez salía », « nuevo portazo », « cuarta [salida] », « iniciaba la séptima vuelta », etc.), mais, en réalité, comme nous le verrons aussi dans les textes suivants, derrière ces précisions quasi-mathématiques, les détails sont loin d'être exacts. Il est question plutôt d'un jeu narratif d'auto-dévoilement qui, d'ailleurs dans le contexte donné, semble souligner l'impossibilité d'être exact avec la mort.

« *La caída* » ou vivre chaque morceau de sa mort

« La caída » a la même dimension réduite que le *cuento* précédent et, de ce fait, le même impact intensifié par la brièveté. Deux alpinistes commencent à descendre du sommet d'une montagne quand, soudain, l'un d'entre eux fait un faux pas et, puisqu'ils sont encordés, le déséquilibre entraîne leur chute catastrophique d'une hauteur de neuf cents mètres. Les deux amis sont conscients de la mort imminente, mais ils ont un ultime souhait qui est de conserver intacte une partie de leur corps : le narrateur veut absolument préserver ses yeux et son ami, sa barbe. C'est pourquoi, pendant la chute dans laquelle ils perdent différentes parties de leurs corps, chacun essaie d'aider l'autre à conserver le morceau aimé en le protégeant avec ses mains. Après une description ralentie du processus de dépècement des deux corps pendant la brutale chute, le narrateur est heureux de pouvoir constater qu'une fois au sol ses yeux et la barbe de l'autre sont restés intacts.

En effet, la chute, que nous pouvons très facilement imaginer d'une rapidité extrême, est ralentie selon un procédé purement cinématographique, de telle manière que le démembrement est littéralement « tourné » sous nos yeux scène après scène. Encore une fois, la succession de ces cadres, typiquement une manière d'ordonner le temps, nous est présentée ici comme un écoulement de l'espace. De surcroît, le narrateur intradiégétique relate en détail comment le corps se morcèle sans qu'il y ait, contrairement à la représentation normale d'une telle mort catastrophique, ni sang ni douleur. La mort, telle qu'on la connaît, détruit les corps des deux hommes mais néanmoins la vie de ces corps est toujours présente dans le dépècement. C'est-à-dire que nous assistons ici à un basculement total : il ne s'agit pas du corps vivant qui parle de sa mort mais du corps déjà mort qui vit et raconte son expérience mortelle. Le fait de la raconter ainsi a comme effet son rapetissement évident. Le manque de sang, de douleur, de peur pendant la chute imminente, aseptise la mort et la banalise,

parvenant à son apprivoisement. L'exactitude pseudo-technique concernant les détails de la chute, toute de suite démasquée par la simple vérification de leur véracité, déréalise la mort. La chute fatale du haut de la montagne qui défait les corps des deux personnages finit par défaire, au fond, la mort. C'est-à-dire que la mort est doublement diminuée : premièrement, par sa banalisation comme conséquence de la subordination au discours de la vie (les corps morts disent leur mort) et, deuxièmement, par sa trivialisation due à la construction stratégiquement auto-invalidante des détails de la narration. La défamiliarisation est quelque peu moins violente dans ce *cuento* : un détail technique choque et provoque la distanciation.

El ardor puesto en el movimiento fue causa de una ligera alteración: de pronto advertí que mi compañero pasaba como un bólido por entre mis dos piernas y que, acto seguido, el tirón dado por la cuerda amarrada como he dicho a su espalda, me volvía de espaldas a mi primitiva posición de descenso. Por su parte, él, obedeciendo a iguales leyes físicas que yo, una vez recorrida la distancia que la cuerda le permitía, fue vuelto a espaldas de la dirección seguida por su cuerpo, lo que lógicamente nos hizo encontrarnos frente a frente.³⁴⁶

L'échec du langage technique fonctionne aussi comme démarcation entre les deux mondes. Nous nous rendons compte qu'il ne s'agit pas d'une chute logiquement imaginable, mais d'une chute entièrement improbable et pour cette raison il s'avère beaucoup plus facile d'admettre que l'on veut à tout prix connaître les terribles détails de la chute mortelle. Nous continuons à lire afin de savoir car nous aurons compris que, dans cette configuration fictionnelle dans laquelle le monde du texte nous invite à entrer, la mort ne nous touche pas, mais qu'elle pourrait nous livrer des secrets. En supprimant tout sentiment de peur et de danger, nous percevons, éparpillé dans le texte, l'humour peu canonique de Virgilio Piñera. Les deux personnages savent qu'ils vont tomber mais ils n'ont pas peur de la mort ; tout ce qui provoque en eux une « ligera angustia » (127) est l'éventualité de ne pas réussir à conserver les yeux de l'un et la barbe « de un gris admirable de vitral gótico » (126) de l'autre. Le corps se convertit en dépositaire décharné d'organes et de tissus dont la perte, parfois ridicule (« la ceja izquierda », 127), d'autres fois grave (« la yugular », 127), est dépourvue de tout effet sur la capacité vitale des personnages. Les parties du corps, soigneusement protégées, arrivent à terre sans avoir souffert le moindre mal, comme

³⁴⁶ Virgilio Piñera, « La caída », in *Cuentos...*, *op. cit.*, pp. 125-126. Les références des citations seront données entre parenthèses.

s'il était nécessaire de réitérer l'idée que la mort aura tué mais elle ne sera pas pour autant parvenue à faire taire la vie.

L'exil de la mort est efficace dans ce *cuento*. Nous embarquons rapidement dans le jeu de la chute et nous participons, à travers la lecture, au morcellement scrupuleusement observé des deux corps. Ainsi, avec les premières incohérences volontaires du texte, nous acceptons le nouvel ordre de l'espace qui est en train de se créer, où les corps, fidèles à une logique défamiliarisante, se morcellent tout en étant en vie. La métalepse bouleverse les plans réalité/fiction : la mort si réelle se voit exilée dans un monde dans lequel son pouvoir destructeur est ridiculisé grâce à la prééminence de la parole qui enlève son terrible mystère. Le lecteur qui visite son lieu d'exil aura fait l'intéressante expérience d'être au contact de la mort physique d'une manière complètement différente : pendant que la mort parle, sans peine, ni sang, ni douleur, le corps mort est maître de soi-même. Ce traitement du corps mort fictionnel peut être interprété comme un essai d'appivoisement de la mort.

Manger sa propre chair ou la manducation de la mort

« La carne » est assez différent par rapport aux deux autres *cuentos*, aussi parce que ce texte a été la plupart du temps lu selon une clef politique. En faisant abstraction de ladite perspective critique, nous proposons de lire cette histoire comme une mise en scène de la mort de la chair, plus exactement de la mort auto-infligée à la chair. C'est un *cuento* qui n'est plus totalement dépourvu de contexte, humain aussi bien que géographique, sans qu'il y ait toutefois une abondance de détails vraiment indispensables (sauf les détails de la chair qui, eux, sont évidemment essentiels).

Dans un village, les gens se confrontent à une pénurie de viande et, après de timides protestations et une certaine inquiétude, les habitants prennent la décision de se nourrir de végétaux. Seulement, l'un d'entre eux, don Ansaldo, a l'idée de commencer à s'alimenter de sa propre chair. Surpris par un voisin pendant qu'il mangeait un beau filet, don Ansaldo lui montre sa fesse gauche d'où il venait de se servir. La rumeur se répand vite dans le village et chaque habitant, après avoir assisté à une démonstration cérémonieuse sur la place centrale, se met à dévorer quotidiennement une petite portion de sa propre chair. Petit à petit, la population

commence à « ocultarse »³⁴⁷ –euphémisme suggestif utilisé pour désigner la mort– mais cela ne semble pas être un motif d'inquiétude. L'écriture est différente aussi parce qu'il y a beaucoup de descriptions des corps qui s'auto-décharnent. Paradoxalement, ce décharnement consenti est pratiqué toujours dans le but de survivre et a toujours comme effet bien sûr le fait de *ocultarse*. L'autophagie s'avère être le report obstiné de la mort qui surviendra inévitablement mais qui sera précédée par l'acceptation du fait qu'il faut mourir. Le traitement que subit le corps dans ce *cuento* (on mange sa propre chair pour éviter que la mort n'y morde) suit, au fond, un chemin similaire à ceux proposés par les autres *cuentos*, avec de légères différences. La plus importante des différences est le fait qu'il s'agit ici d'une menace collective. Il est plus facile de dissimuler les sentiments qui accompagnent la mort individuelle alors que, face à la mort générale, concilier les subjectivités multiples devant le tragique dénouement s'avère bien plus compliqué. Ce que les habitants font, c'est s'obstiner à vivre jusqu'au dernier morceau de leur corps sachant que, l'heure arrivée, ils devront « se cacher ». Il est à remarquer que le fait de « ocultarse » suppose une volonté de le faire, c'est-à-dire une acceptation. « ¿Era, por ventura, dicho colofón el precio que exigía la carne de cada uno? » (131), s'interroge le narrateur. En d'autres mots, la disparition de la chair est la condition de la vie.

Mais l'autophagie a également une connotation sémantique particulière, vu que la manducation de la chair (de l'autre) renvoie à l'anthropophagie mystique, dont le but ultime a toujours été celui d'intégrer la mort à la vie et de s'approprier par là même la force vitale qui subsiste dans le corps mort³⁴⁸. S'agissant d'autophagie, nous pourrions penser à l'hypothèse de la nécessité d'intégrer la mort propre à la vie du corps vivant. Les différences narratives consistent dans le recours constant à l'hypotypose (avec prédilection visuelle), à la différence des autres *cuentos* qui ont une écriture beaucoup plus neutre. Les descriptions vives qui sollicitent les sens et entraînent quasi instantanément la formation d'images semblent répondre à une volonté de pénétrer dans les corps mourants afin de mettre en évidence les derniers bastions de la vie. « La carne » est aussi le texte où la seule mention au sang apparaît, annoncée depuis le début et introduite par une hypallage qui lui ôte de fait toute

³⁴⁷ Virgilio Piñera, « La carne », in *Cuentos fríos...*, *op. cit.*, p. 131. Les références des citations seront données entre parenthèses.

³⁴⁸ Cf. Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975, p. 111.

connotation de douleur ou de peur : « en medio de un sanguinolento silencio, cortó su porción postrera » (130).

Comme la trame est légèrement plus ramifiée aussi, les commentaires humoristiques se multiplient à leur tour. Le maire, par exemple, ne peut pas signer un arrêt de mort d'un condamné (comble du ridicule dans un village où les gens meurent de toute façon par automutilation) et ce parce qu'il a déjà mangé les bouts de ses doigts. Certaines femmes ayant consommé leurs seins n'ont de ce fait plus besoin de soutien-gorge, ce qui est un motif de protestation pour les commerçants du domaine ; d'autres ne peuvent pas parler parce qu'elles n'ont plus de langue, ce « manjar de monarca » (130). Quand don Ansaldo fait sa « demostración práctica a las masas » (129), c'est un « glorioso espectáculo pero se ruega no enviar descripciones » (129). En tout cas, « todas estas ligeras alteraciones no minaban en absoluto la alegría de aquellos habitantes » (132).

Le retour de la mort en guise de conclusion

Pour conclure, est-il envisageable de penser à une mise en scène de la mort du corps à l'intérieur de l'espace fictionnel comme une nécessité de représenter, relater, puis fragiliser la mort ? Il nous semble que c'est possible. Ne pas parler de la mort, la pousser dans un recoin de l'existence coïncidant parfaitement avec la fin de cette dernière, intensifie la terreur que la mort exerce sur l'être humain. En revanche, son retour dans la vie mènerait à la faillite du silence absolu qui l'aide à préserver son mystère. La littérature peut le faire à sa manière. La littérature peut mettre à notre disposition son espace possible, impossible, fantastique, tragique, dérisoire ou autre, où nous pouvons placer toutes nos représentations plus ou moins réalistes de la mort. Elle se fait ainsi un lieu d'exil de la mort afin de faciliter le rapprochement inoffensif de celle-ci. Mais en dépit du caractère inoffensif des expériences littéraires de la mort exilée, la récupération de la parole n'est pas inoffensive, au contraire elle est à même de produire un effet d'apaisement.

2.2.5. Les incarnations de la Mort

*Telle l'affreuse mort sur un dragon se montre
[.. .] tenant une faux dans ses mains livides.*
Paul Verlaine

La mort prend parfois des formes surprenantes suivant les caractéristiques de l'imaginaire de chacun. L'idée de la mort qui vient chercher sa victime est très répandue³⁴⁹. Dans « La muerte viaja a caballo » d'Ednodio Quintero, la mort arrive d'abord à cheval et inspire vraisemblablement au vieil homme une scène de guerre ou bien de chasse puisqu'il décide aussitôt de tuer cet ennemi. Le résultat de cette confrontation entre l'homme et la mort n'est pas difficile à imaginer. Puis, dans le deuxième *cuento*, « Domingo » de Guadalupe Nettel, la mort est une femme et, pendant toute une nuit que nous devinons d'amour, son amant ne comprend pas sa vraie identité.

2.2.5.1. Ednodio Quintero, « La muerte viaja a caballo » : l'ennemi à abattre

Toutes les morts analysées jusque-là se confondent avec les corps qu'elles s'approprient à frapper. Ainsi, en regardant le comportement du corps on peut constater à son égard la mainmise progressive de la mort. Cette dernière est ralentie afin que nous puissions examiner les étapes de la prise de possession qu'elle opère sur le corps, changement qui pour nous, en dehors de la fiction, est toujours immédiat à cause de son caractère déconcertant et tragique. Encore une fois, il est évident que le statut de monde possible dont jouit la fiction favorise cette approche.

Dans le *cuento* du Vénézuélien Ednodio Quintero, « La muerte viaja a caballo »³⁵⁰, la mort se sert d'un corps étranger pour approcher celui qu'elle va tuer.

³⁴⁹ Ne serait-ce que dans les textes que nous avons lus pendant la constitution du corpus, nous avons trouvé diverses représentations de la mort sous une forme humaine, parfaitement abordable, tout en étant inflexible à l'heure finale. L'un des plus intéressants exemples, pour ce qui est des incarnations de la mort, est le roman de l'écrivain argentin Darío Polonara, *Una semana con la muerte* (2017). Là, la mort vient annoncer un vieil accordéoniste qu'il lui reste une seule semaine à vivre et elle se glisse dans le corps d'un autre accordéoniste célèbre que le premier avait toujours apprécié, mort quelque temps auparavant. Pendant ladite semaine ils sont inséparables et arrivent même à se lier d'amitié.

³⁵⁰ Ednodio Quintero, « La muerte viaja a caballo » in *Ceremonias*, Barcelona, Candaya, 2013. S'agissant d'un texte très court, toutes les citations qui suivront renvoient à la page 25.

À la différence de « Domingo », que nous allons analyser ultérieurement, où le protagoniste de Guadalupe Nettel ne sait pas que la belle femme entre les bras de qui il vient de passer la nuit n'est autre que la mort, chez Quintero, un vieil homme (« el abuelo ») reconnaît toute de suite la « la silueta del enemigo » qu'il rêvait depuis toujours d'abattre.

La trame de ce *minicuento* est bien simple. Le vieil homme, au soir (de la vie), croit voir « una extraña figura, oscura, frágil y alada volando en dirección al sol ». Perçu comme présage de la mort venue à sa rencontre, l'homme prépare son fusil pour en finir avec elle. Lorsqu'en effet, la mort, à califourchon sur un cheval noir, s'approche en pénétrant dans la cour de la maison, le grand-père cible son cœur et tire. Le cavalier, « con el pecho agujereado », tombe à terre, vaincu, mort. Le bruit de l'explosion attire l'attention de la famille qui sort de la maison, découvre le corps gisant au sol et constate qu'il s'agit de celui du grand-père.

Si dans les textes antérieurs l'accent est mis sur les réactions suscitées par une chair déjà sous l'emprise de la mort (le corps mourant/démembré/putride/mort est déjà présent), dans « La muerte viaja a caballo », l'illusion d'une présence concrète que le personnage pourrait être amené à confronter, voire à anéantir, est entretenue d'une manière presque jouissive jusqu'à la dernière ligne.

Dans une première interprétation possible, les deux grands-pères, celui de Neuman dans « La Bañera » et celui de Quintero, se ressemblent : on pourrait dire que tous les deux font le choix de s'ôter la vie. Nous avons abordé le sujet de la lettre mystérieuse du *cuento* de Neuman dont on ne sait pas véritablement si elle avait pu ou non nous fournir des indices sur la motivation du geste, mais ce qui est certain, c'est que le lecteur ne saurait douter qu'il s'agit d'une scène de suicide. Pour ce qui est du deuxième grand-père, il est envisageable, en effet, de lire ce « meurtre » comme étant un suicide par balle agrémenté d'un *quiproquo*³⁵¹ (qui est, d'ailleurs, dès le départ invraisemblable, donc auto-invalidant, pour un lecteur trop scrupuleux qui *sait* que la mort ne monte pas à cheval). Alors le vieillard, à tel point angoissé par la mort, serait victime d'hallucinations et se tuerait en étant persuadé d'en finir, en

³⁵¹ Une confusion entretenue de la même manière jusqu'à la fin de l'histoire apparaît dans un *minicuento* de Enrique Anderson Imbert, « La muerte » (téléchargeable sur ciudadseva.com/texto/la-muerte-2/). Une automobiliste s'arrête en bord de route pour prendre une jeune autostoppeuse. La jeune femme demande à l'autre si elle n'a pas peur de prendre des inconnus qui pourraient s'avérer dangereux, mais l'automobiliste n'en a pas peur. Alors la jeune fille se présente : « La m-u-e-r-t-e ». L'histoire finit tout de suite après par la mort de la jeune fille et la disparition mystérieuse de l'automobiliste.

fait, avec elle. Ou bien, il le ferait par orgueil, désireux de maîtriser la mort au lieu d'être maîtrisé par elle. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas l'hypothèse du suicide névrotique, et encore moins celle du suicide lucide et programmé, qui serait ici, nous semble-t-il, à même de nous apprendre quoi que ce soit de différent sur la mort : nous sommes devant le paysage rebattu, archiconnu, de la mort qui angoisse, la mort qui affole. Si, en revanche, nous lisons ce texte dans la progression linéaire et accumulative que l'auteur nous semble avoir voulu imprimer à son histoire, en permettant à chaque image d'aboutir à une représentation fictionnelle vraie (dans le sens de Martínez Bonati³⁵²), la mort nous apparaît comme un personnage à part entière.

Pour montrer à quel point la mort dans ce *cuento* est un personnage, nous pouvons commencer par relever les éléments qui dressent son portrait. Il est vrai que chaque texte analysé apporte sa contribution au grand tableau qui, à la fin de cette thèse, réussira peut-être à saisir quelques traits de l'image de cette inconnue ; la différence consiste en ceci que jusque-là nous avons caractérisé la mort à partir de ce que ressentaient les personnages, arrivés, volontairement ou non, à l'instant de l'épreuve finale. La mort s'est ainsi montrée froide, implacable, mathématique, pâle et inerte, elle a parlé, a laissé des messages que nous ne connaissons pas ou, au contraire, s'est tue, mais elle *a fait* tout cela par l'intermédiaire de ses victimes. Pour la première fois, dans l'histoire de Quintero, elle a une forme à elle, qui n'est pas tout de suite celle du cadavre.

D'emblée le titre est une personnification, il nous parle d'une voyageuse, de quelqu'un qui passe son temps (le temps présent du verbe « *viaja* » nous donne cette idée de continuité routinière) à galoper à un rythme frénétique à la recherche de ceux qu'elle est tenue d'emporter. C'est un « *verdugo* » au « *corazón de piedra* », donc incapable de s'apitoyer sur la destinée des mortels. Pourtant, nous avons vu que, tant qu'elle est encore loin, le grand-père la perçoit comme « *una extraña figura, oscura, frágil y alada volando en dirección al sol* ». Une rare description de la mort comme étant elle-même vulnérable, attristée par le travail qu'elle doit accomplir et que, depuis la nuit des temps, l'homme ne parvient toujours pas à comprendre. Ce bout de phrase donne lieu, au fond, à une lecture à teinte religieuse. Évènement triste,

³⁵² Il s'agit du deuxième degré de vérité chez Martínez Bonati (voir pages 24-25 de cette thèse) qui n'est plus redevable de quoi que ce soit à la réalité, mais se rapporte uniquement à la structure du récit. Autrement dit, si à ce stade-là un fait fictionnel n'est pas en contradiction aléthique avec les autres réalités de l'histoire, alors, au sein de la narration, il est vrai.

incompréhensible, la mort s'imprègne elle-même du sentiment qu'elle suscite, mais elle se doit de poursuivre son chemin (idée renforcée aussi un peu plus bas par le « *casi ciego galopar* ») puisque ses ailes (allusion sensible aux anges qui emportent les âmes) la conduisent vers la lumière (« *dirección al sol* »). Mais il n'est pas question pour le grand-père de se laisser entraîner dans des réflexions qui ne résolvent pas la terrible issue de la mort ; pour lui, c'est « *el enemigo* », alors il se relève aussitôt de son confortable fauteuil en cuir de veau afin de la guetter et de la cribler de balles. Seulement, évidemment, le « *corazón de piedra* » qui empêche la mort de succomber à son propre malheur, la rend aussi impossible à tuer. Elle aura déjà accompli sa mission, la mort infaillible, mais le lecteur se délecte encore le temps de quelques lignes à nourrir l'espoir que ce soit elle dont on vient de se débarrasser. Ce laps de temps où l'on fait semblant de croire à la mort de la mort a la puissance d'une victoire. Dans le contexte des mondes possibles, toute possibilité énoncée est une réalité possible et son caractère imaginaire, ponctuel, non-durable, etc. ne saurait nier sa cohérence dans le cadre de sa modalité logique. C'est pourquoi avoir cru tuer brièvement la mort l'a brièvement tuée.

Le lecteur poursuit donc le fil de cette narration pour assister à la scène finale où toute la famille, y compris le narrateur dont on apprend seulement maintenant qu'il est le petit-fils du protagoniste, se réunit dans la cour intérieure, alertée par la détonation. Ils regardent « *el cuerpo aún caliente de aquel desconocido* » et ne le reconnaissent point avant de le retourner « *de cara al cielo* ». L'image finale pourrait conforter l'approche religieuse. Il est épouvantable de constater à quel point la mort nivelle les identités puisque tous les cadavres pourraient être désignés par le syntagme « *aquel desconocido* », et pourtant « *de cara al cielo* » chaque individu redevient reconnaissable, c'est-à-dire lui-même et le rapport à la mort se fait paisible (« *el rostro sereno y sin vida del abuelo* »).

Connotation religieuse ou non, toujours est-il que notre protagoniste ne finit pas sa vie en victime et quand il tue son ennemi, son bourreau, quand il brise sa poitrine impénétrable, ce qu'il tue est peut-être bel et bien son angoisse de la mort. Nous sommes peut-être encore une fois devant une attitude stoïcienne qui s'attaque à la mort nue, dépourvue de tout ce qui compose son auréole terrifiante, l'une des seules manières de l'affronter sereinement. Dans la même veine, nous pourrions en fin de compte considérer les images de la mort, galopant sans discernement sur son

cheval noir pour anéantir sa victime, comme étant des *μορμολόκεια*³⁵³, des images-épouvantails engendrées par et pour la peur et gravées dans l'imaginaire collectif. Alors, ce sur quoi le vieil homme tire, ce sont les images de la/sa peur.

La chute du *cuento* est une chute presque littérale. Non seulement elle coïncide avec un corps tombé, mais le climax soigneusement construit par l'auteur rechute par la confirmation de la mort : ainsi le *cuento* chute lui-même et s'achève/meurt avec l'histoire.

Un autre point fort intéressant est l'organisation de l'espace dans cette histoire de mort. Ce n'est pas le premier *cuento* qui conforte l'idée que celle-ci n'intervient pas dans un espace quelconque, au contraire, elle balise scrupuleusement son territoire en le re-cartographiant symboliquement selon un schéma répétitif. De façon systématique, semble-t-il, la mort opère des séparations, des cloisonnements. Ainsi, la maison du grand-père est l'espace de la vie, avec sa véranda (« mirador ») qui représente en quelque sorte le lieu du regard, de la perspective, de l'initiative envers la mort. Depuis la véranda, l'homme voit la mort chevaucher « por el estrecho camino paralelo al río ». Les deux plans sont donc bien séparés par une frontière fluide, hautement vulnérable, la rivière. De surcroît, longeant des deux côtés le cours d'eau, ces deux plans forment un tout connecté et symétrique, autrement dit, une réalité indissociable. La rivière étant aussi traditionnellement le symbole du temps qui court, la métaphore de la vie qui se précipite vers la mort inévitable est bien évidente. La frontière vie/mort est doublement représentée. Une fois pour la mort en général, dont le royaume se trouve au-delà de la rivière, là où on n'accède qu'après les trépas, et la deuxième fois, pour la mort propre : c'est « la línea imaginaria del patio ». Cette deuxième limite est imaginaire non parce qu'elle n'existe pas vraiment, mais parce que son caractère incontrôlable, imprévisible (contrairement à l'autre qui est une certitude : on sait qu'on va mourir mais on ne sait pas quand), la rend irréaliste. Le patio, enfin, est le lieu de la mort physique, visible, le premier tombeau du cadavre tout frais.

Hormis les éléments qui sont directement associés à la mort, d'autres mots y font référence indirectement. Le bruit du coup de feu, par exemple, qui fait sortir intempestivement la famille de la maison montre comment l'irruption de la mort dans la vie est vécue comme un immense chamboulement : « La detonación

³⁵³ Voir page 57 de cette thèse.

interrumpió nuestras tareas cotidianas, resonó en el viento cubriendo de zozobra nuestros corazones ». Mais elle peut très bien engendrer « calma [...] » et « cierta resignación » puisque la mort n'est pas la même pour le mortel qui meurt et pour le mortel qui en est encore spectateur, pour celui qui part et pour ceux qui restent. Il est intéressant, de ce point de vue, de s'arrêter un peu sur le lieu choisi pour la mise en place de la mort, le patio, que nous avons appelé le premier tombeau du cadavre. Nous avons déjà eu un lieu public dans « Mediodía de frontera » sans avoir pour autant la même visibilité. Le patio est un espace commun, ouvert, à la limite comparable à une petite place publique vers laquelle concourent plusieurs chemins/espaces. Chaque mort a donc un caractère central qui remet en question toutes les vies qui ont un rapport avec elle : ici les membres de la famille accourent vers le grand-père et entourent son corps mort afin de souligner sa centralité. Étrangement, chaque cadavre est une place publique, une cour intérieure, un espace visible puisqu'il est un lieu d'exhibition de la mort commune à tous³⁵⁴.

Pour conclure, cette vision de la mort comme voyageuse à cheval interpelle le lecteur sous diverses formes. Toujours insaisissable, elle nous apparaît comme une réalité toutefois moins effrayante que dans l'imaginaire habituel. Ou, du moins, c'est le vieil homme qui aura réussi à chasser ses fantasmes et à se libérer de ses hantises. Quant au cadavre, il est ici propre, paisible, en paix ; pourtant une question demeure : pourquoi le cavalier noir n'a-t-il pas emporté une fois pour toutes ce résidu permanent de la mort ?

³⁵⁴ L'idée du corps mort comme espace public renvoie également à *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez où le cadavre de Santiago Nasar attire tous les habitants du village sur la place publique, lieu du crime certes, mais aussi d'ores et déjà tombeau pour ce corps qui n'est plus comme les autres, inerte, exhibé malgré lui, mort.

2.2.5.2. La mort est une belle inconnue : « Domingo » de Guadalupe Nettel

À ce point de l'analyse, il est intéressant de remarquer que ces narrations sont loin de faire défiler sous les yeux du lecteur une foule de personnages, et encore moins des psychologies complexes ou des descriptions physiques minutieuses. Il s'agit, bien entendu, d'abord d'une caractéristique du *cuento* qui, à la différence du roman, cible davantage le succès de son effet, plutôt que de s'éparpiller dans l'exercice d'une information superflue³⁵⁵. Mais il est aussi envisageable d'avancer l'hypothèse que voici : la mort d'un seul être est un événement à la fois individuel et universel, tout comme être témoin de la mort de l'autre se joue à la fois dans la sphère profondément privée et violemment publique. Autrement dit, avec un personnage qui meurt et un autre (voire le même, puisque la littérature le rend possible) qui le regarde mourir, on aura raconté toute l'histoire de la mort. Ce seraient donc, d'un côté, la structure intrinsèque du *cuento* et, de l'autre, le thème abordé, qui font que les textes ici regroupés soient habités par très peu de personnages, voire, souvent, par un seul.

Dans « Domingo », apparaissent un homme nommé tardivement et une seule fois, Tomás, ainsi qu'une femme endormie dans son lit, le visage caché sous l'oreiller, la mort. La construction narrative est telle que le lecteur, là aussi, ne peut pas deviner vers quelle issue l'histoire le conduira, malgré un certain nombre d'indices qui deviennent fort révélateurs plutôt à la deuxième lecture.

Le protagoniste se réveille dans sa chambre comme d'un profond et reposant sommeil et aperçoit une femme, qu'il ne reconnaît pas, dormant à ses côtés. Il ne comprend rien à la situation puisqu'il n'a aucun souvenir des circonstances de leur rencontre. Son état oscille tout au long de la narration entre nauséabond et décontenancé. La nausée remonte vraisemblablement au moment ayant précédé l'endormissement, détail significatif puisque ce n'est pas une nausée quelconque, elle lui signale l'inhabituel malaise dont il est pris. Quant à l'inquiétude qui s'empare de lui, elle est due à l'incompréhension et le narrateur fait en sorte que le lecteur soit contaminé par cette impossibilité de prendre une décision concernant les faits. Le rôle du lecteur nous semble particulièrement intéressant dans ce texte puisque le

³⁵⁵ En effet, on appelle « el retrato sinécdoque » la technique de caractérisation des personnages dans le *cuento* : « el retrato [de los personajes] se limita al estricto mínimo necesario para la acción » (Adélaïde de Chatellus, *HIBRIDACIÓN Y FRAGMENTACIÓN. El cuento hispanoamericano actual*, Madrid, Visor Libros, 2015, p. 220).

personnage ne rejoint la réalité qui lui correspond (sa propre mort) qu'à l'instant où le lecteur comprend le dénouement de l'histoire³⁵⁶. Ainsi le personnage est entraîné dans un tourbillon d'émotions lorsqu'il tente de retracer les événements de la veille. La première sensation éprouvée est le calme suivant un bon sommeil (« la sensación descansada de quien ha dormido profundamente »³⁵⁷). Finie la nausée aussi (« despertó sin las náuseas », 139). Mais la femme qui est dans son lit lui semble une parfaite inconnue, la culpabilité commence à le torturer et il quitte la chambre pour remettre ses pensées en ordre. Le journal, qu'il ramasse par un simple geste routinier, indique la date du 2 novembre³⁵⁸. Aucun souvenir de la veille ne retient son attention, nul détail ne l'aide à concocter une explication et l'angoisse le gagne. Il pourrait réveiller la femme pour faire appel à ses souvenirs à elle mais, encore une fois, un mélange de culpabilité et de peur (si elle était la femme d'un ami ou une prostituée ?) le dissuade. Avec le retour de la nausée, il se révolte aussi contre la réalité immédiate qui lui apparaît désormais comme « fictive », truquée, comme si elle lui avait échappée. La femme inopportune devient tout d'un coup l'incarnation de ce mal-être et il a envie de « volver al cuarto y echarla a patadas » (140). Il se sent pourtant faible, « totalmente desarmado, indefenso, enfermo, a merced de cualquiera » (140) et ne pourra pas s'attaquer à elle. À défaut d'une telle confrontation, il se met à soupçonner une conspiration : tel un larron, avec le concours de ses collègues de travail, elle s'était introduite chez lui avec les plus trompeuses des intentions. Il avait refusé de se rendre à une soirée déguisée et voilà qu'on a décidé de se venger. Un relent de « dimanche hostile », « tragique » et « inévitable » (141) l'envahit, il retourne dans la chambre qui est maintenant d'un

³⁵⁶ Nous voudrions signaler le cas d'un autre *cuento* où il est possible d'attribuer à un lecteur allégorique le même rôle essentiel qui consiste à révéler le secret de la narration. Il s'agit de « El hombre muerto » de Leopoldo Lugones (Leopoldo Lugones, « El hombre muerto », in *Cuentos Fantásticos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987, pp. 184-186), l'histoire fantastique d'un homme qui se croit mort et supplie le narrateur et son ami de le croire afin qu'il puisse devenir ce qu'il est. Les deux amis sont incapables d'admettre une telle situation fort invraisemblable, à savoir que quelqu'un puisse être mort et pas mort à la fois. Le final imprévisible du *cuento* montre toutefois que le pauvre fou a raison et seulement un point de vue innocent, crédule et sans parti pris (une lecture faisant volontairement partie du même monde que le texte) lui rend justice. Deux étrangers arrivent au village à minuit, voient l'homme dormir par terre et le croient mort. Alors, terrifiés, ils crient la vérité. Voici un bon exemple de monde possible du texte (l'homme mort et les voyageurs étrangers) où les critères de vérité divergent par rapport à la réalité hégémonique (le narrateur et son ami). Avec la précision que ces derniers finissent forcément par admettre ce qu'ils ne pouvaient pas comprendre.

³⁵⁷ Guadalupe Nettel, « Domingo » in *Antología de cuento mexicano. Día de muertos* (prólogo de Jorge Volpi), Barcelona, Plaza & Janes, 2001, p. 139. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

³⁵⁸ Il faudrait préciser que la consigne imposée aux auteurs regroupés dans cette anthologie a été de placer l'action un 2 novembre, « día de muertos », sans aucune autre obligation en termes de contenu.

noir opaque et qui l'engloutit en le serrant avec des bras de femme « fins et voluptueux » (141).

Chronologie des indices de la mort

Revenons aux détails parsemés tout au long de la narration des faits cités. Beaucoup de ces détails, nous l'avons déjà dit, mettent le temps d'une première lecture pour prendre toute leur signification. Le sommeil profond, par exemple, n'est pas tout de suite annonciateur de la mort mais le devient dès que la fin se referme dans une éclairante circularité. Tel est le cas du mot « domingo » du titre, qui est aussi le dernier mot du *cuento*, véritable épanadiplose, malgré les cinq pages qui séparent les deux occurrences dudit mot. Entièrement innocent lors de sa première utilisation, le dimanche se précise avec la date fournie par le journal, puis accumule, au fil des tribulations du protagoniste, une chaleur hostile (« aquel domingo hostil y caluroso », 143), avant de devenir synonyme de la mort. De cette charge mortifère il réinvestit le titre et clôt le cercle. C'est aussi à la fin que l'on cerne l'identité de la femme et le secret initial de son visage (« la cara escondida bajo la almohada », 139) nous semble brusquement une évidence.

En sortant de la chambre, le personnage emprunte un couloir au bout duquel se trouve le journal (à la fois pierre mortuaire où l'on a déjà inscrit la date fatidique et lien avec la vie du monde qu'il n'est pas encore prêt à quitter). Le lecteur ne se doute pas aussitôt, à juste titre, que ce lieu de passage puisse avoir une signification particulière : tous les couloirs ne mènent pas à la mort. Nous avons rencontré la métaphore du couloir dans « Las partes » de Virgilio Piñera où il démarquait clairement l'espace de la vie et celui de la mort. C'est le couloir qui permet à Tomás d'entamer son questionnement au sujet de son étrange état (s'il n'était pas sorti de la chambre, cela aurait signifié tout simplement qu'il avait accepté sa mort). Tout le récit, à partir de ce moment-là, est une espèce de monologue dirigé (dirigé, dans la mesure où le ressenti du personnage est relaté par un narrateur à la troisième personne) similaire à celui du personnage de « El hombre muerto » de Quiroga. Le même étonnement, la même incrédulité face à la mort propre. La différence est que, dans « Domingo », cette impossibilité de croire véritablement que l'on meurt est amplifiée par le faux retour à la vie –via le couloir– d'un personnage déjà mort.

Un autre élément qui passe de prime abord inaperçu est la décision prise par le personnage de « mantener la calma, por lo menos guardar la compostura » (139). On perçoit, derrière l'expression d'une apparente inquiétude suscitée par une aventure amoureuse qu'il a du mal à relativiser, une volonté de dissimuler la vraie raison de sa panique. Quand il cherche des brèches dans l'enchaînement des événements antérieurs au moment présent, il n'en trouve pas : « No había huecos, el día anterior era un hilo continuo, sin nudos inexplicables, una línea anodina donde no tenía cabida ni su desconcierto ni el par de senos vislumbrados con la poca luz que atravesaba sus cortinas » (139). Aucun présage, la vie ne prend pas des précautions et la mort ne prévient pas. Tout est scellé, malgré sa volonté de rétablir l'ordre familial des choses (« las cosas siempre tienen un orden y [...] quizá era posible recuperarlo », 140), il ne peut ni revenir en arrière (les seins sont ici symbole du désir de vie) ni s'apitoyer inutilement sur son sort (la peine n'est pas une option). C'est là qu'il retourne brièvement dans la chambre et regarde la femme endormie dans son lit, avec ses bras minces que l'on retrouve à l'identique dans l'étreinte finale. Elle commence à lui sembler vaguement connue et cette familiarité avec ce qui est justement l'élément le plus incompréhensible de son existence présente lui fait peur et lui provoque à nouveau la nausée. Nous apprenons aussi que depuis plusieurs semaines il traîne un mal-être qu'il avait décidé d'ignorer : soudain la femme semble en être l'incarnation, la preuve matérielle de son supplice. En regardant par la fenêtre la lumière du matin et un chat marcher sur le muret, il avoue « esa impresión de desfase [que] lo perseguía » (141) et le fait de ne pas savoir « cuándo exactamente había empezado a añorar un lugar distinto, con otro cielo, otros árboles, otra barda y otro gato » (141).

Comme dans « Retorno de la noche », mais dans la direction inverse, l'autre plan de l'existence se fait entendre en musique. Chez Cortázar, le narrateur entend, portés par une voix féminine, des chants évoquant les prières des morts qui lui signalent le paradoxe de son état. Chez Nettel, le protagoniste croit distinguer, lui parvenant de l'appartement contigu, des notes de charleston qui, par son rythme rapide, rappelle plutôt la vie. Dans les deux cas, on met l'accent sur la fine cloison qui sépare les espaces complémentaires de la vie et de la mort. Dans les deux cas, le sens saisi par la présence de l'autre espace est l'ouïe. De manière assez évidente, les formes engendrées par les sons ont une nature particulière : moins matérielles que les traces du goût, plus lointaines et plus évanescentes que les attisements de l'odorat,

moins invasives que les promesses du tact, moins définitives que les dessins de la vue. N'oublions pas non plus qu'il s'appelle Tomás et que son nom renvoie à la nécessité de voir ; en effet, la présence de la mort propre l'envahit à la fin du *cuento* par tous les sens restants et, tout d'abord, par la vision du noir.

Interpellé ainsi par la musique, l'homme entame sans savoir une danse macabre ; il s'imagine danser avec la femme qui est dans son lit, seulement « [ella] seguía el ritmo perfectamente, como si en vez de acatarlo, dictara el compás a los instrumentos » (142). Encore une fois, face à la mort, la décision ne lui appartient plus. Les essais infructueux d'éviter la rencontre avec l'inconnue ne cessent pas tout de suite. Une espèce de jeu de cache-cache se met en place lorsque l'homme décide, avec une naïveté émouvante, de l'attendre « atrincherado en ese falso desayuno » (142) -la reconnaissance d'une fausse appartenance à la vie est réitérée. Il est également attendrissant quand il met au point son plan malin visant à utiliser des mots doux pour éveiller en elle un peu de compassion.

Approchant du terme de la narration, un basculement se produit subrepticement. Celui qui cherchait la compassion est pris de compassion envers la femme, ce qui n'est pas sans rappeler aussi la figure peu fréquente de la mort vulnérable qu'aperçoit le grand-père de Quintero. La rencontre, « si realmente había tenido lugar » (143), avait quelque chose de « tragique » et d'« inévitable » (143). Le retour à la chambre qui clôt le récit coïncide avec l'acquiescement, brièvement suggéré juste avant par la prise de conscience de la nudité. Tel un Adam chassé du Paradis, Tomás (souriant, quant à lui, pour avoir enfin compris l'ordre des choses) pénètre dans le noir absolu qui est sa mort et où on l'attend. Comme nous l'avons déjà signalé, tous les sens, sauf l'ouïe qui l'avait rattaché à la vie, confluent pour l'accueillir :

En el cuarto la noche era total. En la cama no había más que un insoportable tufo a humedad. Más allá de las nauseas, el olor lo invadió como una marea, como unos brazos delgados y voluptuosos que lo hubieran esperado toda la vida, con paciencia, para no apresurarlo, y ahora lo acogieran despacio, amorosamente, conduciéndolo a ese lugar no tan lejano como él había creído siempre, sino increíblemente cerca como cualquier domingo. (143)

Tout s'explique. La déambulation du personnage hors de la chambre, son besoin d'inventer une rencontre érotique (qui mieux qu'Éros pour s'opposer à Thanatos ?) malgré les détails qui ne tiennent pas la route dans sa propre tête (cependant, le

lecteur y croit dans un premier temps), son écoeurement, la vacillation vérité / mensonge, réalité / fiction, et pourquoi pas son nom même, reflètent tous son incapacité d'être en paix avec son destin mortel. Quand il comprend que la chambre noire est devenue le temps de sa mort et que ce dimanche, comme tant d'autres, s'est fait l'espace de sa mort, confusion spatio-temporelle obligée du trépas, l'embrassement voluptueux de la mort-maîtresse lui apparaît comme une preuve d'amour et de patience qui le rassure.

En guise de conclusion, nous voudrions évoquer le poème « O homem e a morte » du poète brésilien Manuel Bandeira qui traite aussi le thème de la mort sous la forme d'une femme tendre et aimante. Un homme couché dans son lit entend quelqu'un frapper à la porte. Il a un sursaut de peur sans savoir vraiment pourquoi. Quand, de l'autre côté de la porte, c'est la mort qui lui répond, il décide de ne pas lui ouvrir et s'en va regagner le lit. Mais la porte s'ouvre en douceur et une femme angélique, « figura toda banhada / de suave luz interior [...] sorriso igual ao da amada », pénètre dans la pièce. Elle se dit son amie et délicatement, à l'instar d'une mère qui met son enfant au lit, commence à préparer le futur cadavre :

A frente do homem tocou
com infinita doçura
as magras mãos lhe compôs.
Depois com o melhor carinho
os dois olhos lhe cerrou.
Era o carinho inefável
De quem ao peito o criou.
Era a doçura da amada
Que amara com mais amor.³⁵⁹

³⁵⁹ Manuel Bandeira, « O homem e a morte » (7 décembre 1945) in *Antologia poética*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976, pp. 130-131 (pour toutes les citations). « silhouette emplie / d'une douce lumière intérieure [...] le sourire pareil à celui de la bien-aimée » ; « Elle effleura le front de l'homme/ avec une douceur infinie / ses maigres mains, elle les dressa. / Puis avec grande tendresse/ elle ferma ses yeux. / C'était la tendresse ineffable / de celle qui l'avait nourri à son sein. / C'était la tendresse de la bien-aimée / qu'il aima de tant d'amour. » (Notre traduction).

2.2.6. Réussir mon état de fantôme/cadavre

Comme un mort raisonnable qui a su mourir
Paul Eluard

Il n'est sûrement pas facile d'être mort. Hormis le fait de se retrouver en cadavre, on peut imaginer que l'homme devrait se confronter aussi à un au-delà qui correspond ou non à ce qu'il avait imaginé à ce sujet. Le protagoniste de « El fantasma » d'Enrique Anderson Imbert est déçu par une mort toute pauvre, dépourvue d'anges et de mystère. Le personnage de « Réquiem por un ave madrugadora » de Fernando Iwasaki ne cache pas non plus sa déception : sa femme l'a vite oublié et ses filles ne viennent plus se recueillir sur sa tombe. Resté tout seul, il s'invente des loisirs.

2.2.6.1. « El fantasma » d'Enrique Anderson Imbert : une mort qui n'est pas à la hauteur

La plupart des personnages que nous avons accompagnés jusque-là évoquent leur mort juste avant qu'elle n'intervienne. Certains d'entre eux, tels les deux personnages de Quiroga, à l'instant du chancellement entre les deux mondes, peuvent sortir de leur corps, voler autour de lui et le regarder d'en haut. Ou alors d'autres, comme les montagnards dépecés et le pauvre homme démembré de Piñera poussent, quant à eux, jusqu'à un extrême invraisemblable la relation avec le cadavre : ils sont en train de *mourir* leur propre corps. Seuls les personnages de « Retorno de la noche » et « Domingo », Gabriel et Tomás, sont déjà morts (ou, en tout cas, pour ce qui est du premier, le rêve se confond étrangement, par moments, avec la réalité), bien que la manière dont ils confrontent la mort ne soit pas la même. Gabriel peut voir et toucher son cadavre, alors que Tomás, tout en habitant son cadavre sans le savoir, conserve le même usage de son corps que lorsqu'il était vivant.

Dans ce *cuento* d'Enrique Anderson Imbert, nous rencontrerons encore un autre personnage qui prend la parole, via un narrateur à la troisième personne, après avoir franchi le dernier seuil de sa vie (ou presque). Il est à remarquer que la présence du corps mort n'est pas liée exclusivement à la présence du cadavre. Pour le personnage, ce dernier est, en effet, moins effrayant que la perte de la corporéité.

La trame est, comme d'habitude, bien simple. Un homme est mort. Il voudrait revenir à la vie mais la présence de sa femme et de ses filles l'empêche de tenter sa chance. N'arrivant pas à accepter que la mort n'est pas tout à fait le monde qu'il avait imaginé, il est bloqué dans un état de fantôme. Ainsi, il assiste à sa propre veillée funèbre, il est présent à son enterrement, il entend le bruit de la terre qui couvre son cercueil, le tout sans éprouver le moindre sentiment d'angoisse ou de peur, il ne ressent que de l'étonnement mélangé à de la déception. Puis pendant de longues années, il demeure au sein de la famille : il accompagne sa femme partout, il va au cinéma avec les enfants, voit sa femme mourir, ses filles grandir et mourir à leur tour et seulement avec la toute dernière disparition, celle de sa belle-sœur, il réalise que rien dans le monde des vivants ne le retient plus. Alors il s'envole dans la nuit noire.

Nous faisons donc la connaissance de ce personnage au tout premier instant de sa mort. Son corps tombe à terre et entraîne la chaise sur laquelle quelques instants auparavant il était assis. La chosification du corps est immédiate par le rapprochement entre l'homme sans vie et l'objet inanimé dans une confusion délibérée : « Cadáver y silla quedaron tendidos sobre la alfombra, en medio de la habitación »³⁶⁰. Tout comme Gabriel, l'homme comprend qu'il vient de mourir lorsqu'il aperçoit son propre cadavre, ce corps autre, étranger, un corps qui semble plutôt être « el de un doble » (39). Mais, avant même que le problème d'une quelconque identité ne se pose, le cadavre est la preuve indélébile de la mort tout court, indifférente à la personne individuelle. Sa position centrale, au milieu de la pièce, conforte l'hypothèse que nous avons déjà suggérée, selon laquelle le cadavre est une place publique. En effet, il est un lieu de rassemblement, d'une part, de tous les regards soucieux de percer le mystère dont il est porteur et, d'autre part, des pensées qui surgissent brutalement à cette occasion annonçant les morts futures. Les ressemblances avec le personnage de Cortázar s'arrêtent ici pour le moment, vu que l'homme de « El fantasma » ne cherche pas à comprendre le pourquoi de ce qui lui arrive. En effet, le pourquoi est un type de questionnement qui ne parvient jamais à résoudre le problème du comment on meurt. Notre personnage est extrêmement déçu d'avoir, en quelque sorte, raté son trépas : « ¿Con que eso era la muerte? ¡Qué desengaño! Había querido averiguar cómo era el tránsito al otro mundo » (39). Et ce

³⁶⁰ Enrique Anderson Imbert, « El fantasma », in *En el telar del tiempo. Narraciones completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 39. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

n'est pas seulement l'impossibilité de mourir sa mort qui le rend triste, mais aussi l'imperturbable continuation de la vie au-delà de la mort et surtout la nature immanente de sa propre existence :

¡y resultaba que no había ningún otro mundo! La misma opacidad de los muros, la misma distancia entre mueble y mueble, el mismo repicar de la lluvia sobre el techo... Y sobre todo ¡qué inmutables, qué indiferentes a su muerte los objetos que él siempre había creído amigos!: la lámpara encendida, el sombrero en la percha... Todo, todo estaba igual. Sólo la silla volteada y su propio cadáver, cara al cielo raso. (39)

L'homme mort s'approche de son cadavre et se regarde « como antes solía mirarse en el espejo » (39). Froidement, n'affichant aucun signe d'angoisse, il observe sa laideur ; la peau vieillie et ridée, les lèvres exsangues, les yeux fermés à jamais avilissent ce corps. Loin de lui le souhait de l'embellir dans l'état, il veut au contraire retrouver son corps d'avant : « Si yo pudiera alzarle los párpados quizá la luz azul de mis ojos ennobleciera otra vez el cuerpo » (39). Voici que l'on remarque dans ce *cuento* une première manifestation de l'intérêt particulier attaché au regard. Au-delà du détail anodin de la couleur des yeux (si ce n'est que le bleu rappelle le ciel, donc le mystère tant désiré et qui tarde à se révéler), le regard restaure une certaine dignité et il confirme une appartenance ; parce que la vue, dans son double biais de voir et d'être vu, est une affirmation de l'existence. Nous verrons par la suite combien le protagoniste souffre de ne pas être vu, mais reçoit toutefois une certaine consolation notamment par la vue et ce jusqu'à la fin, c'est-à-dire jusqu'à l'instant où il n'y a plus rien qui puisse réunir le regard de tous.

La mort serait donc une tromperie, une mauvaise plaisanterie, rien de transcendant, « no hay ángeles ni abismos », juste le cadavre, « jaula vacía » (39). Comme si l'on pouvait refuser une mort qui ne nous conviendrait pas, le personnage « con buen humor » (39) décide de ramener son corps à la vie en y retournant. « ¡Tan fácil que hubiera sido! » (40), mais sa femme pénètre dans la pièce à cet instant même et compromet sa tentative de retour à la vie. Le côté comique mis à part, nous retrouvons le même désir de maîtriser la mort sous une autre forme : « puisque la mort est comme cela, je n'en veux pas », semble vouloir dire le geste du protagoniste. En tant qu'être mortel, il échoue bien évidemment mais, en tant que personnage fictionnel, s'il nous est permis de lui attribuer cette dualité, il aura abouti

à créer fugacement l'image d'une mort-rebut, que l'on rejette si sa réalité ne correspond pas à l'idée que l'on s'était faite d'elle.

Seulement, de toute évidence, l'homme mort de ce *cuento* ne cherche pas au bon endroit l'éventuel accomplissement des promesses mystérieuses de la mort. Son erreur est de guetter les réactions de la matière (les murs, les meubles, la lampe, le chapeau...) aux interrogations de l'esprit. Comme la suite de la narration le prouvera, il ne pourra pas, en effet, se défaire de sa dépendance du matériel, trop désireux de demeurer aux côtés des vivants et il lui faudra attendre jusqu'à ce que le dernier être cher se meure pour que plus rien ne l'attache à sa vie d'avant. En ceci, une parallèle est envisageable avec deux des *cuentos* d'Ana García Bergua, « Los conservadores » et « Novia de azúcar », que nous analyserons dans la section consacrée à la mort de l'autre, et où, inversement, par la volonté du vivant, le mort est censé continuer à vivre. Il est intéressant donc de souligner le fait que la séparation entre la vie et la mort est une étape obligatoire afin de réussir à franchir le dernier pas. Vouloir effacer la frontière entre les deux, nous le verrons, mène à l'échec.

Poursuivons le fil de la trame. Nous avons vu que la femme entre et découvre, étendu sur le sol, le corps sans vie de son mari. Elle commence à pleurer de façon inconsolable. Alors l'homme voit se ruiner son espoir d'accéder à nouveau à la vie ; il tente désespérément de faire entendre sa voix, il crie, il se révolte, tandis que sa bouche n'émet pas le moindre son. La femme sera rejointe quelques moments plus tard par ses trois filles qui réagiront à l'identique. Dans une antithèse assez dramatique, la pièce s'emplit des pleurs des quatre femmes qui contrastent avec le mutisme de l'homme désormais dépossédé de sa parole. « ¡Qué mala suerte! » (40), pensera-t-il ironiquement. Le mutisme, tel qu'il apparaît dans ce *cuento*, contraste avec l'expérience qu'en fait, par exemple, la femme-suicide de « Mediodía de frontera » de Claudia Hernández. Cette dernière revendique son silence, afin de fuir la tentation de mettre des mots sur sa mort ; elle en garde tous les détails pour elle, marquant aussi la mort comme aventure solitaire que, malgré son côté visible, nul témoin ne comprend véritablement. Le personnage de « El fantasma » n'a plus de voix tout d'abord parce qu'il n'a plus de corps, mais aussi en quelque sorte parce que l'usage qu'il voudrait en faire est au service d'une transgression inefficace. La suite de la narration prouvera, d'ailleurs, l'inutilité de son dessein.

Il conviendrait de regarder d'un peu plus près la signification des pleurs. Tout d'abord, on ne se tromperait pas si on entendait ces pleurs comme symbolisant le

bruit de la vie en présence de la mort. Peut-être le silence de la mort est-il tellement insupportable parce que les vivants ont du mal à l'accueillir dans un silence comparable (tout comme l'immobilité du cadavre est difficile à regarder car, tout aussi souvent, elle est entourée d'une abondance de gestes qu'il faut absolument pratiquer sur et pour ce dernier). De surcroît, les pleurs représentent, évidemment, la manifestation la plus typique de la douleur face à la perte d'un être cher. Étant une expression tellement commune, elle se confond presque avec l'attitude à adopter. Et cette confusion va non seulement dans le sens, disons, camusien, comme lorsque l'on voit dans *L'Étranger* à quel point il est une obligation de pleurer à l'enterrement, mais elle est aussi l'affirmation d'un état de choses essentiellement invérifiable : la vie est merveilleuse, la mort une atrocité. Pleurer, c'est en partie y souscrire. La femme et les filles pleurent et, de façon fort surprenante, l'homme qui vient de mourir se met à le faire à son tour, signe que l'attitude qu'il adoptera sera de regarder sa propre mort des yeux d'un vivant. Ainsi, ce personnage, à la différence de tous les précédents, va complètement rater sa révolte, d'ailleurs légitime, contre la mort parce que sa démarche est viciée. Quand il pleure et dit que « [...] comprendió que estar muerto es como estar vivo, pero solo, muy solo » (40), il a l'air de livrer une grande vérité, mais, au fond, il se trompe de perspective : il se sent seul et triste parce qu'il est mort parmi les vivants et s'obstine, de surcroît, à le rester. Or une telle cohabitation entre les plans de la vie et de la mort est impossible. Pas étonnant qu'il ne voie plus d'espoir « de una vida sobrenatural » (40) ni de mystère (« ningún misterio », 40) dans une existence pareille. On pense à Romain Gary et à d'autres auteurs déjà cités dans les chapitres précédents, qui ont envisagé cette possibilité d'un au-delà où l'éternité vécue par les morts serait la prolongation nauséabonde de la vie des vivants. Aucun mystère ne saurait perdurer devant cette atrocité.

Si le personnage a perdu la voix, il n'a pas pour autant perdu son habileté à se déplacer. Dépourvu de corps physique, « había seguido creyendo que se movía como si tuviera piernas y brazos » (40). Au contraire, il est maintenant capable même de voler. Lisons le passage où il découvre les avantages de sa nouvelle mobilité qu'il s'attachera à freiner afin que ses vieilles habitudes ne soient pas mises à rude épreuve :

¡Había elegido como perspectiva la altura donde antes llevaba los ojos físicos! Puro hábito. Quiso probar entonces las nuevas ventajas y se echó a volar por las curvas

del aire. Lo único que no pudo hacer fue traspasar los cuerpos sólidos, tan opacos, tan insobornables como siempre. Chocaba contra ellos. No es que le doliera; simplemente no podía atravesarlos. Puertas, ventanas, pasadizos, todos los canales que abre el hombre a su actividad, seguían imponiendo direcciones a sus revoloteos. [...]. Pudo colarse por el ojo de una cerradura, pero a duras penas. [...] ¿Tendría ahora el tamaño de una pupila de ojo? Sin embargo, se sentía como cuando vivo, invisible, sí, pero no incorpóreo. No quiso volar más y bajó a retomar sobre el suelo su estatura de hombre. Conservaba la memoria de su cuerpo ausente, de las posturas que antes había adoptado en cada caso, de las distancias precisas donde estarían su piel, su pelo, sus miembros. Evocaba así a su alrededor su propia figura; y se insertó donde antes había tenido las pupilas. (40-41)

Le fragment cité est parsemé d'indices intéressants dévoilant la volonté du personnage de préserver tous les liens possibles avec son ancien corps (on pourrait l'appeler son « ex-corps » en paraphrasant Horacio Quiroga). On voit comment il refuse l'ubiquité du regard en choisissant librement une vision identique à celle dont est doté habituellement le corps physique ; à l'immatérialité nouvellement acquise il préfère le poids qui lui permet de toucher terre. C'est cette volonté de rester du côté de la vie qui acquiert symboliquement une sorte de consistance matérielle et qui, d'une manière assez comique, semble l'empêcher de passer sans difficulté par le trou de la serrure comme on pouvait l'espérer d'une entité immatérielle. Le souvenir de son corps est intact, il lui suffit d'évoquer peau, bras, jambes et visage et de les disposer mathématiquement autour de soi pour récupérer une forme humaine.

Comme le titre du *cuento* l'annonce, le personnage passera une longue partie de sa mort dans un état de fantôme, hantant sans succès la maison et les siens. En vain accompagnera-t-il partout sa femme et ses filles ; ironiquement, il ratera également cette expérience car, des années durant, il ne parviendra pas à envoyer le moindre signal de sa présence. Or un fantôme incapable de visiter le vivant est un fantôme sans aucune utilité.

Nous ne sommes pas là face à un déni de la mort, ni à un quelconque combat audacieux contre celle-ci, mais devant quelqu'un qui ne peut pas accepter que la mort soit différente de ce qu'il imaginait. Paradoxalement, il s'agit d'une forme d'incrédulité : il ne doute pas de sa mort, certes, il doute de la mort. La nature du doute est très différente chez lui par rapport aux autres personnages qui, eux, sont choqués par l'arrêt brutal de leur vie sans vraiment faire des commentaires sur l'apparence de la mort. Dans le cas de ce personnage, la mort s'accomplit en deux étapes. Il y a d'abord la mort physique qui le tue aux yeux des autres, puis la mort

dont on soupçonne qu'elle arrive à la fin, lorsque, le deuil fait de tous les membres de sa famille, il abandonne enfin la terre pour voler « *noche arriba* » (42).

Deux interprétations possibles se dégagent de cette fin. La première nous est suggérée par un court passage où le mot « *mystère* » réapparaît, mais cette fois-ci dans une description repoussante d'une foule d'âmes transformées en *voyeurs* et partageant une promiscuité éternelle :

¿y si toda la casa estuviera poblada de sombras [...] que divertían su eternidad espionando [...]? Se estremeció de disgusto, como si hubiera metido la mano en una cueva de gusanos. ¡Almas, almas, centenares de almas extrañas deslizándose unas encima de otras, ciegas entre sí pero con sus maliciosos ojos abiertos [...]! (41)

Le dégoût envahit le personnage comme si c'était de la vermine ; ainsi, le cadavre refait irruption, alors qu'il n'en a pas beaucoup été question, et l'allusion à la pourriture contamine les âmes. Alors le vol vers les noires hauteurs (où la nuit serait, cette fois-ci, le néant et non le signe de la préservation du *mystère*) serait un suicide marqué par le dégoût, un geste de négation d'une éternité insupportable.

L'autre interprétation serait liée à l'attente du protagoniste qui finit par être exaucée : le *mystère* de la mort surgit enfin et forcément pas sous la forme imaginée, car un *mystère* dont on connaît tous les secrets cesse d'en être un. Comme dans « *Domingo* », la mort est noire parce qu'elle est impossible à penser. Malgré tout ce qu'on a pu lui reprocher, elle reste à jamais indéfinissable. C'est l'acceptation de la mort incomprise (« *noche* »), dépurée de tous les préjugés, qui permet au personnage de mourir véritablement.

Quoi qu'il en soit, ce *cuento* est le premier à toucher le thème du voyage du défunt dans l'au-delà. Celui de notre protagoniste est loin d'être canonique, mais il n'en est pas pour autant moins intéressant, car aux antipodes de la quête de l'immortalité on trouve, plus souvent qu'on ne le croit, la peur de l'éternité, vue comme un ennui abyssal.

Pour conclure, nous dirons un dernier mot sur l'idée évoquée tout à l'heure de l'importance de la vue pour le personnage. Le jeu du regard est très suggestif en soi, mais il balise aussi, nous semble-t-il, le chemin du protagoniste vers l'envol final. Se trouvant dans l'incapacité de communiquer sa présence (donc d'*être vu*), son réconfort viendra du regard posé sur (*voir*) les autres. Quand sa femme meurt, incapable de percevoir sa présence, il se console en imaginant que le regard qu'elle

posera à son tour sur leurs filles communes leur sera lien et lieu de rencontre. Et ainsi de suite avec chaque mort, jusqu'à ce que la dernière personne aimée de tous finisse elle aussi par partir. Quand ce dernier « objet » du regard commun s'éteint, quand il n'y a plus rien à *voir* (synonyme ici d'*aimer*), l'intérêt pour la vie disparaît aussi. La mort comme perte des êtres aimés est l'une des formes que peut prendre la hantise de la mort et nous en avons ici une belle représentation. En parallèle, au bout d'un certain temps, le défunt commence à soupçonner que d'autres yeux inconnus, beaucoup d'autres, pourraient se réjouir en espionnant la vie de ses filles, et cette vision lui semble cauchemardesque. De là l'idée de la promiscuité que nous avons remarquée. Ainsi, la présence possible de regards indésirables et la perte du regard aimé conduisent le personnage vers la mort finale.

2.2.6.2. Le cadavre créatif dans « Réquiem por el ave madrugadora » de Fernando Iwasaki

Les récits de Fernando Iwasaki du recueil *Ajuar funerario* sont minutieusement élaborés pour tenir en plus ou moins une vingtaine de lignes. Placer un monde au sein d'un espace si limité est censé être, de manière générale, la vertu de ces exploits littéraires que l'on appelle *minicuentos*. Caractéristique constante ou non, ce qui est certain, c'est que l'auteur péruvien arrive, avec « Réquiem por un ave madrugadora »³⁶¹, à ne pas donner l'impression de ne livrer au lecteur qu'un fragment infime de l'existence de son personnage. Au contraire, sans disposer d'informations concrètes sur ce dernier, nous avons, en tant que lecteurs, bien des pistes explorables par l'imagination qui permettent d'esquisser un portrait de la vie de cet homme. Il ne s'agit pas de proposer la moindre comparaison avec le roman qui, lui, parvient même à augmenter le temps d'une vie humaine afin d'en épuiser les détails, mais de constater uniquement à quel point le micro-récit est fait aussi de ce qui n'est pas forcément dit³⁶². Bien évidemment, le thème participe à l'élargissement de la perspective : la mort recadre souvent les événements. Dans ce cas précis, il y a aussi le laps de temps couvert par le texte, un temps incontrôlable, irréel, intrigant,

³⁶¹ Fernando Iwasaki, « Réquiem por un ave madrugadora » in *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de espuma, 2004. Toutes les références des citations suivantes seront données entre parenthèses et correspondent à cette édition.

³⁶² Beaucoup de critiques font l'éloge du secret, du revers de ce qui est dit, comme élément-clé de l'écriture du récit court (Andrés Neuman, Lauro Zavala, Adelaïde de Chatellus, etc.)

qui s'étend de la mort du protagoniste jusqu'à un moment ultérieur qui paraît bien distant. Il n'est pas seulement lointain, mais aussi impossible à figer dans un temps quelconque vu qu'il est délibérément placé dans un « ahora » (21) de mort et d'oubli.

S'agissant d'un *minicuento*, il débute obligatoirement *in media res*. Le narrateur homodiégétique est un cadavre anonyme dont on ne connaît pas les circonstances de la mort et qui raconte ce qu'est le malheur de ne pas pouvoir décider pour soi au-delà de la mort. Le texte pourrait être lu comme une lettre posthume adressée par l'homme mort à tous ceux qui voudraient bien l'entendre. Il ressemble aussi à une épitaphe gravée de sa propre main après que son corps a traversé bien des phases de la mort et qui terminerait par les mots : « Ahora soy un agujero más de este gran queso de cemento » (21). Ou bien nous pourrions croire, influencés par le titre, que nous sommes en train d'écouter un *requiem* atypique que le défunt, après le calvaire du corps, fredonne pour lui-même pour le repos de son âme. Mais la fin, comme dans nombre de *cuentos*, en dira autrement.

Le lecteur apprend dès la première phrase que la hantise du cadavre était déjà présente dans l'imaginaire du personnage. Il éprouvait bien avant la peur terrifiante de continuer à exister dans un trou de la terre, même s'il l'exprime d'abord avec des mots plutôt drôles : « Yo no deseaba ser enterrado, pues siempre me repugnó la idea de poblar una tumba con la misma mueca » (21). Cependant, lorsque tout de suite après il dit avoir souhaité que son cœur puisse battre dans un sein étranger et que ses yeux parviennent à se réjouir encore de la beauté du monde dans un autre corps, on comprend définitivement que lui est insupportable la perte de la relation privilégiée avec la vie offerte par le corps. « [E]se juego irracional y materialista de aferrarse a la vida » (21) est une façon dont il pense refuser de pourrir. Pour lui le corps mort n'est qu'un « escombros » (21) qui aurait dû au moins être incinéré, mais ni cet autre souhait de mourir sans pourrir ne lui aura été exaucé. Le voilà donc sous terre, couvert de fleurs qui, en pourrissant, n'ont fait qu'attirer plus rapidement les mouches et la vermine.

Le deuxième, et avant-dernier, paragraphe de ce récit contient presque une succincte théorie du deuil. Celui-ci serait d'une part, dans la vision du personnage, un acte à accomplir par obligation sociale où l'on suivrait « el doloroso ritual de la etiqueta fúnebre » (21). Vu comme obligation rituelle, il est forcément aussi spectacle. Derrière ses mots cyniques qui disent que « [n]o hay mejor coartada para el luto que un cadáver » (21), se cache justement l'allusion au deuil comme état, en

quelque sorte, jouissif, comme si le survivant avait besoin d'exhiber sa douleur rien que pour mieux continuer à vivre. Et si cette première phrase tolère encore des doutes, il n'y en a plus aucun lorsque la femme du narrateur refait sa vie et cesse de venir pleurer sur sa tombe parce que « [n]o hay mejor afrodisíaco que un cadáver » (21).

Le deuil serait aussi accumulatif, il guérirait non seulement sous l'action de l'oubli mais aussi par les décès successifs, c'est-à-dire par la répétition à satiété de la mort. Ainsi, après un certain temps, les visites de ses propres filles se font de plus en plus rares parce que « otros muertos las arrebataron de mi lado » (21). La conclusion est, en fait, beaucoup plus banale et beaucoup moins scandaleuse qu'elle ne le paraît. Le personnage ne dit en aucun cas que le deuil est mensonger, seulement, à terme et de manière essentielle, il est irréconciliable avec la vie.

Ce *minicuento* livre, d'une part, le discours paradoxal d'un corps pourri à la conscience encore vivante et, d'autre part, réussit, de manière surprenante, à crayonner de nombreux personnages. Apparemment centré sur lui-même, comme peut l'être aussi l'homme mort d'Horacio Quiroga, ce protagoniste a l'étrange capacité de créer un fourmillement de vie à l'intérieur du récit. Le texte étant très visuel, on peut se laisser entraîner par cette dimension filmique ; si on imaginait être plutôt le spectateur d'un court métrage, on distinguerait aisément les divers patients qui auraient pu recevoir le cœur, les yeux, les reins du mort, la femme endeuillée, l'homme qu'elle rencontrerait et donc la femme redevenue heureuse, ensuite les filles, avec leurs familles respectives, et tous les morts qui se seraient succédé dans leurs vies. Des existences vécues ou imaginées défileraient ainsi devant les yeux du lecteur-spectateur incarnées par ces personnages à peine mentionnés.

Pour ce qui est du cadavre qui parle, il n'y a rien d'étonnant dans le fait de lui prêter la parole. Nous avons déjà vu que l'une des manières les plus efficaces d'appriivoiser les peurs qui hantent le vivant au sujet de la mort est de la dire de quelque façon que ce soit. Dire vaut ici représenter, dans la mesure où toute forme prêtée à la mort affaiblit le terrible monstre amorphe qui s'amuse à ôter les vies humaines.

Ce texte dresse une image de la mort propre finalement assez neutre. Déçu par les circonstances de sa mort et par l'impossibilité ultérieure d'un lien avec ses proches aussi constant que son propre état de conscience, la révolte du personnage ne ressemble pas à celle du « fantôme » d'Enrique Anderson Imbert qui s'éteint une

deuxième fois en une mort équivoque, signe soit d'un refus de « aferrarse a la vida », comme son confrère fictionnel le pose, soit d'un suicide post-mortem refusant une éternité ennuyeuse. Le personnage de Fernando Iwasaki fait, quant à lui, une sorte d'état de la question avec détachement et humour. Et s'il se plaint à la fin, ce n'est pas tout à fait à prendre au sérieux. Sur un ton moqueur, il fait savoir qu'il est agacé par les colocataires du cimetière qui passent leur temps à pourrir (« larvando », 22) dans l'attente d'un jugement qui n'advient pas.

Son humour est certes sarcastique, mais sans doute efficace quand il est question de relativiser momentanément la situation tragique de l'être humain. Edmundo Paz Soldán parle du style tragicomique de Fernando Iwasaki :

Tragicómico es la palabra exacta para describir la cosmovisión de este escritor: no hay nada trágico que no sea capaz de transformarse en gracioso al pasar por su tamiz liberador. El resultado final produce la sensación incómoda de un ataque de risa en medio de un funeral. Está la gravedad de la vida y la muerte, sí, pero también la conciencia de que lo cómico es el reverso necesario e imprescindible de lo grave³⁶³.

Devant la gravité de son état, le protagoniste se dit qu'au petit matin il ne tardera pas à se rassasier du premier oiseau qui passe. Voilà comment le final du récit vient modifier certains détails que la lecture s'était efforcée à construire au fur et à mesure avec l'information des deux premiers paragraphes. L'humour un peu amer du personnage cède la place à un ton dérisoire qui annule et la révolte et le détachement. Une mystérieuse rupture se creuse lorsque brusquement on apprend que « ahora puedo salir » (22), comme si on avait désormais affaire à un fantôme à l'instar de ceux d'une histoire d'horreur. Le *requiem* est finalement chanté pour l'oiseau qu'il dévorera au petit matin, il ne faut pas chercher à comprendre les sens abscons d'un titre littéral, tout comme il s'avère inutile de chercher à comprendre la mort.

Le *cuento* semble plutôt proposer à son lecteur : « Rions-en ! »

³⁶³ Edmundo Paz Soldán, « Del lenguaje figurado al literal: *Ajuar funerario* de Fernando Iwasaki », ponencia leída en el curso « La descendencia de Poe: terror y literatura », celebrado en El Escorial del 3 al 7 de agosto de 2009 en los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de Madrid. Disponible sur http://www.fernandoiwasaki.com/bibliografia_archivos/Edmundo_Paz_Soldan.pdf. Consulté le 5 décembre 2017.

2.2.7. Quand la mort fictionnelle n'en est pas moins mortelle

Je vis ma mort dans l'écriture
Jacques Derrida

Le personnage d'un roman lutte pour sa vie face à la censure littéraire qui empêche la publication des pages qui racontent son existence et, faute de pouvoir se sauver, finit par se suicider. Voilà l'histoire de « La sonrisa en el vacío » d'Ángel Santiesteban-Prats. Le texte est assez révélateur pour notre approche parce que, par le biais d'une *mise en abîme*, nous avons deux couches de texte qui confortent l'hypothèse selon laquelle tout ce qu'on ressent lors de la mort fictionnelle fait écho à la vraie mort. Ce thème sera abordé en miroir dans la deuxième section sur la mort de l'autre.

« La sonrisa en el vacío » d'Ángel Santiesteban-Prats. La mort sur papier : ce cadavre de mots

Une précision s'impose dès le début à propos de « La sonrisa en el vacío »³⁶⁴, signé par l'écrivain cubain Ángel Santiesteban-Prats³⁶⁵. Nous avons déjà mis en garde le lecteur de notre travail sur le fait que chaque analyse entreprendra de lire le texte comme évènement fictionnel auto-suffisant, un monde possible textuel qui peut très bien se déployer aussi en dehors du contexte socio-historique et politique où le texte en question a vu le jour. Sans conteste, ce *cuento* se prête parfaitement bien à ladite opération qui consiste donc à isoler la narration et à la faire vivre au présent de chaque lecture. Néanmoins, cette fois-ci, nous commencerons par rendre compte brièvement de sa forte connotation politique. Nous le ferons pour deux raisons. D'abord, tout simplement parce que le thème de la censure est explicite³⁶⁶, seul le point de vue par lequel il est transmis étant invraisemblable (il s'agit de la révolte du

³⁶⁴ Ángel Santiesteban-Prats, « La sonrisa en el vacío » in *Sólo cuento II*, Ana García Bergua (sel.), Mexico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

³⁶⁵ Sans connaître les détails de cette affaire, nous mentionnerons que Ángel Santiesteban-Prats est un écrivain qui a été condamné à une peine de prison de cinq ans, qu'il a en partie purgée, pour avoir exprimé des opinions contraires à celles du gouvernement de son pays.

³⁶⁶ Le proverbe mis en exergue constitue la toute première référence à la portée envisagée pour ce texte : « Dad un caballo a aquel que ose decir la verdad. Lo necesitará para huir después que la haya dicho. » (Proverbio árabe), Ángel Santiesteban-Prats, « La sonrisa... », in *op.cit.*, p. 95.

personnage principal d'un roman déclaré impubliable). Ensuite, parce que la transition vers une lecture de la mort à part entière est non seulement naturelle, mais aussi et au contraire, encouragée même par endroits par les réflexions du narrateur. De surcroît, le rapprochement entre le manque de liberté et la mort physique s'avère sémantiquement efficace pour réinvestir le contexte qui informe le récit au départ. Ainsi la première lecture constituerait l'acquiescement à la connotation politique : la censure, le manque de liberté, mènent à la mort du personnage, c'est-à-dire à l'étouffement du message dont il est le porteur. La deuxième lecture que nous proposons verrait dans les tribulations du protagoniste l'expression menée à l'extrême du « mal de finitude »³⁶⁷ qu'évoque Vladimir Jankélévitch. Il ne s'agit pas tant de la volonté de faire passer le message de l'auteur que la censure veut réprimer, mais plutôt du désir de se sauver soi-même, dans le sens le plus instinctif de conserver la vie, de s'opposer/résister à la mort. On en tire la conclusion que ce « mal de finitude » est tellement puissant que, dès qu'il y a la conscience d'exister, y compris dans un manuscrit littéraire (et, là, le roman comme vie ne fait que renforcer notre approche de la littérature comme monde possible), il y a incompréhension de la mort.

Présentons brièvement l'intrigue de ce *cuento*. Le narrateur homodiégétique est le personnage principal d'un roman que son auteur vient d'achever et qu'il s'apprête à déposer entre les mains des rédacteurs d'une maison d'édition. Nous apprenons assez vite que l'écrivain est déjà bien connu des responsables de la publication pour avoir maintes fois, sans succès, tenté sa chance de se faire publier. S'ensuivent de longues journées d'attente angoissée pour le personnage avant que quelqu'un ne sorte le manuscrit du fond du tiroir où on l'avait jeté. On le lit avec une vraie admiration pour la qualité de l'écriture mais on le rejette sans hésitation à cause de ses idées subversives : « Si se le pudiera cambiar el sentido de sus ideas... [...] Es típico en este escritor, por mucho que se corte, siempre deja contaminado el resto de la obra, es insalvable » (110-111). Après le verdict « NO PUBLICABLE. DESTRUIR » (111), le personnage entame une course contre la montre. Il tente désespérément d'échapper au destin mortel qu'on lui réserve. Il s'agite en long et en large du roman qui lui sert de monde, puis, lorsqu'on le jette dans une cuve où on brûle les livres non publiés, il parvient à s'en extraire (d'abord tout seul, mais vite il

³⁶⁷ Vladimir Jankélévitch, *La mort*, Paris, Flammarion, 1977, p. 70.

recupère le manuscrit) et se met à courir dans les rues de la ville (*sa vie serrée contre sa poitrine*). Il rejoint la maison de son auteur qui essaie de le convaincre d'accepter son sort, mais il s'échappe encore par la fenêtre dès qu'il comprend qu'on le poursuit. Il frappe à des portes en quête d'aide qu'il n'obtient pas. Il rentre dans le roman et se cache dans un vieux monastère que son auteur avait imaginé pour lui. Mais ils sont sur ses traces, il n'y a plus d'échappatoire. Alors il commence à arracher les feuilles et à les manger dans un suicide autophagique. Au final, sa bouche – site de la parole – esquisse un dernier sourire avant d'expirer.

Dans une première lecture, on voit bien donc que la censure tue le pouvoir du mot, celui à qui on ôte la parole se meurt symboliquement. C'est une mort métaphorique, mais elle est insupportable car cela renvoie à la grande mort, celle qui met un terme à l'existence. Et le personnage n'est pas sans rappeler justement ce désir qui est tellement fort : le désir de vivre. Une lecture parallèle se laisse construire assez naturellement à partir des réflexions du personnage qui fonctionnent comme des prises de position au sujet de la mort. L'homme-personnage, le mourant fictif, invoque deux issues, toutes les deux irréalisables : le retour en arrière³⁶⁸ et la quête de l'immortalité.

Le récit débute avec un petit paragraphe où le narrateur se présente :

Soy el personaje principal de una novela recién terminada, aquel que ejecuta al pie de la letra todas las peripecias que su creador le impone. Me esfuerzo como el actor que intenta hacer su papel lo más verosímil posible. Trato de seducir al lector hasta la línea final (95).

Ce qui retient l'attention dans ce fragment est la contradiction, qui devient de plus en plus frappante au fil de la lecture, entre cette première description d'un comportement conformiste, résigné à suivre des règles préétablies, et les agissements ultérieurs que l'on pourrait qualifier d'hérétiques. L'antithèse ne fait que souligner la force du rejet de la mort. En définitive, le personnage aura tout fait pour que son existence soit crédible (« lo más verosímil posible », 95), à tel point que l'idée de renoncer à la vie qu'on lui a offerte certes, mais qu'il s'est aussi construite, lui apparaît inconcevable. On comprend assez vite que la hantise de la mort et même de la détérioration physique – qui, à la rigueur, peut être comprise comme la peur du

³⁶⁸ Ce thème, seulement esquissé ici, fait écho au récit d'Alejo Carpentier, « Viaje a la semilla », fictionalisation du désir de contourner la mort en faisant le chemin inverse, comme si ne pas exister pouvait s'avérer préférable à être mort.

cadavre –, vient mettre en cause, de façon générale, la moindre forme d'existence consciente. Quand, sur le chemin vers la maison d'édition, l'auteur portant le manuscrit sous son bras est pris de fatigue et transpire excessivement, le personnage craint que la sueur finisse par imbiber les pages et en effacer l'encre. L'association est immédiate : l'encre est sa chair, la trace physique de sa présence au monde, rien d'étonnant qu'il veuille la conserver intacte. Non seulement il veut éviter qu'il devienne « ilegible » (95), mais il a aussi peur de « acquérir un aspecto desagradable » (95) ; les deux déclinaisons de la mort, la mort comprise, philosophiquement, comme disparition (devenir illisible signifie ne plus exister) et la mort concrète, physique (les mots déformés par le dégoulinement de l'encre renvoient à la laideur du cadavre) le terrifient. Malgré sa fragilité ontologique, ce personnage menant une vie de papier est atteint du mal de finitude. Par ailleurs, l'image en miroir, que nous avons déjà évoquée, du personnage qui à la fin court à son tour, le roman sous le bras, suggère la substitution du créateur par sa créature : cette dernière va se révolter et essaiera de survivre autrement que par l'intercession de son auteur³⁶⁹. L'idée de la révolte revient ailleurs dans la narration.

Le mal de finitude est intimement lié au désir d'immortalité, ce dernier étant l'une des réactions possibles³⁷⁰ face à la menace de l'anéantissement à laquelle est confronté l'être humain. Ce personnage ne peut pas se résoudre à ce que sa vie soit « olvidada » (95) et qu'il n'y ait en fin de compte rien de « trascendente » (95) qui sauve son destin de sa propre mortalité. Les allusions à ce besoin de transcendance sont multiples et empruntent bien évidemment le vocabulaire romanesque ou du monde de l'édition, c'est-à-dire de l'allégorie qui les contient. Ainsi, le personnage, un « bulto de hojas » qui semble assumer jusqu'à un certain point sa condition fictionnelle, veut avoir « una oportunidad en el plan editorial » (96).

Les enveloppes contenant les manuscrits gisent littéralement au fond de boîtes dans l'attente de la lecture qui décidera de leur sort. La mort est présente avant même

³⁶⁹ D'autres auteurs ont réfléchi sur l'affranchissement du personnage, dont le plus connu est Luigi Pirandello avec *Six personnages en quête d'auteur* (1921). Un autre écrivain considéré lui aussi, avec le recul, un des pionniers de l'approche de cet aspect est l'Irlandais Flann O'Brien, auteur de *At Swim-Two-Birds* (1939).

³⁷⁰ Le désir d'immortalité est peut-être la réaction la plus fréquente sous ses diverses formes : la vie éternelle au royaume de Dieu, la postérité immortelle par la création artistique, la transmission de la vie aux générations suivantes, etc. À l'autre extrême, il y a la « pulsion de mort » théorisée tardivement par Sigmund Freud qui serait « la tendance fondamentale de tout être vivant à retourner à l'état anorganique » (cf. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Daniel Lagache (dir.), *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1997, p. 372) et qui, parfois, paradoxalement, l'accompagne au lieu de strictement s'y opposer.

qu'elle ne devienne une réalité : les enveloppes et les boîtes, tels des cercueils symboliques, suggèrent que la vie est une longue attente de la mort dans un monde plein de personnages hétéroclites et solitaires qui cohabitent. L'un des vétérans de ces boîtes appelle tout nouveau-venu « carne fresca » (99) et, si la chair fraîche semble une allusion aux nouveau-nés, effectivement l'idée de la mort programmée dès la naissance devient explicite quand le silence des nouvelles incorporations rappelle « el silencio que acompaña los segundos en que bajan el féretro al foso » (99). Et quand la mort (éditoriale) passe à l'acte, pas de pitié en effet : avec de grands ciseaux on coupe les pages et on les jette à la poubelle. Tous les personnages témoins de la scène ont peur et notre protagoniste aussi, qui réfléchit :

He aprendido que el miedo nunca permanece igual; según pasa el tiempo se reconstruye y perfecciona; se va haciendo más profundo, muta, corroe, se apodera de cada rincón, nos debilita, destruye las justificaciones que inventamos para hacerlo desaparecer, conscientes de que es más fuerte que la valentía, que nace precisamente de la desesperación de sabernos perdidos. (97)

Pourtant, deux fois le personnage avoue avoir été averti par son auteur de la possibilité de rater sa publication (cela va sans dire, le succès de la publication vaut réussite de la quête du sens de la vie). Entre ces deux fois, comme il le dit lui-même, la peur change, en effet, allant de l'évènement invraisemblable (« era una amenaza demasiado lejana, “como cuando se es joven y parece que la muerte nunca nos alcanzará” »³⁷¹, 97) à la réalité imminente (« Ahora espero que desde arriba me atrapen. Sólo miro. No puedo contener el miedo, los temblores que confundo con el frío », 100). Il n'y a pas plus averti que l'homme par rapport à la certitude de sa mort, n'empêche qu'elle le prend toujours par surprise.

Notre personnage oscille par la suite entre la révolte et la résignation. Sa révolte prend la forme d'une querelle à peine avouable avec son créateur qu'il estime « injusto ». Grâce à une analepse, on apprend qu'à chaque fois qu'un conflit concernant la suite de l'histoire surgissait entre les deux instances, et que l'auteur, vacillant, décidait d'éteindre l'ordinateur ou de ne plus rouvrir le fichier pendant des jours, le personnage sombrait dans le malheur (« frustraciones por esta perra vida que nos ha tocado vivir », 98) d'un être subalterne et voué à « ser echado a la

³⁷¹ *Ibidem*. On peut dire que les guillemets, qui signalent dans une première approche évidente une citation du personnage-auteur du roman, maintiennent aussi bien séparés les plans de la réalité de l'auteur (où l'on parle de la vraie mort) et celle du roman (où on en parle de façon allégorique).

nada » (98). La relation avec la divinité, à lire en filigrane de ce conflit auteur/personnage, atteint son paroxysme lorsque le protagoniste révèle son épouvante face à l'idée qu'il puisse disparaître et manifeste le désir de survivre à son auteur : « [...] temía que en un acto desesperado borrara el texto y adiós novela. Y yo quería “Ser”, “Estar”. Quiero durar más que el autor. Permanecer siempre. Vivir en palabras que compren al mundo la existencia eterna » (99). Le pendant de cette anxiété qui le ronge et qui le fait songer à des issues impossibles, ce sont les moments de résignation. « He sido un personaje temporal en una obra sin futuro transcendente » (101) se dit-il amèrement, « ya sé que es imposible evitar mi final » (101). Mais l'équilibre ne dure point, étant constamment perturbé par la perspective insupportable du non-être et, partant, la quasi-obligation d'agir (« Intento salvar una novela importante » ou encore « nada urge más que salvar la novela ... Salvarme », 103).

L'auteur, à la fois Dieu créateur et mère génitrice, est perçu par le personnage tantôt comme son protecteur (« Siento miedo de perder su protección. », 96), tantôt comme un être méchant (« Sus ideas, luego de paridas, apenas le interesan. Es una mala madre », 103). Ce qui ne l'empêche pas de vouloir rebrousser chemin sur le parcours de sa vie pour retrouver la douceur de l'enfance.

Ce trajet raté qui clôt le *cuento* et mène au suicide de l'homme de papier touche, nous semble-t-il, à plusieurs thèmes de la mort. Après s'être sauvé de l'incinération, le personnage rejoint la maison qui l'a vu naître, par un chemin balisé de souvenirs. Seulement, cet endroit n'est plus à même de l'accueillir ; jadis lieu de sa naissance, il se confond maintenant avec le temps de sa mort. L'heure fatale entraîne différents états d'âme. Il revoit sa vie tout comme le personnage d'Horacio Quiroga dans « El hombre muerto » : « Releo la novela y cada detalle vivido por mí está escrito sobre estas páginas » (105). Le fait de s'accrocher à la vie devient douloureux (« siento dolor en el brazo de tanto aferrar el manuscrito contra mi pecho », 104), mais il ne renonce pas. Il essaie de s'échapper, d'abord en courant littéralement dans les rues de la ville, puis en se réfugiant dans une église, lieu de Dieu mais aussi possible lieu des funérailles (l'obscurité, la croix, le clocher...). Vite il s'avère qu'en pénétrant dans cet endroit par la porte entrouverte, il est déjà de retour dans le roman, son destin. Nous l'avons déjà mentionné, son auteur avait effectivement songé pour lui à un vieux monastère où il pouvait se cacher. La confusion voulue entre endroit réel et endroit romanesque est renforcée par celle

entre homme de chair et homme de papier. Le personnage appelle au secours en frappant aux portes des maisons de la ville et non du roman ; il entame ainsi un dialogue métaleptique qui montre bien que toute la communauté des humains partage le destin mortel (« De alguna manera todos somos buscados. [...] Todos somos ilegales » , 103). Étrangement, dans une dernière tentative désespérée, un rêve de sainteté se glisse dans la tête du personnage désireux d'immortalité. Une image digne des vies des saints le conforte : à l'intérieur du monastère, « [s]obrevive gracias a las migajas de pan y semillas que las palomas comparten con él » (105). C'est une échappatoire possible puisque, dans l'imaginaire chrétien, les saints ne meurent pas vraiment (et leur corps ne pourrit pas) mais continuent d'agir comme avant, seulement cette voie n'est pas donnée à tout le monde. « Para huir también se necesita una gracia [...] Sólo los elegidos tienen la posibilidad de escapar » (104), lui dit-on. Alors il meurt en avalant son propre corps, sa propre vie.

Le sourire final, outre le fait d'éclairer le titre de ce récit, s'ajoute aux sourires que nous avons pu répertorier jusque-là. La femme-suicide dans « Mediodía de frontera » veut cacher l'horreur du cadavre sous un sourire littéralement collé sur son visage. Le grand-père de « La muerte... » d'Ednodio Quintero qui rencontre la mort à cheval nous offre une dernière image souriante de son corps criblé de balles. Dans « Domingo » de Guadalupe Nettel, Tomás affronte le noir, un petit sourire au coin des lèvres. Est-ce le signe d'un quelconque espoir qui luit ? Vraisemblablement. Et bien au-delà du sourire, suggestif à lui tout seul, en démembrant le corps de son protagoniste, à l'instar de Virgilio Piñera dans « Las partes » et « La caída », ce *cuento* a réussi un effet de morcèlement de la mort même. En lisant les dernières lignes de « Sonrisa en el vacío », le lecteur pourra facilement reconnaître l'atmosphère des textes de l'autre Cubain :

[...] comienzo a arrancar las hojas y me las voy tragando con desesperación [...]. Mientras lo hago comienzo a desaparecer. Primero una pierna. Luego un brazo. [...] Sólo quedan mis labios que al recibir la hoja final, sonrían. (105)

Enfin, nous finirons par souligner l'idée mise en avant dans ce *cuento* selon laquelle non seulement les mots contiennent, en quelque sorte, l'existence humaine car ils sont le seul moyen de matérialiser notre pensée du monde, de la vie, de la finitude, mais ils constituent aussi la source de nos peurs. Nous portons déjà dans la pensée notre cadavre de mots.

2.2.8. La mort stoïcienne

*[...] todo un sencillo aprendizaje:
el de enseñarse a morir y a estar muerto.*
Jaime Labastida

*J'espère de mourir d'une mort lente et forte
Que mon esprit verra doucement approcher.*
Anna de Noailles

Au moment même où il doit se préparer à mettre fin à sa vie, Sénèque devient personnage de « El día de la partida » d'Enrique Serrano López pour nous livrer un récit, forcément incomplet, mais poignant, de ce que c'est de regarder la mort en face. Il s'avère que l'apprentissage de la mort, préconisé par les philosophes, est un exercice théorique finalement incapable d'appivoiser la peur que ressent le mourant. Car la vraie mort est ce qui reste après l'intervention du mot.

« El día de la partida » d'Enrique Serrano López ou les tribulations de Sénèque

Le *cuento* « El día de la partida »³⁷² du Colombien Enrique Serrano López vient achever cette première partie dédiée à la mort propre. Plusieurs éléments font de ce récit une véritable conclusion aussi bien qu'une transition adéquate de la mort propre vers la mort de l'autre. Bien qu'il s'agisse du jour où meurt Sénèque, le titre du récit, qui aurait pu s'intituler « El día de *su* partida », laisse sous-entendre ce qui est, de façon générale, le moment du départ commun à tous les humains. Pour la première fois aussi, dans ce premier groupe de narrations, nous rencontrons un personnage secondaire qui n'est plus un témoin/narrateur détaché, mais le proche affecté par la mort de l'être cher. En outre, s'agissant d'un protagoniste philosophe stoïcien, il n'est pas étonnant que le texte, tout en relatant les circonstances de la mort de celui-ci, aborde également le thème de manière générale. Voici le métatexte qui ouvre la narration confirmant cette vocation universelle :

³⁷² Enrique Serrano López, « El día de la partida » in J. C. Chirinos et al. (éds.), *Pequeñas Resistencias / 3, Antología del nuevo cuento sudamericano*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004. Initialement publié dans *La marca de España*, Barcelona, Seix Barral, 1997. Toutes les références des citations seront données entre parenthèses.

Los detalles de la muerte de un hombre siempre son enojosos. Y lo son porque recuerdan a los demás hombres su propia muerte y adelantan algunos trazos generales de lo que será nuestro futuro común. Pero estos detalles son útiles, pues conservan la intensidad de esos últimos momentos en los que todo se hace por vez final. Un gesto, una mirada, una palabra... se diría que la certidumbre de la partida exalta el valor de la vida y produce en el alma de los que aún no mueren un impacto profundo, la marca de un sello indeleble que dice: "Yo también seré aquel que hoy muere, yo también seré Séneca". (211)

Ce ton général ne laisse aucune chance au lecteur qui se voit tout de suite attrapé dans une aventure narrative qui le concerne personnellement. Il parcourt ainsi aux côtés de et par le personnage un voyage unique et répétitif à la fois : pour l'un le dernier voyage, pour l'autre le chemin en miroir de son propre trépas. La mort de l'autre représente donc la route que je fais avec le mourant jusqu'aux portes de ma propre mort. Vue de cette manière, la mort ressemble aux répétitions des acteurs avant la grande représentation ; puis, le soir du spectacle, chacun jouera son rôle le mieux possible. Considéré sous cet angle, il y a presque quelque chose de ludique là-dedans.

Sénèque est condamné au suicide par le tribunal de Néron. Le *cuento* oscille en permanence entre l'attitude de « vir fortis »³⁷³ (211) que le philosophe entend adopter devant cette fatalité et la fragilité de l'être humain qui veut malgré tout continuer à vivre. Le texte est structuré en six courts chapitres numérotés de I à VI : le premier est une entrée en matière non exempte de références historiques au passé tourmenté de Sénèque, le second décrit le regard que porte le philosophe sur les biens et les plaisirs qui hier encore le remplissaient de joie, le troisième est un retour à Rome, lieu de toutes les convoitises, le suivant montre la douleur de Pompea Paulina, l'épouse du Cordouan, le cinquième est dédié à Néron et enfin, le dernier peint la mort de Sénèque. La technique narrative, qui rend cohérente l'interaction de ces six cadres, consiste à comptabiliser dans chaque chapitre l'évolution des sensations éprouvées par Sénèque face à sa mort imminente. En réalité, tous les détails concernant les motifs de la disgrâce, la personnalité du César ou les richesses du philosophe sont, à la limite, dérisoires car ce qui compte, pour les personnages comme pour le lecteur, c'est la manière dont ce dernier continue à philosopher, éprouve de la peur et se meurt.

Nous allons, de ce fait, centrer l'analyse sur ce que l'approche de la mort suscite dans l'âme du philosophe, laissant délibérément de côté les autres détails qui

³⁷³ *Ibidem*. Ce sont les propres mots de Sénèque extraits du passage mis en exergue du *cuento*.

demeurent en marge de notre propos, sauf lorsque derrière certains d'entre eux se cachent des allusions à des états d'âme non avoués. Voyons d'abord quelles sont les ressentis de celui qui s'apprête à mourir et comment la fin prochaine peint d'une toute autre couleur les choses de la vie. L'approche du texte depuis cette perspective a comme but de passer en revue la diversité des thèmes liés à la mort dans ce *cuento* qui confirme son adéquation pour conclure ce chapitre. Nous aborderons aussi la peur, afin de voir combien ce sentiment est susceptible de se transformer et d'évoluer avant de s'éteindre.

Malgré la sagesse que la philosophie a pu l'aider à accumuler, la peur s'empare de Sénèque. Avec lucidité (dont nous verrons qu'elle représente pour lui l'une des attitudes souhaitables face à la mort), le philosophe constate sa présence, en examine la teneur et se demande : « ¿Dónde quedan, pues, los preceptos de la sabiduría; dónde la disposición preparada con el discurso de tantos años para oponerse a cualquier accidente y peligro inminente? » (213) Et il se donne aussitôt la réponse : il ne parvient pas à se détacher. « [E]n él todo se resiste a morir » (213). Or, la sérénité de l'âme, selon les stoïciens, intervient en l'absence de toute forme de servitude par rapport aux événements extérieurs qui ne dépendent guère de l'homme. La peur lui fait voir la mort du point de vue de ce qui l'oppose à la vie. La première réaction est celle qui s'inscrit contre la mort qui, un beau jour, ignorée de tous, sévit, trop vite et trop fort, et ne laisse aucune chance à l'homme pour qu'il puisse comprendre ce qui lui arrive et s'y habituer. Sénèque, comme tant d'autres, poètes et personnages de fiction, voudrait vivre sa mort, apprendre à « gobernar las fuerzas que lo arrastran a la muerte », pouvoir « contemplar su propia muerte y la [ver] venir despacio, como se atisba una nave en la distancia » (214). Nous décelons ici la volonté de maîtriser la mort par laquelle d'autres personnages, que nous avons pu connaître dans ce chapitre, ont été tentés. Finalement, cette volonté de maîtrise n'équivaut pas au désir de tuer la mort qui est encore un autre fantasme de l'être humain. Elle signifie plutôt vouloir la rendre intelligible pour le sujet, puis exprimable aux survivants. Autrement dit, pour paradoxale qu'elle puisse paraître, il s'agit d'une forme d'acceptation.

Mais Sénèque ne peut pas contrôler la mort, il ne peut que contrôler sa façon d'agir face à elle et c'est pourquoi « no se rebela » (214). De la hauteur de la mort, tout change, les significations sont défaites, « la máscara trágica [cae] » (215). Ainsi, les richesses qui lui avaient permis de goûter à tous les plaisirs du monde dressent maintenant devant ses yeux un véritable tableau de la *vanitas vanitatum*. « Todo el

lujo sensual y el colorido de los techos artesonados tienen sentido tan solo para el hombre que no conoce la fecha y la hora exacta de su muerte » (212). Il n'en veut pas aux comploteurs des querelles intestines de l'Empire dont il a été parfois victime et qui se réjouiront de sa disparition : « [l]os que sufren por detestarlo podrán descansar mañana y él también descansará » (214). Il pardonne aussi à Néron, le César fou, qui n'est que l'instrument du destin implacable (« es porque los dioses así lo quieren », 215), qu'il faut accepter sans vouloir s'enquérir de la logique dérisoire de l'existence. « Cuestionar los motivos que puedan tener [los dioses] para hacerlo así es una tarea inservible » (215). La nature impassible semble venir renforcer le caractère inexorable du destin. À plusieurs reprises, le personnage exprime tristement le caractère impassible du temps et de l'espace face au malheur humain. « Nada de esto turbará la Historia » (214), reconnaît-il avec cynisme, et « [m]añana brillarán los astros en el cielo y correrá alegremente el agua por las fuentes » (216). Devant cet état de choses, l'être humain se dresse une dernière fois contre la mort en inventant des projets d'avenir (« sembrar uno de sus campos con delicadas frutas de estación », 213) qui ne se concrétiseront point. Cela nous rappelle le personnage de Quiroga dont le projet de réparer la machette contraste tristement avec sa mort imminente.

Au fur et à mesure que l'heure finale s'approche, que le jour s'alourdit d'un poids « abrumadoramente real » (213) et que la résistance s'affaiblit (« [l]a angustia de no querer morir da paso a la impaciencia por morir pronto », 215), les sentiments de Sénèque se font plus positifs. Sa vie passée se déroule sous ses yeux mourants et les souvenirs le rassurent. Il est heureux d'avoir été celui qu'il a été, Sénèque et personne d'autre ; malgré la mort uniformisatrice, il retrouve son identité, opposant ainsi la fierté d'une vie à l'anéantissement de la mort. À la fin, en paix avec lui-même, il fait une libation à Jupiter qu'il qualifie de « libérateur » en guise de triomphe paradoxal de la vie. Et la mort s'ensuit.

Comme dans le *cuento* de Claudia Hernández, le décès proprement dit intervient rapidement. Et c'est ce qui intrigue, car l'agonie, elle, est longue. Pas étonnant qu'un Virgilio Piñera ait tenté d'élargir le temps du décès en supprimant toute trace d'agonie.

L'évolution de la peur

Il est intéressant d'observer à présent la façon dont la peur évolue chez le personnage. Aucun *cuento* de ce chapitre n'a répertorié si minutieusement les multiples déclinaisons du sentiment qui envahit le mourant à l'heure de son départ. Le narrateur rapporte fidèlement les réflexions de Sénèque, en insérant par endroits de supposées citations afin de donner un maximum de crédibilité au récit. Justement ce souci de crédibilité nous autorise à parler d'un véritable recensement des diverses formes de la peur.

Le fil des émotions dont est prise l'âme de celui qui meurt dessine une courbe ascendante qui, une fois atteint le climax, commence à redescendre à une vitesse plus importante que celle mise en œuvre dans la montée. On observe ainsi un schéma où l'on va de l'incrédulité à l'acceptation, en passant par bien des nuances de la peur. Ce schéma, que l'on retrouve, plus ou moins complet, dans d'autres récits, suggère que l'expérience de la mort pourrait être codifiée, c'est-à-dire qu'elle suivrait un modèle déjà bien imprimé dans la matrice de l'âme humaine. Quand le personnage Sénèque s'exclame face à sa propre faiblesse: « Si todos los hombres tuvieran la oportunidad de morir a menudo, no habría ninguno que no fuese sabio » (213), nous pourrions nous demander si souvent, le mourir n'est pas déjà acquis autrement, par les morts successives de nos corps passés (le propre Sénèque y fait allusion : « El anciano de hoy fue el hombre maduro de ayer y el joven de unos días antes », 216) et par la mort de l'autre. Mais ce n'est pas encore le moment de tirer une conclusion.

Sénèque apprend qu'il devra mettre fin à ses jours et la sombre nouvelle contraste avec la lumineuse tranquillité du jour dont le déroulement ne semble guère affecté par cette tragédie. « [U]n ligero temblor en los labios del filósofo » (211) est pour le moment le seul signe qui trahisse son inquiétude. Puis ce frémissement incertain commence à se transformer en peur (« Sin embargo siento miedo », 212), pour laquelle nous avons même presque une définition : « El miedo es poderoso y se mueve solo, arrastrándolo todo consigo » (212). En réaction à la frivolité de tous les plaisirs concrets qui délectent ceux qui ne meurent pas encore, la peur se change en tristesse et le personnage vacille entre « [la] insensata esperanza » (213) de pouvoir déjouer les plans de la mort et le désir de sagesse détachée (« un desapego que él estaba lejos de poseer », 213). Sur ce chemin qu'il est censé faire, le chemin du mourant, le vacillement est nécessaire (« vacilación necesaria al cuerpo y a la mente

para recibir la llegada de lo inevitable », 214) avant de retrouver un certain calme. Un calme qui ne vaut pas encore acceptation et qui n'est peut-être même pas compatible avec l'acceptation. Car l'homme, en général, n'est pas prêt à accueillir avec calme ce qu'il ne comprend pas ; au contraire, l'incompréhension de la mort joue presque comme une opportunité idéale pour désobéir. L'esprit ne peut pas percer son secret (« La visión se hace turbia como para poder describir lo que se ve », 214-215) et le corps suit (« La inercia de la vida aspira a retar a la muerte », 215). L'acquiescement face à la mort-énigme pourrait représenter le point où l'incrédulité initiale, ayant mené à la révolte, entraîne désormais l'accélération résignée du départ. Notre personnage ne lutte plus, ne veut plus défier la mort qui lui apparaît maintenant « simple y eterna » (215) et, soudainement, ce qui était en lui désir de vie se confond avec désir de mort. « La angustia de no querer morir da paso a la impaciencia por morir pronto » (215). Que ce soit la douleur du corps ou bien, tout simplement, l'impossibilité du retour, toujours est-il que la résistance devient inutile. Le silence-deuil s'installe dans et autour du mourant (« Nadie emite un sonido. El duelo ha comenzado desde mucho antes de la hora definitiva » 215). Ainsi l'acceptation précède la mort.

Ma mort est ta mort

L'autre élément faisant, d'une part, la nouveauté du *cuento* au sein de ce chapitre sur la mort propre et, d'autre part, la transition vers le chapitre suivant portant sur la mort de l'autre, est l'apparition d'un personnage directement présent près du protagoniste, intimement lié à lui et affecté par sa mort.

Pompea Paulina est la femme de Sénèque qui pleure la perte de l'être cher avant même que cela ne devienne une réalité. Elle n'entend pas continuer à vivre en l'absence de son époux. C'est elle qui lui suggère de s'ouvrir les veines afin que son sang « fecunde la tierra » (213) et décide de l'accompagner en se tuant en même temps que lui et de la même manière. Ce qui est intéressant de notre point de vue, c'est la scène où tous les deux se tranchent les veines et où les gestes sont relatés en miroir : Sénèque prend le couteau et sa femme suit, le sang coule du poignet gauche de Sénèque et Pompea Paulina saigne aussi... Ce parallélisme suggère non seulement l'idée de l'empathie vis-à-vis de l'être aimé, mais il est également envisageable de lire dans ce fragment l'expérience de la mort d'autrui comme mort personnelle.

Quelques moments plus tard, Sénèque demande à sa femme d'aller dans une pièce à côté, détail très significatif vu que nous avons déjà relevé cette idée de la séparation des plans de la vie et de la mort dans d'autres textes. Le philosophe permet d'abord à sa femme de vivre sa douleur et de commencer son deuil par cette mort mimétique (il sait bien que ses tribuns empêcheront sa mort) mais, en réalité, lorsqu'il lui fait quitter la pièce, il lui enjoint de rester en vie. La séparation vie/mort vaut aussi séparation réalité/fiction et, dès lors, la mort en miroir devient encore plus parlante. On voit tout de suite qu'une deuxième couche de sens vient s'ajouter pour expliquer peut-être ce parallélisme. Serait-il possible de vivre, à l'image de Pompea Paulina, une mort mimétique dans une « pièce contiguë » (« habitación contigua », 215) à l'espace de la réalité, c'est-à-dire dans la littérature ?

Pour conclure, nous évoquerons le sourire collectif de Néron et des conseillers grecs de sa cour. Le sourire, tellement présent dans les *cuentos* que nous avons lus jusque-là, revêt cette fois-ci une signification différente. Ce n'est pas le mourant qui l'esquisse, c'est donc le sourire du survivant. Dans le cas de Néron, c'est avec un éclat de rire qu'il reçoit la nouvelle de la mort de Sénèque. Seulement, une grimace d'horreur précède cet éclat de rire, comme si l'empereur, jadis ancien disciple et ami du philosophe, se reconnaissait le temps d'un instant dans le sort mortel de son maître.

2.2.9. Conclusions : Premiers repères de la mort propre

Ce dernier *cuento* est un bon point de départ pour essayer, arrivés au terme de la première partie des analyses, dédiée à la mort propre, de faire le point sur les attitudes devant la mort ayant vocation à être reproduites. En effet, dans la mesure où ces attitudes se répètent, nous pouvons envisager qu'elles témoignent d'un nombre de réactions humaines universelles, presque codifiées et anthropologiquement vérifiables.

Nous commencerons par reprendre l'image de la courbe ascendante qui débute toujours avec l'incrédulité, atteint le climax, qui peut être la peur ou la révolte extrême, puis entame la descente vers l'acceptation. Les extrémités, l'incrédulité et l'acceptation, sont presque toujours les mêmes (sauf pour certains textes que nous signalerons par la suite), tandis que les sensations ressenties entre les deux varient en nombre, en nature et en intensité. Les sentiments que nous placerons sur cette courbe correspondent à ce que les mourants fictionnels ressentent à l'instant de leur mort et ils sont tous susceptibles d'être éprouvés de la même sorte par les mourants de chair et d'os. Mais ces sentiments ne surgissent pas de nulle part ; ce qui les engendre, ce sont les différents effets que l'on a l'habitude d'associer à la mort. Par exemple, on dit souvent que la fin de la vie efface du même coup l'identité de celui qui meurt ou que l'état de cadavre uniformise les êtres humains et cette idée provoque révolte et tristesse. Voici donc la façon dont nous entendons faire l'inventaire de tous ces états.

S'apprêter à mourir : une riche palette de sentiments

D'une manière ou d'une autre, la plupart des personnages ont du mal à croire qu'ils se retrouvent bel et bien face à leur mort. Il y a aussi quelques exceptions, mais elles sont explicables. Dans « *Mediodía de frontera* » de Claudia Hernández et « *La bañera* » d'Andrés Neuman, les protagonistes concrétisent leur décision de mettre fin à leur vie, ce qui fait qu'ils ne puissent pas être surpris par l'imminence de la mort. Aucun de ces *cuentos* ne fait référence aux instants précédant la résolution, qui auraient très bien pu être, eux aussi, teintés de doute. Le lecteur se retrouve ainsi devant des personnages non seulement conscients de ce qui leur arrive, mais aussi agissant en acteurs de leur propre mise à mort. Le seul qui puisse s'étonner d'être en

sa présence, dans les cas cités, est le lecteur. Justement, dans d'autres textes, tels « La caída » et « La carne » de Virgilio Piñera ou « La muerte viaja a caballo » d'Ednodio Quintero, effectivement le lecteur est pris par surprise : soit la mort est tellement *défamiliarisée* qu'elle devient à peine reconnaissable (Piñera), soit la narration conduit le lecteur vers le dénouement fatal sans lui en dévoiler grand-chose à l'avance (Quintero). Dans les autres *cuentos*, en revanche, les personnages examinent lucidement leur situation, mais ne peuvent ou ne veulent pas y croire. Les déclencheurs de ce refus sont multiples. On le sait vrai et pourtant il est difficile de se faire à l'idée que la mort d'un être humain ne perturbera point la nature impassible et que le monde continuera inchangé sans lui (Quiroga, Nettel, Santiesteban-Prats, Serrano). Quant à la solitude réelle ou symbolique, elle est vécue comme une mise à l'écart avant l'heure, parfois volontaire (Serrano), parfois subie (Quiroga, Nettel). Cette solitude peut aussi se décliner sous la forme du silence (et, là, même la femme-suicide est susceptible d'une forme de doute car, si elle se coupe la langue pour embellir son corps mort, elle le fait aussi pour chasser les interrogations). D'autre part, l'incompréhension de la mort mystérieuse cache encore une autre forme de négation car le protagoniste de « Domingo » de Guadalupe Nettel a la sensation claire que tout autour de lui est faux, fictif, improbable, et pourtant il met beaucoup de temps à accepter que sa réalité puisse avoir changé si brutalement. Puis il y a l'incroyable affront de la perte de l'identité qui fait souffrir bien des personnages. Il faut remarquer que le problème de l'identité est fortement, quoique non exclusivement, lié à la perception du cadavre, souvent synonyme de l'anéantissement de la personne : l'un des personnages de Quiroga se voit comme un « ex hombre »³⁷⁴, l'autre comme « un bulto »³⁷⁵, Gabriel s'appelle lui-même « aquello »³⁷⁶, la famille du grand-père de Quintero parle de « aquel desconocido »³⁷⁷, le narrateur de Neuman conclut « mi abuelo dejó de ser mi abuelo »³⁷⁸, etc. Seul Sénèque exprime la joie d'avoir été lui-même et non quelqu'un d'autre, en affirmant ainsi l'individualité face à la mort uniformisatrice.

³⁷⁴ Horacio Quiroga, « Las moscas » (1920), in Leonor Fleming (éd.), *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 348.

³⁷⁵ Horacio Quiroga, « El hombre muerto » (1933), in *Cuentos, op.cit.*, p. 312.

³⁷⁶ Julio Cortázar, « Retorno de la noche » in *Cuentos completos I*, México D.F., Santillana, 2011, p. 67.

³⁷⁷ Ednodio Quintero, « La muerte viaja a caballo » in *Ceremonias*, Barcelona, Candaya, 2013, p. 25.

³⁷⁸ Andrés Neuman, « La bañera » in *El último minuto*, Madrid, Páginas de espuma, 2007, p. 13.

Toutes ces propriétés que l'on attribue à tort ou à raison à la mort entraînent une riche palette d'états d'âme. Celui qui se voit condamné à mourir se révolte et sa révolte, quand c'est possible, se concrétise dans une tentative, plus ou moins désespérée, de s'échapper (la fuite, la lutte, le démembrement, le meurtre...). Quand ce n'est pas possible, la nostalgie envahit le personnage, qui cherche alors un passé consolateur, ou regarde avec amertume la vanité, ou la beauté, ou la froideur des choses qu'il quittera à jamais, etc. Ainsi, presque tous s'accrochent d'abord à la vie, que ce soit frénétiquement (Santiesteban-Prats) ou malgré soi (Serrano), y compris, cette fois-ci, le grand-père suicide de Neuman qui vacille avant de se noyer. Mais la vacillation, nous dit le Sénèque de Serrano, est nécessaire avant d'affronter la fin inévitable et c'est aussi le moment où l'obstination de rester en vie devient douloureuse (Santiesteban-Prats, Serrano). La révolte cède la place au refus de questionner, c'est-à-dire qu'il est bon d'observer lucidement les effets de la mort qui s'approche mais il est inutile de s'enquérir sur les raisons de cette dernière. C'est seulement ainsi que la mort devient simple.

Il est impossible, en revanche, de s'attarder sur les étapes du décès, encore une fois dans le sens de l'arrêt des fonctions vitales. Le décès proprement dit est souvent trop court (Hernández, Neuman, Serrano, etc.). Une exception qui confirme la règle est, bien entendu, le décès invraisemblable des alpinistes et du voisin démembré de Virgilio Piñera qui en font l'expérience au ralenti.

La révolte, tout comme le recours à une logique de l'absurde, représentent en fin de compte des tentatives de maîtrise de la peur de la mort. Le rêve de pouvoir dominer la mort est très présent dans ces *cuentos*. À l'exception de « La muerte... » d'Ednodio Quintero où l'on tâche de la tuer, dans les autres, nous pourrions dire sans exception, on repère des stratégies visant à apprivoiser la peur qui entoure cet évènement ultime. Le silence auto-imposé et la dissimulation de l'horreur de la mort sous un sourire confectionné sont la manière dont la femme-suicide entend franchir le pas. D'autres sont très attentifs aux moindres détails de leur mort, à l'approche ou déjà présente, et cette inspection à la loupe, cet enregistrement minutieux des réactions suscitées changent l'objet de la mort (la mort me tue) en sujet de sa mort (je suis en train de mourir). C'est le cas des personnages de Quiroga, Cortázar, Neuman, Nettel, Serrano, et bien évidemment, plus que tout, de Piñera. Dans sa mort autophagique sous le signe d'un sourire victorieux, le protagoniste du roman impubliable de Santiesteban-Prats ressemble aux villageois de Piñera : en mangeant

leur corps, ils mangent leur propre mort. Et puisque le corps ne laisse aucune trace, il n'y aucune trace de la mort non plus, en voici la victoire. C'est donc la peur, dans tous ses états, ce sentiment fort, presque autonome (Serrano, Santiesteban-Prats), que les personnages essaient de combattre en s'en prenant à la mort.

Un autre élément qui revient dans tous les *cuentos* est le souci de délimitation de l'espace. L'organisation spécifique de l'espace a donc sa place dans cette conclusion qui se propose d'inventorier les schémas répétitifs. Tous les *cuentos* de cette première partie créent spontanément un espace de la mort, à commencer par le texte proprement dit qui représente, dans l'approche qui est la nôtre, la première démarcation censée séparer deux réalités complémentaires, perméables, mais, de fait, profondément irréconciliables. Les textes, par conséquent, sont les premiers tombeaux du corps fictionnel qui se meurt.

Au-delà de cette interprétation du texte que nous lisons ici, dans la logique du thème qui nous occupe, comme séparation entre la vie et la mort, mais qui reflète, de manière générale, la séparation réalité/fiction, à l'intérieur de ce même texte, d'autres divisions sont soigneusement pratiquées. On observe, par exemple, que l'emplacement de la mort au sein de la narration suit sans exception un schéma commun. Ainsi, le lieu qui accueille le corps est toujours un lieu fermé (la maison, la chambre, la salle de bain, les toilettes) ou il est tout simplement bien délimité (le lit, la baignoire) ; sinon, il est en quelque sorte clôturé (le barbelé, la porte) ou bien limitrophe (la frontière, la rivière, le livre). Le cas de « La caída » et de « Las partes » est atypique, nous l'avons déjà fait remarquer, mais là aussi le cloisonnement s'opère par la logique défamiliarisante qui crée autour de l'intrigue le même type d'espace à part (l'absurdité devenue scène).

Cet espace du cadavre se définit parallèlement à celui de la vie. Là où il y a une chambre du mourant, il y a aussi une chambre contigüe (ou un dehors quelconque) forcément en lien avec la vie ; quand on se retrouve d'un côté de la frontière (ou rivière), c'est que l'on vient de quitter l'autre côté de ladite frontière (ou rivière). Toute porte fermée sépare deux espaces qui ne peuvent plus communiquer entre eux. Le barbelé clôt une zone interdite par rapport à une autre qui est d'accès libre. Le seuil et le couloir aussi signalent le passage d'un endroit à un autre.

Il est très intéressant de constater qu'à cette attention particulière portée à l'espace de la mort, à commencer avec le texte, l'endroit, puis le corps, vient s'ajouter une présence tout aussi forte du temps de la mort. Seulement, ce ne sont pas

le temps et l'espace habituels, déployés à perte de vue comme à l'accoutumée. Ils sont incroyablement rétrécis au point qu'ils se confondent dans ce tombeau aménagé à l'intérieur de la narration, comme, d'ailleurs, dans tous les tombeaux. Souvent, en effet, dans ces *cuentos*, il est inutile, voire difficile, de distinguer le temps et l'espace d'une action, comme, par exemple, lorsque le personnage de Guadalupe Nettel pénètre dans le noir, à la fois lieu et instant de sa mort.

Et, pour finir, il y a le sourire qui apparaît souvent, spontanément ou non, sur les lèvres des mourants, mais sa relation avec la mort est difficile à cerner. Il peut parfois être signe de la peur vaincue (« La bañera ») ou bien il esquisse l'espoir du mystère potentiellement percé de la mort (« Domingo », « La muerte... »). En revanche, le sourire du personnage de « La sonrisa... » est simplement moqueur vis-à-vis de la mort. Dans « Retorno... » et « Mediodía... », Gabriel et la femme-suicide dessinent tous les deux un sourire sur leur visage afin que leur cadavre n'effraie pas les vivants.

Voici les premières constantes que nous avons pu observer jusqu'à présent partant des textes analysés. Nous aborderons maintenant les diverses manières dont se tisse le rapport à l'autre au moment de sa mort. Qu'il s'agisse d'un être cher ou d'un inconnu, la mort de l'autre est pour le vivant toujours une fracture et une interrogation.

2.3 La mort de l'autre

*Tu es devenu ma connaissance de la mort.
Quand elle viendra, [j'aurai] l'impression de
suivre une route familière, déjà connue de toi.*
Anne Philippe

2.3.1. Introduction

Nous avons choisi de diviser l'analyse du corpus en ces deux grandes sections portant sur la mort propre et sur la mort de l'autre, même si beaucoup des questionnements soulevés par ces deux événements représentent, en effet, des préoccupations communes. Néanmoins, une différence radicale existe : la mort de l'autre a plusieurs visages (potentiellement innombrables si on compte, outre la mort des proches et des connaissances, d'autres morts de personnes réelles, les faits divers, les morts de la fiction, celles du cinéma, etc.), tandis que la mort propre a un caractère unique et encore plus tragique du fait que je ne peux pas en témoigner.

Dans cette section, nous analyserons quinze *cuentos* qui arrivent à couvrir un spectre assez large de situations où l'homme se voit confronté à la mort de l'autre. Nous verrons ainsi comment les survivants ont des réactions différentes à l'apparition bouleversante du cadavre d'un être cher. Certains n'auront pas la force de s'en séparer et garderont le corps, parfaitement embaumé ou horriblement décomposé, le temps nécessaire pour admettre que la cohabitation est impossible. D'autres, dans exactement la même situation, choisiront soit d'affirmer la vie dans sa forme la plus exubérante qui est le désir érotique soit, au contraire, dans un désir tout aussi intense, de partager le sort de celui qui est mort en laissant leur corps dans un état d'abandon, soit encore d'essayer de se convaincre qu'il y a pire malheur que la mort. Puis quand l'autre n'est pas un proche, ceux qui posent le regard sur le cadavre (ou sur le mourant) peuvent en prendre soin, le scruter curieusement, le comparer à d'autres, éprouver de la peur à son égard, en rire et même le manger. Il y a des cadavres de femmes, d'hommes et d'enfants, des normaux et des complètement extravagants, des esprits dotés de corps ou rôdant autour du cadavre, des corps tronqués qui dissimulent leur état, une revenante qui sera réduite en poussière, un cadavre-poubelle et un autre purement raconté.

Quelle que soit la forme que la mort physique prend dans les récits qui suivent, répétons-le, les thèmes qui se dégagent au fil de la lecture correspondent aux grands questionnements ou aux vieilles hantises de l'être humain à ce sujet. Faisons l'état rapide de ces éléments que la fiction met en scène par le biais des histoires qu'elle construit. Nous reviendrons ensuite, dans la conclusion, sur les repères stables qui seront à retenir.

Tout tourne autour de la hantise du cadavre. Nous l'avons dit à maintes reprises : le cadavre est le premier et unique contact physique avec la mort de l'autre et la seule image concrète que nous avons aussi de notre propre mort. Or le cadavre est horrible pour plein de raisons, il provoque le dégoût et la peur, d'où la nature extrêmement éprouvante de la rencontre : il est froid, livide, immobile, muet et aveugle, puant, putride et grouillant de vers et d'humeurs, dans un mélange de choses visibles et invisibles.

Que faire alors face à ce désagréable spectacle ? Un artifice est le refus de le voir, que ce soit en détournant littéralement le regard ou en embellissant ce pauvre corps au point de ressembler à la vie. La conséquence est un affaiblissement de l'effet immédiat de la mort. Certains *cuentos* de cette section vont encore plus loin en envisageant d'autres manières de cacher la réalité du cadavre comme, par exemple, la massification des corps qui banalise et désacralise la présence individuelle ou la marchandisation sous forme d'objets d'art qui altère la signification de la mort.

Il y a aussi le choix contraire. Au lieu du regard oblique, il est possible d'aller vers le cadavre, de regarder sa laideur, sentir sa puanteur, toucher sa chair endormie dans un excès qui, paradoxalement, l'apprivoise en minimisant son emprise par l'effet de saturation. En poussant davantage les limites de l'excès, on transforme la chair putride en nourriture assurant la réintégration rapide, par chemin dérivé, du cadavre à la vie. Et enfin, profitant de l'avantage exclusif de la fiction, un autre type de saturation est envisagé : remplir l'espace du petit récit de tant de mort nauséabonde et absurde que le vrai cadavre semblera tout simplement moins monstrueux.

Le corps mort représente aussi un *memento mori*. Le cadavre de l'autre qui m'afflige me rappelle le cadavre que je serai. Il scandalise également parce qu'il efface la différence ; tous ont le même sort, finissent dans les mêmes tombeaux et sont rongés par les mêmes impitoyables armées de nécrophages. C'est peut-être justement pour ces raisons que le corps inanimé a aussi parfois la surprenante

propriété de réveiller les sens de celui qui le côtoie. Plus taboue, l'érotisation du et par le corps mort est pourtant une réalité qui s'explique par l'affirmation instinctive du plus profond de la vie face au paysage morne et irrespirable de la mort, notre fin incompréhensible et inacceptable. Le rire, enfin, parvient aussi à se glisser tel un tampon entre la vie et la mort pour manipuler la douleur.

Un dernier mot sur l'organisation de l'espace fictionnel censé accueillir la mort. Nous le verrons dans les analyses qui suivent et reprendrons les schémas qui s'en dégagent dans la conclusion, mais nous anticiperons seulement ici l'importance symbolique de la mise en place de frontières sécurisantes lorsqu'on aborde la mort et le cadavre comme thème central du récit, importance déjà révélée dans la section précédente. Nous retrouverons ainsi dans la présente section les mêmes emplacements et les mêmes frontières (appartenant à l'espace ou au temps) qui séparent les vivants et les morts : le lit, la chambre, le cercueil, la porte, le seuil, le jardin/patio, la nuit, le souvenir, etc. Tous ces lieux symboliques sont opérationnels grâce à la convention des mondes possibles. Autrement dit, les précautions sont nécessaires parce que notre approche considère, rappelons-le, que les textes accueillent véritablement la mort fictionnelle, copie fidèle de la mort réelle, afin de proposer au lecteur une rencontre avec le cadavre, plus ou moins banale ou décidément excessive, rencontre qu'il n'a pas eue, voire ne pourra jamais avoir dans la vraie vie. Le *cuento*, quant à lui, prête à l'expérience sa petite dimension qui rappelle les limites carrées du tombeau. Mais le *cuento* est en même temps infiniment accueillant ce qui permet de ne trancher irréversiblement sur aucune des conclusions relatives au cadavre : ce dernier est sale mais peut aussi être propre, il est tellement mort mais cela ne l'empêche pas de vivre son instant final, il est depuis longtemps poussière mais il peut aussi reprendre chair, etc.

2.3.2. Comment dire la mort de l'autre

*¡No mueras, te amo tanto!
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.*
César Vallejo

*The bodies mouldering in the graveyard
all have names.*
Sebastian Barker

Il est tout aussi impossible de dire véritablement la mort de l'autre que de partager par le mot l'expérience de la sienne. Nous rencontrerons une mère dans « Ay » de Lina Meruane qui, ayant perdu sa fille, verra son discours réduit à une onomatopée censée concentrer le sens inexprimable de la mort. Plus tard, un fossoyeur, dans « Cuerpos extraños » de Fernanda Trías, racontera comment au cimetière ce ne sont pas les histoires qui manquent : seulement, les familles des morts finissent souvent par parler d'autre chose, voire d'elles-mêmes, en contournant le cadavre qu'elles sont venues accompagner.

2.3.2.1. Lina Meruane, « Ay » : la mort est une onomatopée

Ce *cuento* relate l'irruption de la mort au sein d'une famille de thanatopracteurs. L'élément principal est le contraste entre le contact quotidien avec la mort étrangère, presque indolore même si elle est insidieusement troublante, autrement dit, entre la gestuelle technique autour de la tristesse des autres, et l'outrance de la mort proche touchant à un être cher.

Aitana, la fille de ces professionnels de la mort se tue en se faisant accrocher par un minibus. L'histoire est racontée par la mère endolorie qui s'adresse à sa fille avec un discours mélangeant amour, douleur et reproches. Comme si ce n'était pas suffisamment triste de voir sa fille morte, le cadavre est, de surcroît, incomplet puisque la main droite lui aura été arrachée dans l'accident et demeure introuvable. Or, pour un thanatopracteur qui prend à tâche de dissimuler au mieux les signes de l'imperfection du corps mort, la partie manquante saute aux yeux comme un travail mal fait. Et si le thanatopracteur en question est une mère, l'absence de la main

devient le prétexte idéal pour « seguir aplazando la despedida »³⁷⁹. Ainsi, après le passage à la morgue pour la reconnaissance du cadavre, la famille emmène le corps de la jeune femme à la maison, l'installe dans l'atelier où le mari fabrique et traite ses cercueils et décide de le garder jusqu'à ce que la main soit trouvée.

Une seule mort. Différents rejets

Au premier abord, le mal à se séparer d'un être cher qu'éprouve cette mère ressemble à la tentative du personnage d'Ana García Bergua, la vieille Marta, de garder le corps de son mari auprès d'elle en prétendant qu'il est encore vivant. Bien que le sentiment déclencheur soit le même, à savoir l'impossible acceptation de l'absence de l'autre qui s'annonce définitive, il y a des différences significatives révélatrices d'attitudes profondément distinctes devant la mort. Les deux femmes, l'épouse et la mère, sont en train de défier la mort. Seulement, tandis que la première la nie d'une manière radicale en essayant de se convaincre elle-même et de convaincre les autres que la cohabitation avec le corps mort est possible, la dernière, tout en acceptant d'être témoin des ravages de la mort sur le corps de sa fille, ne peut pas accepter que son enfant ne soit plus. En quelque sorte, cette mère accepte et laisse faire la mort physique (la putréfaction), mais refuse ses conséquences (l'annihilation). Toutes les deux auraient pu avoir recours à la thanatopraxie mais seulement l'une d'entre elles le fait. Son opposition est en apparence active. L'autre, la mère, elle-même dans le métier, n'applique presque pas de traitement au cadavre ; en laissant le corps se décomposer sous ses yeux, sa revendication semble passive. Cependant, nous sommes face à un paradoxe. Marta formule son désir dans un plan immanent, qui reste presque ludique, voire superficiel, alors que la revendication de la mère d'Aitana est d'ordre métaphysique et soulève véritablement la question de la douleur atroce que peut provoquer la séparation d'un être cher aussi bien que celle de l'anéantissement de la personne.

Cette distinction faite, voyons comment agit la mère d'Aitana pendant le temps indéterminé où elle garde le cadavre de sa fille dans l'atelier familial et ce que cela dit sur l'attitude du personnage devant la mort. Le premier détail qui nous est fourni est la présence d'une odeur fétide venant de l'atelier et que le père n'a de cesse de

³⁷⁹ Lina Meruane, « Ay » in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

signaler, tandis que la mère ne parvient pas à la percevoir ou, en tout cas, à l'admettre. Depuis la nuit où on l'a emmenée à la maison, la femme ne quitte plus sa fille, la lave tous les jours, soigne ses blessures, maquille les bleus et surtout lui parle sans arrêt, en utilisant parfois un « nous » qui, plutôt que de ranger Aitana parmi les vivants, place symboliquement la mère du côté de la mort, comme pour justifier la situation fort antinomique qu'elle ne peut pas s'empêcher de perpétuer. La contradiction consiste dans le fait d'abandonner le corps à la détérioration biologique et de se cramponner simultanément à sa présence physique. Habitée à la mort, la mère sait la reconnaître, connaît tous ses détails scabreux que personne ne pourra jamais esquiver malgré les traitements de conservation et c'est pourquoi elle ne lutte pas vraiment contre les signes mortels. Les soins et le maquillage sont bien trop sommaires et semblent être plutôt une preuve d'amour et de dévouement qu'un travail professionnel. La mort, en général, est donc une réalité inévitable que l'on peut apprendre à accepter, mais cela ne signifie pas pour autant que l'on est prêt à accepter la mort d'un être aimé. D'ailleurs, la mère exprime très bien cette ambiguïté insurmontable lorsqu'elle confesse à sa fille la peur qui l'avait toujours rongée : « yo seguía preguntándome en tu ausencia cuándo nos tocaría a nosotros eso que le sucedía a los demás » (21). L'idée d'une mort à visage double est présente ici ; il y aurait, d'une part, *une* mort presque conceptuelle malgré des contacts épisodiques que l'on peut avoir avec elle lors des décès des autres et, d'autre part, *la* mort qui nous touche personnellement comme si c'était la toute première fois que l'on y est confronté. Et la différence d'article n'est pas innocente : des morts étrangères se succèdent jusqu'à la mort proche (pour culminer avec LA mort propre).

Comme nous l'avons vu, le prétexte invoqué par la mère, et accepté tacitement par le père, pour reporter l'enterrement (la séparation) est la main manquante. La main manquante a au moins deux rôles dans cette narration. D'une part, elle déclenche le phénomène que nous appellerons l'excès de la mort ou le cadavre excessif³⁸⁰ et, d'autre part, ou plutôt simultanément, elle met en scène l'évasion ou la

³⁸⁰ Nous avons déjà utilisé cette formule du « cadavre excessif » dans un article ayant trait au thème de la mort, sans vraiment le développer. Ce *cuento* offre le cadre idoine pour le faire car le lecteur est amené en effet à assister à l'excès de la mort. Les références de l'article en question sont : Andra Barbu, « Le cadavre excessif comme tentative d'appivoiser la peur de la mort dans trois nouvelles d'Ana García Bergua et de Claudia Hernández » in *Amerika* [En ligne], 12 / 2015, mis en ligne le 01 juillet 2015, consulté le 2 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/amerika/6528>.

distraction dans et par le détail que nous remarquerons aussi chez d'autres personnages.

L'exposition de l'excès de la mort nous semble être un chemin possible vers l'acceptation du départ de l'être aimé. Certes, l'affirmation peut paraître insensée, parce que ce n'est pas le chemin le plus facile ni d'ailleurs le plus engageant. Dans ce *cuento*, l'amputation dont est victime Aitana lors de l'accident concentre l'attention des parents, et finit par capter aussi celle du lecteur, comme s'il s'agissait d'une partie anatomique dont la récupération serait à même de changer l'état des choses. En réalité, bien évidemment, ce n'est point le cas. Cette absence prend des proportions exacerbées en devenant l'échappatoire par laquelle la souffrance de la famille, et surtout celle de la mère –parce que c'est elle le personnage central–, peut être temporairement détournée. Le détournement permet, en parallèle, que le cadavre excessif déploie le sort lamentable qui est le sien. Or, justement, rendre manifeste la réalité du cadavre transforme l'excès en apaisement. Comment est-ce possible ? Nous savons avec la mère d'Aitana que la mort existe, qu'elle frappe à tout moment autour de nous, nous en parlons pour essayer de nous protéger de la douleur qu'il nous appartiendra de vivre inévitablement, et pourtant le jour où la mort s'en approche trop et que nous commençons à sentir sa puanteur, le jour où la mort devient pour nous aussi cadavre, ce jour-là le rapport tant émotionnel que physique avec la mort devient excessif. Dans le cas du présent *cuento*, la mort fictionnelle est poussée à l'extrême et le lecteur se fait témoin des excès du corps mort d'Aitana (métonymiquement, celui de tous) au point d'admettre que l'enterrement (la disparition du corps sous n'importe quelle forme puisqu'il ne ressemble plus au corps aimé) est plus que souhaitable. Voilà comment le détail ici rend possible le cadavre excessif dont, vu qu'il s'avère encore plus insupportable que la mort elle-même, on a soudainement hâte de se débarrasser.

Il est vrai que la mère de la jeune femme morte ne parle pas du tout du besoin d'en finir, au contraire elle semble vouloir prolonger de façon indéterminée ce tête-à-tête avec sa fille. Néanmoins, elle sait qu'au bout d'un certain temps viendra la séparation tant redoutée. Elle admet pratiquement que la recherche de la main est un subterfuge pour cacher sa peur lorsqu'elle prononce ces mots en guise de prière :

Ojalá nunca la encontrara tu padre en los alrededores del paradero, que no hurgara en los basureros, que no preguntara a nadie por tu mano en el comercio. Tu mano continuaría perdida y tú no tendrías que irte, Aitana; podríamos seguir aplazando la despedida. (13)

Puis l'odeur qu'elle fait semblant de ne pas sentir, les plaintes des voisins auxquelles elle fait la sourde oreille et dont elle informe quand même le lecteur, la menace de la police qui pourrait débarquer à n'importe quel moment (et qui débarque effectivement) sont des signes qui montrent qu'elle est malgré tout bien consciente de son attitude excessive et qu'elle sait que quelque chose devra mettre fin à cette situation anormale. En fait, l'excès qu'elle alimente à bon escient reflète en quelque sorte l'excès de sa douleur. Elle aurait pu s'épargner la vision du corps putride de sa fille si elle avait agi en bon embaumeur comme pour tous les autres ; « [I]os muertos tenían que quedar como vivos, la muerte debía verse elegante en su despedida, y en eso nos desvivíamos tu padre y yo » (22), disait la mère à sa fille morte sans qu'elle soit capable d'en faire autant pour cette dernière. Et ce parce qu'Aitana ne représentait pas pour elle un cadavre qu'il fallait « engalanar » (22) et parce qu'il n'était pas question d'envisager « su despedida ».

Le personnage du père est aussi intéressant. Il est présenté, de façon trompeuse, comme étant la voix de la raison, celui qui attire l'attention à propos de la propagation de l'horrible odeur de la mort, alors qu'il est lui-même en train d'alimenter l'histoire par ses périples quotidiens à la recherche de la « mano extraviada » (13, 15). Dans le fragment qui ouvre le *cuento* on décèle aisément la contradiction :

Ay, el olor ya se había levantado, lo había removido y revuelto el portazo de tu padre; yo apenas lo percibía pero él se asomaba al galpón y se ponía la mano sobre la nariz, sobre la boca, cerraba los ojos y con un hilo de voz nos alertaba del aire irrespirable, luego lanzaba un suspiro y partía hacia la calle en busca de la esquina. No era la esquina lo que buscaba, no eran los fierros retorcidos del accidente ni la sangre de los muertos. Tu padre iba en busca de la mano extraviada. La mano que habías perdido, Aitana [...]. (13)

Ce fragment est intéressant non seulement parce qu'il démasque la douleur du père qui, sans être l'actant principal et malgré ses signaux d'alarme, suit à peu près le même schéma de la déviation du regard. L'homme ne met pas fin à l'agonie de sa femme tout simplement parce que cette agonie est aussi la sienne et il continue à

chercher tous les jours au même endroit une main introuvable. Il est aussi intéressant parce qu'il semble cacher un indice de la chronologie du récit, chronologie qu'il est assez compliqué à mettre au clair. Nous savons qu'Aitana arrive à la maison la nuit de son décès et que plusieurs jours passent avant que la police ne fasse son apparition pour enlever l'encombrant cadavre. Mais le nombre de jours est inconnu, car la mère confond le temps concret avec le temps de sa tristesse qu'elle appelle tantôt « esa noche eterna como un suspiro » (22), tantôt « esta larga noche [que] no acabará nunca » (30). Le fragment cité plus haut, par l'utilisation du plus-que-parfait du verbe « perdre », situe le lecteur après la fin d'un présent des faits (non de la douleur qui continue sans doute au-delà) que la mère nous décrit comme éternel. Au fil de l'histoire, la mère utilise ce temps passé seulement lorsqu'elle évoque des souvenirs, ce qui semble nous autoriser à croire qu'Aitana aura quitté l'atelier au moment de la relation des faits, hypothèse confortée aussi par la question rhétorique que la femme se pose : « ¿Cuánto tiempo pasamos tú y yo ahí antes de que llegara la policía ? » (21).

Il est important de savoir que cette expérience excessive a une fin précise, car lui attribuer une durée indéterminée aurait dilué son effet et fini dans une folie impossible à défendre. Alors que là, la mère tout comme le père de la jeune femme morte, vivent plus ou moins lucidement cet événement tragique jusqu'à ses dernières conséquences, afin de montrer par le biais du cadavre excessif d'Aitana leur douleur immense en tant que parents, mais aussi l'absurdité de la mort physique et le caractère abject du cadavre qui contraste avec tout ce que la personne vivante a pu être et signifier de son vivant.

En effet, une bonne partie du discours de la mère parle des réussites de la jeune femme, du fait qu'elle soit étudiante (en médecine ou en psychologie selon les quelques indices qui le laissent deviner), intelligente et déterminée. Étrangement, aucune description physique n'est faite, comme pour laisser toute la place au cadavre et souligner ainsi davantage la terrible hantise de la mort qui efface et écrase l'individu.

L'individualité est pourtant sauvée par le recours au souvenir. Le souvenir est à la fois bienfaisant et salutaire dans le sens où il crée pour le survivant un espace de réconfort qui s'oppose au présent tragique appartenant au cadavre et étant habité par la perte, et restituée, cette fois-ci au défunt, une forme personnalisée qui ressemble à ce qu'il était avant qu'il ne soit un corps sans vie.

Les espaces de la mort : déclinaisons physiques et symboliques

Une autre caractéristique intéressante de ce *cuento* est encore une fois la partition de l'espace en lieux de représentation du rapport à la mort. Ces lieux ne sont pas obligatoirement des lieux physiques, mais peuvent être purement symboliques.

Le souvenir

Nous avons déjà relevé l'importance du souvenir. Ce recours analeptique fonctionne aussi dans le cas de la mort propre, comme c'est le cas des personnages d'Enrique Serrano, d'Andrés Neuman ou d'Angel Santiesteban-Prats qui, avant le trépas, se remémorent des événements passés. Il s'avère que le souvenir a la force de consolider l'image d'une vie qui est sur le point de s'éteindre, que ce soit au bénéfice de celui qui part ou de ceux qui restent. Quant aux derniers, le souvenir est aussi consolation.

C'est sous l'effet du souvenir que la mère de notre histoire arrive à avancer. Et étrangement, l'image qu'elle évoque pendant la conversation de l'atelier d'une Aitana vivante et énergique se superpose à celle d'Aitana morte. En même temps que de voir une jeune femme qui se décompose sous les yeux de sa mère en souffrance, on voit aussi Aitana la fière, qui réussit ses études à l'université, ce qui lui donne un léger air de « arrogancia » (16), Aitana qui, d'une voix « altanera » (17), exhorte ses parents à ne pas toujours voir la vie par le biais de la mort (en semblant oublier que les cadavres des autres payent pour ses études), Aitana la révoltée contre les maux de la capitale péruvienne, Aitana l'intrépide qui, ce jour-là, « descuidada y desconsiderada » (14), dépasse tout le monde afin de monter dans le minibus bondé de gens...qui mettra fin à sa vie.

On peut ainsi conclure que le souvenir est, dans ce cas, un lieu de rencontre entre la vie et la mort.

L'atelier et le cadavre

Si le souvenir est un lieu virtuel, l'atelier en est un concret. C'est l'endroit où le père, propriétaire de la maison funéraire familiale, fabrique ses cercueils, un endroit qui accueille donc les accessoires du rituel mortuaire dédié aux autres. Seulement,

cette fois-ci le couple aura à s'occuper du corps de leur propre fille, ce qui bouleverse toutes les règles imposées par la profession : les soins de thanatopraxie devraient être appliqués et ce n'est pas le cas, il ne devrait pas y avoir d'odeur putride et pourtant la puanteur alerte les voisins, la fille devrait être enterrée et elle ne l'est pas. Ainsi, d'un endroit où la mort séjournait brièvement et sous le signe d'une décence cosmétiquée, l'atelier se transforme en une sorte de foyer de mort où cette dernière épanche ses humeurs corrompues. L'atelier devient symboliquement le lieu d'une transgression ontologique, un monde souterrain, un tombeau béant qui exhibe ses horribles secrets.

Au cœur de cet espace gît le cadavre d'Aitana qui l'occupe jusqu'au point de déborder, non par sa taille mais par son odeur. Dans l'imaginaire du lecteur, cette scène rappelle le cadavre grandissant de l'appartement d'Amédée, le protagoniste de la pièce de théâtre d'Eugène Ionesco, « Amédée ou comment s'en débarrasser »³⁸¹. Aitana ne grandit pas au point de remplir tout l'espace de l'atelier, mais l'odeur fétide de son corps mort ressemble aux jambes du cadavre d'Ionesco qui poussent sans cesse afin de signaler sa présence et de libérer le corps de son emprisonnement au monde des vivants. Le cadavre d'Aitana, comme celui du personnage théâtral, débordent, chacun à sa manière, et montrent, ce faisant, l'absurdité de toute tentative de cohabitation.

La « esquina »

Dans un plan secondaire, l'angle de la rue où a eu lieu l'accident d'Aitana, « la esquina » (13), malgré le fait d'être géographiquement réel, constitue un espace hypothétique des désirs impossibles (ou du revers des désirs avoués). C'est le lieu supposé où l'on croit pouvoir trouver la main fauchée. Mais il s'agit d'un lieu modifié car il a été nettoyé après l'accident, et c'est justement ce détail qui permet aux parents de projeter leurs rêves respectifs qui sont non seulement impossibles, mais aussi incompatibles l'un avec l'autre. La femme y envoie son mari à la recherche de la main manquante tout en espérant que cette dernière n'apparaisse pas parce que son absence lui sert de prétexte pour continuer de garder Aitana auprès d'elle. Le père y va en espérant, lui, trouver la main pour mettre fin à la situation

³⁸¹ Eugène Ionesco, « Amédée ou comment s'en débarrasser » (1954) in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Édition de la Pléiade, 1991.

insoutenable qui se pérennise dans son atelier. En fait, on peut suspecter les deux personnages de nourrir dans leur for intérieur un désir contraire à celui qu'ils affichent. La mère souhaite, bien sûr, ne pas devoir quitter sa fille, mais elle sait en même temps, grâce au bon sens commun et à son métier, qu'il est impossible de le faire. L'obsession de « la esquina » représente par conséquent la dissimulation du désir tacite de trouver la main égarée afin de pouvoir enterrer dignement (et rapidement) sa fille. Nous retrouvons le même paradoxe chez le père qui arbore une attitude raisonnable, mais qui reproduit machinalement sa recherche inutile dans un endroit physiquement limité qu'il aura vite épuisé. Derrière son geste se cache non l'intention de garder le cadavre, mais peut-être le désir inavoué (avoué, en revanche, par la mère) de ne pas être amené à enterrer son propre enfant.

Une grammaire pour la mort ?

Il y a trois éléments qui peuvent nourrir cette réflexion autour d'une grammaire possible de la mort dans ce texte (éventuellement extrapolable à d'autres) : la confusion des temps verbaux, les adjectifs susceptibles de dissimuler des hypallages et l'usage onomatopéique. Si le deuxième a déjà été signalé, notamment dans le récit de Julio Cortázar, par exemple, les deux autres sont tout neufs, le dernier étant particulièrement intéressant.

La confusion des temps verbaux traduit bien évidemment le trauma affectif du personnage qui chancelle entre acceptation des faits, oubli, souvenir et désir de réécrire convenablement le déroulement des événements tragiques. Ainsi nous avons plusieurs plans temporels qui se chevauchent lorsque la mère raconte comment ils ont appris ce qui s'était passé et les détails de l'accident, puis le passage à la morgue et la conversation de l'atelier. Cette confusion est plutôt une atmosphère que le lecteur saisit aussitôt et qui n'est pas très simple à répertorier. En voici toutefois un exemple qui reproduit un schéma verbal que la mère adopte sans nécessairement s'en rendre compte.

Le récit de l'accident, c'est-à-dire les actions d'Aitana ce soir-là, est narré au passé simple, traditionnellement le temps d'une action située dans un passé conclu, tandis que l'imparfait est réservé comme d'habitude aux souvenirs ou aux événements qui ont un certain caractère répétitif. Cela étant dit, dans le discours de la

mère il arrive que l'imparfait soit employé aussi, au sein d'une même phrase, d'une manière non conventionnelle :

Pasábamos las horas repasando una y otra vez los pormenores del accidente [...], la infortunada tarde en que *intentaste* alcanzar esa micro que no *iba a detenerse*. [...] Aitana, *pasaste* junto a la cola despreciando la impaciencia de los que *esperaban* hacia horas en el paradero; [...] Pero tú no los *veías*, Aitana, tú *apurabas* el paso hacia adelante [...] Ay, qué largas y desesperantes se habían vuelto las colas santiaguinas, siempre lo *comentábamos*, cuando *llegabas*, ya casi de noche [...]. (14)

[...] tú no *pensabas* en nada mientras te *colabas* como una ciega, a tropezones; *estabas desfalleciendo* de hambre y no te *percatabas* de las penurias ajenas, solo *procurabas* acercarte lo suficiente para detener a la próxima micro, para aferrarte a ella, para adosar tu cuerpo a su chatarra. Por eso *levantaste* el brazo y *abriste*³⁸² la mano [...]. (15)

Les deux verbes au passé simple de la première citation qui indiquent très ponctuellement les gestes ayant conduit la jeune femme à la mort se noient parmi les différents imparfaits auxquels on peut attribuer une fonction symbolique. Il s'agit d'établir une continuité qui n'existe pas vraiment lorsque la mère place sur le même plan temporel des moments tellement distincts comme « siempre lo comentábamos » et « tú apurabas el paso ». Les deux actions n'ont pas du tout la même valeur : si la première fait allusion aux discussions que mère et fille avaient régulièrement, la deuxième cible le geste unique et non répétable d'Aitana de s'être précipitée (mortellement) vers le minibus. La mère, dans son refus de la mort, se sert de la grammaire pour ôter aux mots leur empreinte définitive et les inscrire dans une durée qui ne finit pas. Ceci est encore plus évident dans la deuxième partie de la citation (« te colabas como una ciega... », « procurabas acercarte... » etc.) où l'emploi du passé simple espagnol aurait été le choix le plus adéquat, comme c'est d'ailleurs le cas pour la fin de la citation³⁸³. De surcroît, l'imparfait caractérise le temps onirique, ce qui montre à quel point la mère voudrait que ce qu'elle raconte ne soit qu'un mauvais rêve, que de ce cauchemar Aitana se redresse « para asistir a la universidad y tomar notas en su cuaderno » (31).

³⁸² Toutes les italiques sont nôtres.

³⁸³ Au-delà de ce besoin désespéré de continuité, l'utilisation de l'imparfait a quelque chose d'une incantation, ce qui pourrait à la limite renvoyer aussi aux lamentations funèbres entonnées par les pleureuses lors des enterrements.

Puis on rencontre dans le texte d'autres usages subjectifs des temps verbaux. Par exemple, la mère raconte au passé simple ou à l'imparfait les détails de l'accident que les policiers, venus annoncer la nouvelle, leur avaient fournis le soir du drame et, tout d'un coup, elle y intercale une réflexion au présent censée appartenir à l'un des policiers. Cette réflexion au temps présent n'a pas de sens dans l'économie du petit fragment dont il est question, vu que l'homme s'inquiète pour une possibilité qui sera déjà devenue réalité au moment où il en parle : « Es una hazaña [...] que no se les desgarren los dedos y salgan volando mientras los micreros se solazan sorteando obstáculos [...] » (16). Cette tendance de la mère de diluer systématiquement les événements liés à l'accident dans une masse de souvenirs et de projections impossibles est réalisable par la manipulation des temps verbaux : tout le *cuento* est un laps de temps comparable à une ficelle que l'on étire et l'on plie à volonté pour que la mort ne s'en empare pas.

L'analyse grammaticale minutieuse du texte n'est pas l'objet de notre réflexion ; nous avons seulement donné quelques exemples pour montrer que l'agencement idiosyncrasique du temps du récit reflète la profonde discontinuité que représente la mort.

Quant aux adjectifs en hypallage, ils sont assez nombreux et contribuent, nous semble-t-il, à alourdir volontairement l'atmosphère déjà suffisamment lugubre du *cuento*. Toutes les descriptions faites par la mère à partir du moment où l'idée de la mort probable commence à se glisser dans sa tête font appel à des adjectifs qui pourraient parfaitement s'appliquer à la mort. Ainsi, les transports en commun émettent « un humo fétido » (15); le soir de l'accident le minibus s'incline sous le « peso mortal » (16) des ouvriers ayant réussi à s'agripper aux barres. Un jour que la mère se remémore dans l'atelier en compagnie d'Aitana, cette dernière arrive affamée à la maison et avale « el pan ablandado como un hígado podrido » (17). Le temps immensurable passé dans l'atelier est comparé à « una larga y helada noche » (21) et encore une fois à « una noche fría » (25). Même dans les traits du policier aux « terribles bigotes » et « solemnes ojos pardos » (24), la mère présage le sort tragique de sa fille. Et enfin, avant de rejoindre la morgue, la mère prépare pour Aitana un paquet avec « el arroz desintegrado », « las zanhorias molidas » (26). Nous avons remarqué le même procédé chez Julio Cortázar dans le *cuento* déjà analysé et nous le retrouverons aussi chez Julián Herbert dans les pages qui suivent; ces adjectifs renvoient de façon indubitable aux caractéristiques typiquement attribuées à

la mort (terrible, solennelle) ou bien à ses effets (puanteur, putréfaction, froideur, couleur de terre, désintégration etc.). Il est intéressant à remarquer que deux adjectifs s'immiscent qui sont signe de l'espoir encore vif de la mère que sa fille ne soit pas vraiment morte : « la cazuela tibia » (26) et « el choclo todavía íntegro » (27).

Penchons-nous, enfin, sur le caractère onomatopéique de la mort, une particularité du récit de Lina Meruane. Le titre du *cuento* l'annonce et le corps du texte le confirme : malgré l'abondance verbale et émotionnelle du discours de la mère, la mort demeure insaisissable. Étant une onomatopée qui ne fait pas partie de celles strictement imitatives d'un son naturel, « ay » cache potentiellement un monde de sentiments impossible à exprimer. Le discours de la mère est parsemé de ces « ay » qui confèrent aux phrases un surplus de sens au-delà de leur structure morphosyntaxique ; et ces « ay » se relie, provoquant avec le titre l'effet d'un grand soupir qui enveloppe le récit factuel, trop pauvre par rapport à la mort. Peut-être l'occurrence la plus suggestive est celle où l'on apprend qu'Aitana a fini sous les roues du minibus : « y debajo de la micro, ay » (26).

Les mots servent à parler des circonstances d'une mort dans le sens étymologique de préciser tout ce qu'il peut y avoir autour, tandis que la mort et la souffrance qu'elle provoque restent, en définitive, une mystérieuse onomatopée.

2.3.2.2. Il ne faut pas oublier les morts – parole de fossoyeur : « Cuerpos extraños » de Fernanda Trías

« Cuerpos extraños » de l'Uruguayenne Fernanda Trías est une narration composée de fragments épars correspondant à des bribes de confession faites par sept personnages autour du thème du corps mort. Ce dernier n'est pas proposé philosophiquement comme sujet de réflexion ; au contraire, il est, au moment précis de chaque intervention, une présence concrète dans la vie de chacun des personnages et il devient le déclencheur de leur parole. Parmi ces voix, Inzúa, fossoyeur du cimetière central, fait office de protagoniste dans la mesure où il est celui dont les interventions seront les plus longues (ainsi le lecteur en connaît aussi plus de choses), et il semble, par ailleurs, remplir le rôle du destinataire des confessions des autres. À son tour, Inzúa s'adresse à un interlocuteur (narrateur) avec un discours qui s'avère être, à l'origine, un entretien dont on aura effacé les questions. La structure du *cuento*

est donc assez particulière et, au fil de la lecture, on constate que la disparité de tous ces morceaux de vie, intitulés d'après chacun de leurs détenteurs et que l'on reçoit en plein visage, est remplacée par une troublante cohésion, celle du cadavre. Les mots d'un Georges Bataille pourraient très bien résumer l'idée de ce texte lorsqu'il dit que pour l'homme « [...] le cadavre est l'image de son destin. Il témoigne d'une violence qui non seulement détruit un homme, mais qui détruira tous les hommes »³⁸⁴.

Cette idée, qui sera exprimée, au fond à l'identique, par Inzúa lui-même à divers moments de son monologue (ou de son dialogue tronqué avec le supposé narrateur), sera l'idée-pont, dans le sens de Julio Cortázar, entre la fiction et la réalité, c'est-à-dire entre le *cuento* et le lecteur. Il y a des textes où, en écoutant un personnage parler de quelqu'un qui est mort, une sorte d'empathie s'installe du côté du lecteur : pensons, par exemple, depuis notre perspective de lecteur, à la douleur de Pompea Paulina, la femme de Sénèque, dans « El día de la partida » d'Enrique Serrano, pour revivre le sentiment attendrissant de sa peine (nous aurons les mêmes réactions face aux parents de Lívida, la jeune femme morte de « Hechos de un buen ciudadano I » de Claudia Hernández, que nous analyserons par la suite). Dans « Cuerpos extraños », en revanche, bien que les récits soient tristes, ils sont tellement courts qu'on ne peut pas vraiment se pencher longuement sur chacun d'eux et le souci pour l'autre est remplacé par le souci pour soi. Car de quelle mort parle-t-on lorsqu'Inzúa, du ton suffisant de celui qui côtoie la mort au quotidien, profère ses vérités du genre : « [e]l reloj se detiene para todo el mundo, sí señor, eso te lo digo yo. Me parece oírlo ahora, el tic tac del mío. Y si hacés silencio, vas a escuchar el tuyo »³⁸⁵ ? La fragmentation même du texte semble dessiner le morcellement des corps auxquels le fossoyeur a constamment affaire.

Inzúa : au quotidien avec la mort

Même si l'on devine par endroits, derrière le discours du personnage, les questions d'un narrateur (absent et présent à la fois), la confession qu'Inzúa nous livre a la fraîcheur d'une mise en mots spontanée de ce que peut représenter le côtoiement permanent de la mort, à la fois pour celui qui en est concerné et dans

³⁸⁴ Georges Bataille, *L'érotisme*, op. cit., p. 52.

³⁸⁵ Fernanda Trías, « Cuerpos extraños », in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014, p. 115. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

l'imaginaire collectif. Ainsi, les sept interventions d'Inzúa, tout en abordant sa vie personnelle, rendent compte, par la même occasion, des images stéréotypées liées à la proximité du cadavre.

La peur de toucher le cadavre est dénoncée dès le début à travers le récit d'un souvenir de jeunesse. Dans ce souvenir, resté très vif dans sa mémoire, Inzúa danse allègrement avec une jeune femme qui disparaît aussitôt qu'elle apprend que l'homme qu'elle est en train de toucher « toc[a] cadáveres » (112). La hantise de la « contagion » dont serait capable (et coupable) le corps mort s'avère suffisamment forte pour provoquer le rejet instinctif de toute proximité, soit-elle interposée. C'est ainsi qu'Inzúa introduit son métier, conscient qu'être fossoyeur ne fait pas rêver. Pourtant son fils aîné lui fait savoir qu'il suivra la même carrière, occasion pour le père de parler de la difficulté de se consacrer à un tel métier. Le contact quotidien avec la mort et, plus particulièrement, avec le cadavre, affecte la vie de tous les jours, la relation avec les enfants, y compris la vie amoureuse. Puis Inzúa s'improvise philosophe et se met à discourir sur la nature éphémère de la vie et sur combien le temps passé au cimetière en compagnie de ses locataires est un *memento mori*.

Sans détour, il entreprend ensuite de décrire avec des détails imagés, qui frôlent l'effroi provoqué par les films d'horreur, les actes que ces manipulateurs de cadavres sont amenés à pratiquer sur les corps et dans les trous des tombes :

Las urnas se pudren con la humedad y el tiempo, y después se rompen de tal manera que los restos quedan sueltos, estos mismísimos que están ahora en estas tinajas. Un sepulturero tiene que meterse dentro del nicho por completo, tiene que arrastrarse. Y hay tantos animales ocultos ahí... En el momento en que abris la tapa, salen cientos de cucarachas, arañas, ciempiés. Animales que viven en la oscuridad, ataúdes que conservan líquidos. ¿Por qué, decís? Porque el forro de un ataúd es de nailon y el cuerpo no sufre la descomposición natural. Abrís el nailon y encontrás la carne pegada al hueso. Nosotros tenemos que sacar esa carne, que es como una pasta, para dejar el hueso limpio y meterlo dentro de una urna. Claro que se hace polvo. Ese polvo que tenés en los zapatos es polvo de huesos; se va con el agua, con la tierra. Pero a veces no hay más remedio que reducir. Para eso utilizamos una cuchilla normal, una cuchilla de mesa. (116-117)

Voilà que le fragment cité réitère plusieurs thèmes que nous avons déjà abordés auparavant, que ce soit en théorie ou dans la « pratique » mise à disposition par les trames des textes, comme l'horreur de la décomposition, la bénédiction de l'os blanchi, l'omniprésence insoupçonnée des morts autour de nous ou le grouillement de vie qui se cache dans les demeures des cadavres.

Puis, en retraçant les longues années qu'il a dédiées à ce métier qu'il n'avait pas choisi, jusqu'à ce qu'il se transforme en vocation, il essaye d'expliquer combien la vision du monde change en compagnie de tous ces morts qui ont été jadis vivants :

¿Cómo explicarlo? Si volviera a nacer, sería otra vez sepulturero. Hay cosas que van más allá de la mente humana. Un sepulturero puede acercarse a personas que hoy están muertas, pero que cumplieron un tiempo en la vida, y aunque ahora no te hablan ni pueden verte, vos estás ahí, moviéndote por ellas. Cuerpos extraños, sí, seres que nunca imaginaste poder tocar, seres con quienes nunca imaginaste compartir ese instante: ellos muertos y vos vivo. (125-126)

Ce passage est intéressant car il pose une relation au cadavre particulièrement anti-cliché. Ce n'est pas une relation aseptique (et, là, ce mot prend aussi son sens propre, vu les détails que le fossoyeur se donne la peine de nous fournir auparavant) ; au contraire, le fait de toucher le corps mort est investi d'une signification qui dépasse la hantise, le dégoût et la préoccupation pour le propre sort mortel suscitée par la manifestation la plus terrible de ce dernier. Le cimetière pour notre protagoniste « no es una imagen fija » (125), c'est un lieu où il se passe des choses, où les tombes silencieuses s'emplissent de vie dans le regard du témoin attentif, allant du fossoyeur au simple passant. Ces « corps étranges » regagnent ainsi leurs propriétaires, autrement tombés dans l'oubli, et les morts et les vivants n'entretiennent plus un rapport d'opposition violente dans lequel l'un est, tandis que l'autre n'est plus rien.

Le cimetière, d'autre part, est aussi, traditionnellement, l'endroit idéal de toutes les sorcelleries et Inzúa ne manque pas d'évoquer cette idée, fortement ancrée dans l'imaginaire collectif. Pendant la nuit, à l'abri de la porte fermée du cimetière, dans cet espace habité par les morts où les forces magiques se déploieraient plus que n'importe où ailleurs, arrivent toute sorte de sorciers. Des offrandes accrochées aux portails, des traces de sacrifices sur les tombes, du maïs répandu par terre, des poules décapitées, des têtes de chèvres, une grenouille avec la bouche cousue où on avait au préalable introduit la photo d'une personne dont on souhaite la mort, voici la vie nocturne du cimetière d'après les témoignages d'un fossoyeur.

Toutes ces confessions pour dire qu'en définitive la relation avec la mort peut évoluer, que les peurs peuvent s'apaiser et que les morts continuent d'exister à leur façon, ne serait-ce que sous la forme symbolique de la pierre tombale parce que « [l]a piedra tiene movimiento, aunque sos vos el que se mueve por ella » (125).

Inzúa et les autres

Les six autres personnages vont entrecouper le discours du protagoniste pour relater brièvement l'un des moments où ils ont dû vivre la mort de quelqu'un, que ce soit un parent proche, un ami ou un inconnu. L'attention est concentrée non sur ce que pourrait ressentir celui qui meurt, mais sur la réaction de celui ou ceux qui restent en vie, ce qui répond d'ailleurs justement au questionnement de cette partie.

Nora

Cette jeune femme se trouve en compagnie de son mari dans la cuisine de leur maison. Un homme âgé, malade, peut-être son père ou son beau-père (nous ne le savons pas exactement et ce n'est pas non plus une information indispensable) est en train de mourir dans une chambre contiguë. Le mari mange dans un silence total dans lequel sa femme croit deviner de l'indifférence. La mort, tout en étant perçue comme dévastatrice, calamiteuse, ne semble pas perturber pour autant la routine quotidienne de ceux qui restent du côté de la vie, comme dans les réflexions du personnage d'Horacio Quiroga qui observe, pendant qu'il expire lentement, l'impassibilité de la nature vivante. Mais Nora se prend elle-même aussi pour cible lorsqu'elle fait son amère constatation : « El mundo se viene abajo [...] uno puede morirse mientras el necio mastica, mientras uno mete platos en el agua enjabonada » (113).

Dans la vision que Nora a du moribond, aussi bien que dans la manière dont ce dernier est « placé » au sein de la narration, on distingue des traits que nous relevions déjà dans les textes de la première partie sur la mort propre. La géographie du corps mort semble suivre des modèles de partition de l'espace assez répétitifs qui reproduisent, en fait, d'une certaine manière, l'image dernière et définitive du tombeau. Tout isole le vieil-homme : dans une chambre à part, sans intersection avec l'espace des vivants, couché sur le lit, expirant « ese aire rancio³⁸⁶ que se reserva para el último suspiro » (112-113), il aura déjà franchi un seuil symbolique. Il y a donc, d'une part, le lieu qui sépare, l'odeur qui n'est plus celle de la vie et, d'autre

³⁸⁶ Nous retrouverons l'adjectif « rancio » chez le narrateur de Julián Herbert qui s'amusera à l'apposer au fromage trouvé dans les magasins abandonnés dans le contexte de « Z » où la ville pullule de cadavres. Il y a un second détail qui rapproche, contre toute attente, les deux textes. Nora propose au vieil homme de regarder ensemble une émission télévisée, notamment *Quién quiere ser millonario*. Comme dans « Z », bien que moins brutalement, imaginer la scène provoque le rire, tant elle contraste avec l'état du moribond, pour qui la question du titre n'a plus de sens.

part, les différents détours d'un seul et unique verbe, « savoir », pour nommer la mort. Ce verbe s'ajoute à la liste des euphémismes que nous avons pu rencontrer dans les *cuentos* analysés jusque-là. Plusieurs phrases le contiennent et il est indéniable qu'une sorte de vocabulaire dont la règle du jeu est l'omission délibérée prend forme dans le langage de Nora. Ainsi « savoir » signifie « se trouver en présence de la mort » ou « avoir vu la mort ». Quand la femme entre dans la chambre du mourant elle « sait » que la mort est proche sans pouvoir dire d'où vient sa certitude lorsqu'elle s'adresse très probablement à Inzúa : « no me pregunte cómo supe » (113). Puis on apprend que le mourant lui-même pourrait en être conscient ; il sourit « como si supiera » (113). Enfin, lorsque le mari revient de la chambre du vieillard déjà mort, « [v]olvió sabiendo » (113), et même si Nora demande ce qui se passe, « [ella] también sabía » (114).

La dernière occurrence du verbe « savoir », toujours porteur de ce sens restreint de se trouver au milieu de la mort, apparaît à la fin de son récit, quand le personnage de Nora fait preuve elle aussi de la nécessité de dévier l'attention pour s'éviter la peine de fixer son regard sur la mort. La femme voit les miettes de pain restées entre les dents de son mari qui, le visage marqué par la douleur, apporte silencieusement la néfaste nouvelle. « Porque en esos momentos se piensa en cualquier cosa, ¿no? Usted sabe mejor que yo. Será una forma de distraer el dolor, digo, de distraer el espanto » (113-114), s'interroge, presque coupable, cette Nora, dont le lecteur prendra définitivement congé avant d'avoir une quelconque réponse.

Une autre manière d'esquiver la mort de l'autre, qui reviendra d'ailleurs dans ce *cuento* de Trías et que nous avons observée aussi dans le récit de Lina Meruane, analysé plus haut, est l'évasion ou la distraction par le détail. Chez Nora, c'est la mâchoire de son mari, reconstruite à maintes reprises à cause d'une malformation de naissance, qui lui offre une sorte de répit. Elle en parle et ceci la maintient concentrée sur un détail de la vie (le détail n'est certes pas anodin, mais il est moins dramatique que la mort). En même temps, du côté du mari, cette mâchoire lui sert d'excuse, même s'il ne le revendique pas ; s'il ne réagit pas d'une manière plus compatissante à la mort imminente de l'autre, c'est parce qu'il a dû connaître la souffrance dans sa vie et cette souffrance capte toute son attention et lui apprend une discipline sévère. Nous verrons que le personnage de Rafael, resté tragiquement sans bras après un accident, aura une attitude similaire.

Rafael

Le personnage de Rafael livre un récit poignant en ceci que, en une vingtaine de lignes, il réussit à fournir les détails suffisants pour que le lecteur se fasse une image de ce qu'a été sa vie jusqu'à présent, -ce n'est pas le cas de Nora, bien que la partie qu'elle narre soit plus longue. Ainsi, on sait qu'il est fils et petit-fils d'artisans, son père ayant été réparateur de parapluies et son grand-père, chapelier. Lui-même aurait pu continuer dans la branche artisanale de son père, mais il a voulu changer pour devenir boulanger dans une fabrique industrielle, ambition qu'il regrette à présent. En faisant un grand bond dans le temps, il amène le lecteur au moment le plus douloureux de sa vie qui est la perte de son bras dans un accident de travail. Au moment de la narration il se trouve au cimetière où est enterré aussi son grand-père, cette fois-ci pour le décès de son frère ; il s'y était déjà rendu avant pour la réduction du corps de son père.

Voilà la courte histoire racontée par Rafael. Ce qui est très intéressant dans la confession de ce personnage est qu'il n'y a pas vraiment de cadavre, même si trois personnes décédées sont mentionnées et que l'on se trouve, par ailleurs, au cimetière. L'homme est tellement affecté par son amputation accidentelle que le seul mort qu'il soit capable de pleurer véritablement est son bras. D'ailleurs, s'il parle de la passion de son père pour la réparation d'objets, ce n'est pas pour honorer sa mémoire, mais plutôt pour dire à ce père, pour qui le mot d'ordre avait toujours été « *Todo tiene arreglo* » (115), que « *[n]o todo tiene arreglo, no* » (116). Sa douloureuse expérience le rend opaque à la souffrance qu'il pourrait ressentir pour d'autres personnes ou pour d'autres raisons. Le bras absent comme objet, aussi bien que l'absence de son bras comme expérience corporelle, sont devenus l'unique biais par lequel il soit désormais capable de sentir la douleur du monde. Le bras mort est comparé à un cadavre à lui tout seul car de toute évidence Rafael n'a pas encore fait le deuil de cette partie de son corps. « *¿Usted cuántos brazos sin vida ha visto, separados del cuerpo? Muchos, ¿no? Yo vi el mío* » (116), demande-t-il à Inzúa sans attendre la réponse, mais en imposant la sienne. C'est la même évasion dans le détail, le même regard oblique qui détourne de la tragédie de l'autre, mais qui, au lieu d'être posé volontairement ailleurs, est tout simplement aveuglé par la peine propre.

Ce que nous appelons la peine propre, représentée ici par l'amputation brutale du bras, peut tout aussi bien renvoyer à la peur de la mort. Le personnage est certes

aveuglé par sa malheureuse expérience, mais est-ce le bras qu'il pleure au point de ne pas pleurer son frère, ou bien est-ce sa mort future et inévitable qu'il présage dans ce début de morcellement de son corps ? Voilà que l'atteinte à l'intégrité physique est vécue comme une petite mort qui augmente le sentiment de vulnérabilité face à la mort définitive.

Victoria

L'apparition de Victoria est la plus courte. La scène se passe dans une morgue où, sur une civière, gît un homme dont on ne connaîtra pas les circonstances de la mort, ni d'ailleurs le moindre détail sur son identité. Comme il n'y a personne d'autre que l'on puisse appeler, on fait venir Victoria pour identifier le cadavre. L'imagination du lecteur peut dès maintenant voguer librement pour tenter de définir la relation de cette femme avec le mort, car aucune information précise ne nous est fournie. La nôtre nous porte vers la possibilité d'un vieil amour.

Pas une seconde la femme ne parle des traits physiques de l'homme mort ni de la personnalité qu'il a pu avoir de son vivant ; pour Victoria, il s'agit d'un cadavre qu'elle ne connaît pas, mais qu'elle reconnaît parfaitement tout de même par la façon dont il est habillé. Cette petite scène ressemble à l'épisode, que nous verrons par la suite, de « Hechos de un buen ciudadano I » de Claudia Hernández, où les parents de Lívida ne peuvent pas reconnaître leur fille pour la seule raison qu'elle soit morte. On comprend ainsi à quel point le cadavre est perçu comme l'effondrement de l'individualité, et donc l'étrangéité absolue. Le mort de cette courte histoire est moins reconnaissable que la chemise qui le couvre (dont, ironiquement, on ne nous dit strictement rien) et que les chaussures de toile bleue qu'il porte, comme si son visage cadavérique ne réveillait plus aucun souvenir. Par ailleurs, la chemise n'est pas une chemise que la femme connaisse vraiment et elle insiste justement sur le fait que ce soit « una camisa parecida a las demás, pero que yo no había visto nunca, una camisa que mis manos no habían tocado, ni puesta, ni en la percha, ni en la bolsa con olor a lavadero » (118).

En même temps, cette insistance sur les habits me semble être encore une autre manière de détourner le regard de la mort physique. L'étude minutieuse des caractéristiques vestimentaires rend le processus d'identification plus aseptique pour Victoria. La chemise inconnue ressemble à celles que le défunt avait l'habitude de

mettre, les chaussures sont les mêmes, donc la reconnaissance du cadavre va de soi. C'est pourquoi, l'attention figée sur l'habillement tellement familier, elle peut faire l'affirmation surprenante que voici : « eso me sorprendió más que el hecho de verlo tranquilamente recostado sobre la camilla, muerto » (118).

Sara

Arrivé à ce point du *cuento* de Fernanda Trías, l'impression que l'on a pu avoir au début en voyant le corps morcelé de ce texte est confortée. Non seulement il est divisé en sous-parties, et chacune de celles-ci ne représente forcément qu'un morceau de vie, mais il s'avère vraiment difficile, par ailleurs, de bien déceler les rapports qu'entretiennent les personnages au sein de la parcelle de vie qui leur appartient. Vu à vol d'oiseau, ce texte est une image possible de la fragmentarité des vies humaines.

Dans le récit de Sara il n'y a pas de corps mort, ou plus exactement il est quelque part bien loin. On ne sait pas très bien si Diego, le propriétaire de ce mystérieux corps, est géographiquement loin ou si son cadavre est tenu à distance par le discours oblique de Sara. En tout cas, on ne le « verra » pas et Diego, malgré le fait de porter un nom, représentera pour le lecteur la mort anonyme de l'autre, de l'inconnu. Il y a des histoires sans intérêt par rapport à la mort de Diego : une sœur, Helena, que Sara n'aime pas beaucoup et qu'elle n'a jamais vue nue, le beau-père d'Helena en train de presser un citron, la belle-mère feignant la compassion, une salle de bains très propre avec une faïence à oies et canards, etc. Deux éléments évoquent toutefois la mort et peuvent éventuellement suggérer un dialogue sous-jacent dont le lecteur ne reçoit qu'une partie. Sara raconte que, pour aller à la salle de bains, il a fallu traverser « un pasillo oscuro, con paredes empapeladas y olor a tierra húmeda » (120). Il nous semble évident que cette description renvoie sans trop de détours au cercueil fermé et capitonné que l'on enfouit dans la terre. Puis soudainement, en parlant des toilettes, Sara évoque le paradis. Elle le fait pour dire que pour sa sœur le paradis est la propreté absolue, mais cela résonne aussi comme un questionnement par rapport au sort réservé aux défunts dans l'au-delà, discussion que les deux sœurs auraient pu avoir auparavant à propos de Diego.

Quoi qu'il en soit, même si Sara parle de tout sauf de la mort, il y a une charge émotionnelle qui se crée dans les interstices du discours qui ne dit pas la mort où

justement le lecteur devine que la vraie attention doit se porter. Là, Diego est très présent comme encore un autre corps qui s'absente à jamais.

Ces découpages faits dans les vies des gens doivent aussi ressembler beaucoup à ce que les fossoyeurs sont amenés à écouter : des bribes d'existences étrangères.

Mateo

Un homme qui tombe d'une hauteur de douze mètres et s'écrase contre le sol et un autre qui regarde la scène depuis sa fenêtre. Le refus de regarder la mort est présent sous diverses formes. D'abord, le témoin s'efforce de voir « un bolso o un paquete de ropa » (122) à la place d'un corps, même s'il se doute bien qu'il s'agisse d'un homme. Lâchement, il ne veut pas non plus être celui qui devra rapporter la chute, donc il se cache jusqu'à ce que l'incident ait attiré l'attention de quelqu'un d'autre. Par ailleurs, l'homme interprète la scène depuis une perspective extrêmement subjective qui dévie le sens du choc de la mort de l'autre vers la peur de la mort propre. Ainsi, un souvenir lointain, réveillé apparemment par l'uniforme que le mort porte, vient susciter en lui une peur passée liée à un incident violent avec un officier. Voici que l'objet de la peur est vite remplacé : au lieu de craindre la mort, il prétend craindre un souvenir désagréable. Derrière ce mouvement astucieux, la peur de la mort propre semble tout à fait décelable.

Le fait de revivre le souvenir en question lui évite de faire attention à la mort présente sous sa fenêtre et ce d'une manière très concrète. Il n'entend pas le bruit fait par le corps qui chute, tout simplement parce que dans ses oreilles résonne plutôt le bruit fait par la bouteille avec laquelle il avait autrefois frappé la tête d'un officier. « Si usted me pregunta cómo suena un cuerpo que se estrella contra el piso, yo le digo: no suena, se deposita como algo blando » (122), dit-il, en défiant les lois physiques à sa décharge.

Puis la curiosité s'empare de lui et le pousse à regarder par la fenêtre. La curiosité est, en effet, un élément moteur dans la relation que l'être humain entretient avec la mort, parce qu'elle parvient, dans une certaine mesure, à contrecarrer la peur et à rendre possible le regard. L'être humain, intrigué, s'intéresse ainsi à la mort d'autrui pour essayer de comprendre le sort qu'il lui appartiendra aussi d'accomplir. Cependant, dans ce fragment du texte, la curiosité envers la mort est abordée sous sa forme la plus désagréable qui frôle le voyeurisme (le protagoniste pense qu'il verra

des morceaux de cerveau éparpillés par terre, alors qu'il ne voit que les nuques de ceux qui se sont agglutinés autour du corps, mus finalement par la même impulsion). Cela dit, le côté moqueur ne diminue pas pour autant son rôle potentiel dans la dynamique de l'approche de la mort.

La fin du récit de Mateo peut être interprétée comme encore un refus d'admettre la mort à partir d'un corps dont il s'entête de relever les traits qui le rapprochent de la vie : « vi al hombre acurrucado en la vereda, sin sangre³⁸⁷, la ropa apenas desarreglada. Parecía dormido » (122). Ou bien, au lieu d'y lire le refus, nous pouvons voir dans cette fin un certain apaisement. Après avoir pensé au mort comme étant un objet quelconque, un sac ou un ballot de vêtements, Mateo lui reconnaît la nature humaine en l'appelant « el hombre caído » (122) ou « el hombre acurrucado » (123) et dépeint une mort tranquille et propre dans une position qui semble presque confortable et qui rappelle les personnages d'Horacio Quiroga et d'Andrés Neuman. Dans le cas de ces derniers aussi, la position du corps semblait indiquer une acceptation plutôt sereine de la fin du corps, soit dû à l'épuisement physique (Quiroga) soit parce que l'on songeait à un retour au ventre maternel (Neuman).

Haidé

Enfin, le dernier personnage qui prend la parole parle d'une amie morte. Cette amie n'est pas nommée, aucune allusion à son cadavre n'est faite non plus. Elle est cependant caractérisée par sa capacité, de son vivant, de rire de tout et Haidé imagine aisément comment son amie serait capable de se moquer même morte, si seulement les morts pouvaient le faire. L'attitude affichée par Haidé, qui reflète en même temps celle de l'amie, représente la vision des choses selon laquelle la mort est la fin totale et définitive de tout. Par conséquent, le corps mort ne représente plus rien et tous les gestes que l'on est amené à accomplir autour de lui, de la réunion des membres de la famille jusqu'aux fleurs inutiles à déposer sur la tombe, ne font que souligner l'absurdité d'un rituel mensonger. Par ailleurs, toutes les industries accessoires, notamment les fleuristes, profitent de la faiblesse des gens pour leur vendre les fameuses fleurs à prix exorbitants. Et plus il y a de morts, plus leur prix est élevé.

³⁸⁷ À remarquer aussi un petit côté Piñera dans cet écrasement sans sang, cette fois-ci depuis la perspective du regardant qui fait preuve de la même volonté de cacher la violence du corps mort.

Sans les nommer au moins par le terme générique, la femme s'enquiert sur la quantité de morts : « Hubo muchos hoy ? » Et de continuer : « Ya me imaginé, por eso cobran lo que cobran por un ramo de claveles » (125).

Ce cramponnement à la vie comme monde unique qui s'oppose vigoureusement au néant garanti de la mort n'est pas sans fissures. Plusieurs contradictions traversent le récit d'Haidé. Tout d'abord, malgré la prétendue indifférence et les promesses faites à l'amie au nom d'une philosophie de vie partagée, Haidé aura publié un avis de décès dans le journal, aura prévenu la famille d'Italie de son amie et se sera rendue au cimetière, non sans avoir dépensé de l'argent sur le bouquet de fleurs obligé. Elle aurait pu acheter des jasmins au lieu des œillets, parce que moins formels, mais finalement les jasmins, explique-t-elle, fanent trop vite, leur parfum douceâtre finit par « apesta[r] » (124) l'atmosphère déjà lourde des cimetières et leurs pétales prennent « ese color oxidado » (124). Ainsi décrits, les jasmins rappellent le sort du cadavre (tout y est : détérioration, puanteur, pourriture), ce qui contraste avec l'indifférence arborée. Et, enfin, lorsqu'elle se plaint du prix des fleurs, elle proteste toutefois : « Y ni siquiera te lo envuelven en celofán » (125), malgré l'utilité improbable d'un emballage.

L'amie morte prônait et pratiquait le rire, mais Haidé, face à la réalité de la mort, ne semble pas avoir la force d'en rire et succombe à l'incertitude.

La conclusion générale de ce *cuento* fragmentaire est elle-même, inévitablement, une conclusion de la fragmentarité. La mort frappe, il y a des vies qui s'interrompent, d'autres qui continuent, des réactions diverses et variées, beaucoup de détails aléatoires, bien des noms aussi qui répètent d'autres noms sans vraiment parvenir à les/se sauver d'un sort anonyme ; bref, ce texte est presque l'éloge du fragment, compris ce dernier comme le mode de fonctionnement de l'existence humaine.

2.3.3. Ton cadavre, leurs cadavres

*La mort avait ton visage, je l'ai donc dévisagée,
presque contemplée*
Anne Philippe

L'effroi du cadavre propre que nous évoquons dans la première section a sa source dans le corps de l'autre. C'est parce que nous voyons ce que la mort fait au corps vivant de ceux que nous aimons et de tous les autres que notre propre déchéance physique nous hante et nous horripile. Par ailleurs, les cadavres des autres ne sont pas tous pareils : le tien est une plaie ouverte parce que je t'aime, dans celui des autres je reconnais la souffrance mais il ne m'appartient pas de la vivre.

Dans « Los conservadores » d'Ana García Bergua nous lisons l'échec du cadavre maquillé. Dans la cuisine du narrateur de « Hechos de un buen ciudadano » I et II de Claudia Hernández, la chair des inconnus sera transformée en repas, un peu à la manière de Piñera, afin d'inverser les rôles et de pouvoir ingurgiter symboliquement la mort. Dans « El viejo muerto » de Selva Almada, tout un village veille avec beaucoup d'affectation le cadavre d'un voisin avant de retrouver très rapidement les vieilles habitudes dès l'enterrement du corps. « Alfredito » de Liliana Colanzi montre que le récit de la mort est un récit façonnable. Enfin, les deux derniers *cuentos* évoquent la saleté depuis deux perspectives très différentes. Dans « Las hormigas » de Claudia González Forteza un nouveau-né est jeté à la poubelle et la saleté qui l'entoure suggère de manière générale le traitement inadéquat du cadavre ; dans « Eva, la sucia » de Jorge Franco, une femme dont le compagnon est mort depuis quelques mois se laisse engloutir par une saleté du corps et de sa demeure qui n'est pas sans rappeler la décomposition du cadavre et le tombeau.

2.3.3.1. Ceci n'est pas un cadavre : « Los conservadores » d'Ana García Bergua

Quand le cadavre aseptisé ressemble trop à la vie pour dire la mort

Brièvement, l'histoire parle d'une vieille dame, Marta, qui, lorsque son mari, Pablo, meurt, décide de le faire embaumer et de l'installer dans son atelier de couture. Son neveu, Ignacio, embaumeur, accepte de l'aider sans deviner au départ les intentions de sa tante. Plus tard, il connaît une jeune femme, Marisa, fille de thanatopracteur et donc habituée à côtoyer des morts, qui sera ravie de faire la

connaissance de Pablo. Apparemment pour faire plaisir à sa future tante, elle fera comme si l'oncle était toujours en vie et elle finira par s'attacher à lui. Cela provoquera la jalousie de la tante, très soucieuse du bien-être de son mari cadavérique, mais incapable de le toucher si ce n'est pas pour le laver avec des produits adaptés, changer régulièrement ses vêtements ou bien lui brosser les cheveux. Lorsqu'elle surprend Marisa en train de tenir la main du cadavre ou de déposer des baisers sur sa chevelure, elle se fâche, mais elle essaie de s'auto-convaincre qu'un peu d'affection ne pourrait lui faire de mal. Seulement, le lien entre Marisa et Pablo semble s'intensifier au fur et à mesure (le lecteur n'en sait pas davantage), et un beau jour la jeune femme, comme si de rien n'était, s'enferme avec lui dans l'atelier. Le soir même, fort contrariée, Marta voudra malgré tout oser elle aussi un geste de tendresse envers Pablo. Mais puisqu'il lui semble déceler sur le visage du cadavre l'ombre d'un sourire, elle décide de le faire incinérer de suite.

L'entrée dans le sujet se fait *ex abrupto*: « Cuando Pablo murió en el hospital, la señora Marta no dudó un instante en conservarlo »³⁸⁸. Voilà le lecteur immédiatement secoué par l'information aux effets défamiliarisants de l'existence d'un cadavre qui ne sera ni inhumé ni incinéré ni autrement détruit ou débarrassé. Cette ouverture érige d'emblée une frontière que l'on aura déjà franchie presque sans le vouloir, car la défamiliarisation peut conduire aussi à une substitution spatiale et donc provoquer une métalepse narrative, comme nous l'avons posé plus haut dans un cadre théorique.

Le titre, qu'on n'aurait pas pu comprendre avant cette toute première phrase, perd toute nuance ironique lorsqu'on le lit comme étant la caractérisation de Marta, et de tous ceux qui, comme elle, ne peuvent pas ou refusent d'accepter l'effet déstabilisateur de la mort. Marta est donc une conservatrice qui admet sa peur du néant et matérialise son désir de le supprimer (en niant la mort de Pablo) ou de le maîtriser (en tenant à l'œil le cadavre purgé). Ignacio est le personnage-clé rendant possible un passage de la vie à la mort qui ne sera guère marqué par les signes notoires de la thanatomorphose. Le double sens du mot « conserver » permet au narrateur de créer un malentendu initial assez significatif. Ainsi, la tante ne doute une seconde à faire « conserver » son mari, surtout qu'Ignacio lui avait proposé son aide

³⁸⁸ Ana García Bergua, « Los conservadores », in *Sólo cuento, Año I, Tomo I*, Universidad Nacional Autónoma de México : Difusión cultural/Literatura, 2010, p. 427. Les références des citations suivantes seront indiquées entre parenthèses ; elles correspondent à l'édition de l'anthologie.

professionnelle. Seulement, il s'avère qu'Ignacio, en bon embaumeur, « uno de los mejores del país » (427), parle de « conserver » le corps par un travail efficace. Autrement dit, il veut éviter que Pablo ne soit rongé par la vermine, ce qui correspond à la volonté de dissimuler la réalité du cadavre. En revanche, la tante pense à le « conserver » à jamais à la maison, en prolongeant à l'identique une routine dont les ingrédients sont devenus incompatibles. Il est intéressant d'observer ici le paradoxe de la mise en œuvre des acquis de la thanatopraxie. Le glissement se produit subrepticement de la démarche honnête de donner au cadavre une apparence le moins angoissante possible au désir mensonger de nier sa mort. L'embaumeur se fait malgré soi porteur d'une fausse espérance.

Ignacio ne sait donc pas qu'il est en train de préparer le corps de son oncle pour qu'il reste du côté de la vie. Il s'applique à « escurrir bien unos líquidos » (427) du cadavre de Pablo, pendant que Marta devra lui chercher un costume, sachant que le corps rapetissera avec le traitement appliqué, « y que ésa sería su tendencia a lo largo del tiempo » (428). Définitivement, pour Marta il est hors de question que Pablo, qui, après ce traitement, est encore plus beau, rajeuni, tout propre et élégant, finisse « encerrado en una caja » (428). Même si Ignacio lui explique que « luego hay quienes se espantan de que tenga usted un muerto en la sala » (428), Marta crie haut et fort que ce n'est pas un mort mais bel et bien son mari.

En puisant dans un peu moins de deux pages, on arrive à inventorier tout un vocabulaire symptomatique. Qu'ils soient affirmés ou confrontés à leur contraire, on reconnaît aisément la plupart des clichés relatifs au cadavre. Celui-ci est laid, sale, il est un bouillon de liquides épouvantables, la putréfaction et le grouillis de vermine sont d'ores et déjà en place, il finira enfermé dans un cercueil, sa proximité fera peur à tout le monde et on commencera à l'appeler indistinctement « le mort ». Ceci nous rappelle les noms déjà cités que les différents personnages, dans la même logique de l'indistinction, ont donnés au cadavre : « bulto », « aquello », « aquel desconocido ». Pablo n'aura pas ce sort ! C'est Marta qui le décide lors de la première phrase. Après l'avoir confortablement installé dans un fauteuil devant la télévision, Marta fera tout ce qu'elle pourra pour se prouver à elle-même que Pablo existe comme avant. Elle a peur, c'est vrai, quand elle éteint, par exemple, la lumière le soir, parce qu'inconsciemment, malgré sa détermination, elle est toujours tributaire du récit dominant où le noir (ou le sommeil) rappelle la mort, et la mort est destruction. Mais

la présence de Pablo est apaisante et, peu à peu, une certaine harmonie semble régner dans la maison.

Le fait qu'Ignacio n'adhère pas tout de suite à l'idée de la conservation à vie du corps de Pablo, aussi bien que l'auto-délation dont fait précisément l'objet la supposée harmonie entre Marta/la vie et Pablo/la mort (« [Marta] quería que la casa perdiera el aire un poco lúgubre y descuidado que había adquirido en los últimos meses. » 432-3) annoncent l'improbable réussite de la cohabitation, telle qu'elle a été mise en place. De la même manière, lorsqu'Ignacio décide de présenter Marisa à sa tante, il hésite de l'emmener tout de suite à la maison et organise d'abord une rencontre dans un restaurant (« ni ese gusto le vas a dar a tu tío. Yo sé que a él le gustaría conocerla » (431), lui reproche sa tante). Plus tard, la connivence inattendue qui s'installe entre Marisa et Pablo lors des visites successives (les sourires, les répliques à des interventions imaginaires, les suggestions absurdes du type « ahora venden unos aparatos buenísimos para la sordera », 434) inquiète Marta et Ignacio, mais ce sont les caresses, les baisers, les tête-à-tête qui commencent à irriter véritablement la tante. Celle-ci finit par punir son mari en l'ignorant ou même en le frappant. Or, châtier le défunt dont le corps représente tout ce qu'il y a de plus détestable dans la mort, montre aussi l'absurdité de cette vie artificiellement raccommodée. Enfin, le soir où Marisa s'enferme avec Pablo dans l'atelier représente le climax d'une aventure impossible. La tentative de cohabitation échoue brutalement peu après.

La cause de l'échec n'est pas à chercher dans la simple extravagance du geste. En définitive, conserver chez soi le corps parfaitement embaumé du mari décédé, tout en étant un acte aberrant pour bien des raisons (et le côté légal est le moins important ici), n'est pas tout à fait incompréhensible. On peut très bien imaginer qu'on peine à se séparer d'un corps que l'on a aimé ; cela a longtemps été le cas des cendres, sans que leur conservation sur une étagère ne choque personne. L'erreur insurmontable dans ce *cuento* vient du fait que l'on nie le statut ontologique du cadavre, avec tout ce qui le différencie définitivement des vivants. De là des schémas inadéquats qui viennent s'appliquer à tort aux comportements quotidiens. L'un de ces schémas est celui du triangle amoureux. L'amitié de Marisa avec Pablo pose problème et la jeune femme devient vite la cible de la jalousie de la tante. En faisant de Pablo un acteur dans ce trio supposé, l'intention est d'effacer la réalité pesante de la mort, de la banaliser par le plus trivial des soupçons. Il n'est pas exclu non plus

que le refus catégorique de la sexualité pour Pablo soit à la fois une manière d'admettre les limites de cette tentative qui pêche donc moins par la volonté de conserver un mort en la compagnie des vivants que par celle de faire comme si sa compagnie était vivante. L'Éros est aussi, en effet, l'instinct vital que l'on oppose traditionnellement à la mort ; nous verrons plus tard, dans le *cuento* de Giovanna Rivero, comment cette réaction instinctive est capable de faire irruption à la frontière même de la mort afin de faire pencher la balance en faveur de la vie.

Mais nous sommes dans une expérience littéraire. Dans ce texte, le lecteur est amené à parcourir deux espaces, deux *territoires lisibles* : le texte et le cadavre. Le premier est l'hétérotopie littéraire, espace autonome et auto-réglé, qui nous autorise à suivre un mode de fonctionnement différent du fonctionnement du réel. Si, dans la vie réelle, ce serait un scandale de faire embaumer son mari, dans cet espace étanche du texte on peut, à son gré, tenter l'expérience de la contiguïté vie/mort. À l'intérieur du premier espace est placé le second, celui de la mort que l'on ira interroger par le truchement du cadavre. Le cadavre-personnage est une épiphanie de la mort se manifestant dans un endroit physique doublement frontérisé, car, d'une part, celle-ci est réduite aux dimensions physiques gérables du corps et, d'autre part, elle ne dépasse pas non plus la géographie du texte. Grâce à cette cohabitation truquée, un dialogue *in praesentia*, autrement impossible, s'instaure entre vie et mort, les deux réalités du corps.

Paradoxalement, dans ce premier *cuento*, on constate que c'est la vie qui peine à accepter les règles de la cohabitation. Le *vivre avec* est non seulement douloureux, mais il s'avère un échec, une impossibilité, il ne fait que souligner la discontinuité irréconciliable à laquelle on voulait échapper. Les confins rassurants du texte auraient pu nous offrir le cadre pour mettre en place cette expérience de vie et de mort, mais la tentative est infructueuse. Comme nous l'avons souligné, ceci est le cas parce qu'il ne fallait surtout pas brouiller les frontières. Il ne fallait pas demander l'impossible à Pablo. Le fait d'avoir effacé toutes les traces de sa condition, l'aseptisation dont le cadavre a été l'objet, a rendu le dialogue ontologiquement malhonnête. En effet, dès lors que la cohabitation a été installée, on est devenu le témoin privilégié d'un étayage vicieux qui se mettait en place. Vicieux en ceci que l'on a voulu à tout prix conserver dans le cadavre de Pablo les marques de la vie et on a fini par exiger de lui, puis par lui imputer, précisément, qu'il prenne part à la vie. Pablo n'habite pas dans la maison en tant que mort, mais en tant que vivant.

« Pero si no es un muerto –respondió ella–, es mi marido » (428). En dépit de cela, dès que le corps mort semble être prêt à endosser le rôle du corps vivant qu'on n'arrête pas de lui proposer, il est tout de suite réduit à son état réel : soudain ce n'est qu'un cadavre et, logiquement, on s'en débarrasse.

Le jeu ne tient vraisemblablement pas dans *Los conservadores*. Cadavre trop propre, oubli de la mort, confusion ontologique, tout cela montre bien que l'échec est dû à l'instauration d'un dialogue univoque entre corps vivant et corps mort où, étrangement, le corps mort est obligé de dire la vie. Le cadavre, censé être un territoire de la mort qu'on tâche de déchiffrer, perd sa puissance expressive à force d'être investi des modes d'expression du vivant. Marta, qui est l'initiatrice de cette expérience, n'est pas consciente de la portée de son geste. Elle ne s'aventure pas assez loin dans une véritable quête de ce qu'est la mort du corps. Tout ce qu'elle aura voulu, c'est que Pablo ne soit pas mort.

On dit souvent que le début et la fin sont les piliers stratégiques sur lesquels s'étaie la structure d'un *cuento* et ce court récit de García Bergua l'illustre bien. En effet, si on mettait bout à bout la première et la dernière phrase, on obtiendrait l'affirmation de l'incontournable sort de Pablo/du cadavre, brièvement et vainement nié par la tentative de lui faire jouer la vie. « Cuando murió Pablo en el hospital [...] esa misma noche lo mandó a incinerar » (427, 436). À la lumière de la phrase ainsi reconstituée, il n'y a, en fin de compte, entre la mort de Pablo et son incinération qu'un long travail de deuil. Un deuil vécu d'une manière très extravagante, certes, mais un deuil tout de même dans la mesure où Marta ne peut accepter la séparation qu'après avoir essayé la cohabitation. La tension dont on dit aussi qu'elle est une caractéristique de l'écriture du *cuento* est contenue entre ces deux extrémités. Elle se fait sentir sous la forme du grand déséquilibre que la négation de la mort de Pablo provoque et qui est rétabli par la remise dans l'ordre via l'acceptation.

2.3.3.2. Claudia Hernández, « Hechos de un buen ciudadano » (I & II), ou que faire de la mort qui nous tombe dessus

Quelques mots sur la particularité de ces deux nouvelles qui sont à lire, en fait, comme les deux parties d'une seule. Il n'est pas sans intérêt de souligner la manière dont l'auteur a choisi de les insérer dans le petit recueil « De fronteras ». À une

distance de plus d'une dizaine de pages et séparées par trois autres *cuentos*, les deux textes partagent le même titre, le même thème et le même protagoniste-narrateur. De surcroît, quelques éléments du premier récit ont une fonction d'anticipation par rapport au dénouement du deuxième : le sort réservé aux cadavres non revendiqués semble, en effet, être préfiguré d'entrée de jeu par l'insistance sur la localisation du premier cadavre dans la cuisine, à côté du réfrigérateur, endroits où on prépare et dépose la nourriture. Un clin d'œil aussi peut-être à la confrontation générique : l'auteur montre par une extension concrète que le *cuento* ne s'arrête pas à la frontière de son écriture et que la continuité des personnages et de leurs actes n'est pas l'apanage exclusif du roman.

Le thème est en théorie le même que dans « Los conservadores » d'Ana García Bergua, à savoir, que faire du cadavre, mais l'approche est bien différente. Claudia Hernández livre une narration homodiégétique et plonge le lecteur d'emblée dans la subjectivité du regard. Étrangement, la sollicitation du regard (surtout, mais pas uniquement) et le caractère anonyme des corps conjuguent subjectivité et objectivité dans un mélange qui décrit très bien la mort : chaque jour elle me tient un peu plus par la mort de l'autre.

L'histoire de la partie I est celle d'un homme qui découvre dans sa cuisine le cadavre d'une femme. Comme si c'était la démarche à suivre on ne peut plus naturelle, il publie tout de suite un avis de recherche dans un journal, afin de trouver le propriétaire du corps et il reçoit quatre appels téléphoniques à ce sujet. Il y a un homme qui cherche « un cadáver fresco de hombre »³⁸⁹, et qui, bien conscient que l'annonce parle d'une femme, se dit que, peut-être, on aura bien déposé aussi, ailleurs dans la maison, le corps qu'il lui faut. Puis appellent une femme qui, émue, souhaite féliciter le narrateur pour son geste de citoyen exemplaire et un fonctionnaire public voulant juste s'assurer que toutes les mesures de salubrité et d'hygiène ont été prises. Enfin, un couple de personnes âgées qui ne veulent pas revendiquer le corps, malgré les parfaites ressemblances entre la jeune femme de l'annonce et leur fille disparue, pour l'unique raison que celle-ci ne devrait pas être morte, mais vivante. Comme personne d'autre ne se manifeste, le protagoniste-narrateur a l'idée de suggérer au premier intéressé de faire passer le cadavre pour le

³⁸⁹ Claudia Hernández, « Hechos de un buen ciudadano (parte I) » in *De fronteras*, Guatemala, Editorial Piedra Santa, Colección Mar de tinta, Letras centroamericanas, 2007, p. 18. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

corps recherché et de soulager ainsi la douleur de sa famille. Tous les deux mettent en place avec succès cette substitution et l'histoire s'achève. La suite (II) est une hyperbolisation du thème du premier récit, dans le sens où on passe d'un à vingt cadavres. Soucieux de savoir comment notre « buen ciudadano » a su résoudre le problème du cadavre, mais aussi désireux de se faire aider à leur tour, des gens l'appellent et lui, magnaniment, accepte de prendre en charge la préparation et la livraison de leurs morts. Ce sont des cadavres retrouvés dans leur maison respective tout comme la jeune femme de la cuisine. Ensemble, ils arrivent à trouver des propriétaires pour treize d'entre eux et les sept autres seront servis en guise d'un repas à la « saveur [...] exquise »³⁹⁰ à des clochards et à d'autres démunis. Un grand mensonge entoure le geste du « bon citoyen », mais ce qui compte dans un premier temps pour l'économie du récit, c'est que toute la communauté finit par l'applaudir.

Nous voilà donc face au cadavre anonyme et, de surcroît, devant une prolifération inattendue des corps. Il y en a même en trop, comme pour suggérer la dimension excessive de la mort. Dans la vraie vie, l'homme se conforme, d'habitude, à bien mettre en œuvre les rituels de la mort, et notre personnage n'en fait pas moins, mais quand la mort devient excessive, il tombe lui aussi dans l'excès. Le repas de chair humaine à la fin remodèle l'architecture traditionnelle où la mort est le point final de la vie. En effet, pour résoudre le flot de la mort, la vie l'engloutit. Littéralement. La disparition ne tient plus de la mort, l'ingestion par la vie nie à la mort son dernier mot. C'est le contraire de ce qui se passe dans « Los conservadores » d'Ana García Bergua, par exemple, où le corps mort est relégué, avec l'incinération, à un endroit qui tient explicitement de la mort. Ici, les cadavres, qui ne peuvent pas retourner au sein de leur famille où un autre type d'appivoisement de la mort s'opère par le deuil, sont réintégrés à la vie et se transforment à nouveau, grâce à une sorte de mouvement régressif, en corps vivant. S'agit-il d'un appivoisement par le déni radical ? Peut-être peut-on aussi l'appeler ainsi. Mais l'ingestion des corps nous autorise plutôt à parler d'une cohabitation extrême avec le corps mort, à la rigueur d'une bataille où le corps vivant est vainqueur puisque la mort est avalée par la vie.

³⁹⁰ Notre traduction de « sabor inmejorable », Claudia Hernández, « Hechos de un buen ciudadano (parte II) » in *De fronteras*, Guatemala, Editorial Piedra Santa, Colección Mar de tinta, Letras centroamericanas, 2007, p. 41. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

Là aussi nous avons un début empli de rudesse, qui nous met face à face avec le corps mort. Claudia Hernández nous oblige à être témoins de la scène :

Había un cadáver cuando llegué. En la cocina. De mujer. Lacerado. Y estaba fresco: aún era mineral el olor de la sangre que le quedaba. El rostro me era desconocido, pero el cuerpo me recordaba al de mi madre por las rodillas huesudas y tan sobresalientes como si no le pertenecieran, como si se las hubiera prestado otra mujer mucho más alta y flaca que ella. (I, 18)

Des éléments d'hypotypose ne nous laissent pratiquement pas le choix d'un regard oblique, distancié ou aseptisé, et cela, d'ailleurs, tout au long de la narration. Nous voyons cette femme, le corps blessé et le visage triste (double sens du mot « lacerado », nuance de tristesse d'ailleurs retrouvée quelques phrases plus tard dans le « guiño de lamento (...) en los labios amoratados » I, 18) et sentons son odeur (« aún era mineral el olor de la sangre », 18). Le cadavre représente là aussi la mort, à la fois la mort de l'être proche (« el cuerpo me recordaba al de mi madre », 18) et la mort anonyme des inconnus (« el rostro me era desconocido », 18). Le texte explicite lui-même l'urgence de la représentation métonymique : la mort ne se fait jamais attraper. Elle se faufile tel un assassin parfait qui n'a pas besoin de forcer les portes pour perpétrer ses crimes et qui efface la moindre trace de son passage. L'unique preuve qu'elle existe : le cadavre. D'où la seule manière de la rendre tangible : prendre le cadavre pour la mort même.

Il est intéressant à remarquer que la narration débute telle une nouvelle policière avec une découverte macabre. Le *cuento* est très court et on réalise très vite que la piste est trompeuse et qu'il n'y aura pas un vrai assassin à attraper. Dès lors, le détournement ultérieur vers un traitement complètement différent de la découverte d'un cadavre, à savoir le corps à corps avec la mort, est d'autant plus impactant. La réification de la mort, sous le masque cadavérique, est le cadre obligatoire pour la mise en pratique de ce traitement qui ne serait pas envisageable en dehors de la métonymie.

Le propriétaire de la maison décide d'appeler la femme « Lívida », nom qui renvoie de manière évidente aux lividités cadavériques (ou bien à la pâleur ultérieure du mort). Ce qui est très intéressant, c'est que les parents endoloris cherchent à leur tour une jeune femme qui s'appelle bien Lívida, nom fort peu probable qui indique plutôt la contradiction entre la reconnaissance rationnelle de la mort et le refus

irrationnel de la même lorsqu'elle nous touche personnellement. Par l'association spontanée avec l'expression « livide de peur », le nom de la femme est aussi la seule trace de peur décelable dans ce *cuento*. La peur est très diffuse ; on ne saurait dire avec certitude qui a peur. Il n'est pas étonnant non plus que ce sentiment soit si peu présent, car nous avons déjà observé que c'est le cas dès que l'on fait appel à l'absurde pour dire la mort. Quoi qu'il en soit le nom porte cette connotation généralisatrice : Lívida est la mort. La substitution du corps que l'on opère à l'intérieur du texte vaut substitution de la mort et les significations qui en résultent sont nombreuses. La mort est uniformisatrice, elle rend toutes ses victimes égales. Peu importe la vraie *identité* du cadavre car face à un corps mort on pleure tous les autres morts. Il s'ensuit que le cadavre est aussi un *memento mori* qui ne nous laisse pas non plus oublier les morts futurs.

Nous avons déjà évoqué le texte-tombeau et la façon, plus ou moins évidente, dont chacun des récits de ce corpus finit par en devenir un. Dans ces deux *cuentos*, il n'y a vraiment pas besoin de beaucoup d'imagination pour faire du texte un espace où le corps puisse être déposé : tout naturellement la narration l'accueille et les autres personnages le veillent. Par ailleurs, comme dans le cas de Piñera, la mort, devenue ainsi elle aussi personnage, est exilée dans cet espace fictionnel dont les confins la libèrent des exigences du réel, et, tout en gardant sa nature incontournable (puisque la femme est véritablement morte), elle devient manipulable à loisir. Seul un tel espace libéré du réel saurait convaincre en devenant la scène d'une altération des repères stables de la mort pour en proposer des déclinaisons impossibles. La morte appartient bien aux parents endoloris –leur fille morte est la mort d'un de leurs proches, aussi bien que leur propre mort–, mais ils la refusent, parce qu'ils préfèrent continuer de la croire vivante. Rien de plus facile, ils n'auront qu'à ne pas accepter le cadavre. Lívida, en se faisant passer pour un cadavre d'homme qui demeure introuvable, ira dans une autre famille dont les membres veulent bien d'elle. En réalité, ce que ces derniers veulent, c'est pouvoir faire le deuil de leur défunt et ils le font par substitution. Par la métonymie cadavre/mort, cette substitution est très suggestive. Elle affirme l'impossible : la mort-cadavre ne viendrait plus chez ceux qui ne sauraient pas comment l'accueillir. Pour faire encore un autre parallèle, le personnage d'Anderson Imbert se trouvait dans une situation partiellement similaire bien que beaucoup plus difficile, car il s'agissait de sa propre mort qu'il voulait refuser. De la même façon que les parents de Lívida auraient souhaité une fille à la

peau rose et non bleu-violet, il aurait voulu retourner à la vie tellement sa mort ne lui convenait pas. Les parents malheureux s'étaient retrouvés sans fille, lui, mécontent, sans un au-delà peuplé d'anges.

Avec la deuxième partie, comme nous l'annoncions, on passe d'un corps à vingt. Ce sont tous des cadavres qui apparaissent un peu partout dans les maisons du voisinage et dont personne ne sait s'occuper aussi bien que notre protagoniste. La « epidemia de muertos » (I, 18) dont on le mettait en garde et le tenait responsable au cas où elle éclaterait, devient une réalité en encore un autre exercice d'anticipation. La récupération bénévole des cadavres, due à ce savoir-faire spécifique, se fait en parfaite sérénité. Le savoir-faire en question semble être en lien avec la parole. Notre personnage, qui s'était exprimé à la place de Lívida, sera la parole de tous les autres et, à la fois, la voix des vivants. Il entame une sorte de dialogue entre les morts et les vivants afin de les réconcilier. Les cadavres revendiqués repartent dans leur famille d'origine (revendication vaut acceptation de la mort), les oubliés seront réintégrés à la vie de la manière la plus profondément humaine, ils deviendront nourriture. Il n'est pas question de faire planer sur le cadavre la moindre suspicion d'inutilité ou d'encombrement. Quoi qu'il en soit, les corps serviront à quelque chose et la mort finira engloutie par et dans la vie. Encore plus que la mort, c'est l'inutilité des morts qui est fortement combattue. Tout comme le personnage d'Anderson Imbert s'insurge contre l'inutilité d'une éternité suspendue à la vie et solitaire.

L'humour noir présent dans cette nouvelle fonctionne, à notre sens, comme un contrepoids qui nous aide à poursuivre la lecture de la nouvelle jusqu'à la fin. Le cadavre et le rire, traditionnellement incompatibles, puisqu'ils relèvent d'univers irréconciliables, se marient étrangement ici (comme, d'ailleurs, dans d'autres nouvelles de l'auteur), dans le sens où le rire a le mérite de relativiser l'emprise que la mort exerce sur l'être humain. Le protagoniste a recours à un grand mensonge (il dit avoir utilisé l'argent des donations que les familles des morts avaient faites pour réaliser son copieux repas) justement au moment le plus indigeste de la trame, afin de contrecarrer l'absurdité du repas par l'absurdité du rire face à une telle situation. Il y a une double transgression : d'une part, le refus conscient de la norme sociale qui ne tolère pas la moquerie de la mort et, d'autre part, le tabou moral et juridique qui, dans nos sociétés, condamne l'anthropophagie. Mais toutes les transgressions sont possibles au sein du texte, étant, par ailleurs, susceptibles de fournir des effets bien au-delà de ce cadre protégé : le rire et l'excès soulagent et détournent de la vraie

mort. Nous invoquerons à l'appui les mots, toujours à l'abri d'un poème, d'Andrés Neuman qui nous explique ceci : « No sé por qué me río constándome la muerte / su patada su olor / primera hipótesis / reírse es un método exorcista / segunda hipótesis / la risa es un truco / para que el cadáver desaparezca del escenario / tercera hipótesis / reírse / es agradecimiento / una celebración de los ausentes / que alguna vez también se divertían »³⁹¹.

Voilà comment ces nouvelles construisent un espace textuel où des évènements qui ne sont pas en soi impossibles (rien de ce qui se passe dans « Hechos de un buen ciudadano » I et II n'est impossible à réaliser, quoique scabreux) traduisent un mélange de peurs et de désirs relatifs à la mort. Même si la peur n'est pas présente de façon explicite, comme nous l'avons pu constater, l'horreur du cadavre est bien là toutefois, exprimée en négatif, alors qu'au premier plan on assiste justement à la surexposition et à la surabondance du corps mort. Quand les parents de Lívida ne veulent pas de son corps, c'est l'horreur de la mort, mais aussi du cadavre, qui est sous-entendue (« pero debía estar viva, no muerta y con los labios purpúreos, no violáceos », I, 18). Et à cette peur, le texte répond promptement par un subterfuge : si un regard ne se pose pas sur le corps mort de la femme, alors, pour ce regard détourné, le cadavre n'existe pas. Le cadavre, par sa laideur repoussante, concentre également tous les questionnements au sujet de l'après-mort à jamais restés sans réponse. Le protagoniste n'attend pas les réponses que les corps en putréfaction ne pourront pas lui fournir, mais il décidera d'aider ses morts, donc d'agir sur le sens de la mort et non pas de subir passivement les évènements. La restitution des cadavres que notre personnage met en place, en bon citoyen, et surtout l'ingestion des corps, font écho à une autre restitution, celle d'un sens : la mort fait partie de la vie. Le citoyen du titre est l'être humain qui apprend à gérer le cadavre de sa propre cuisine, c'est-à-dire la mort qui lui tombe dessus à un moment donné de sa vie.

³⁹¹ « No sé por qué » du recueil éponyme, Mexico D.F., Textofilia, 2011, cité par Francisca Noguero, « Equilibrio precario: acercamiento a la obra de Andrés Neuman », in *Insula*, 857, Mayo 2018, p. 13.

2.3.3.3. Le cadavre, une affaire vite réglée : « El viejo muerto » de Selva Almada

Ce *cuento* de l'Argentine Selva Almada a véritablement l'air d'une photographie à la fois bienveillante et critique du faste de la mort, entendu non dans le sens d'un quelconque luxe, mais tout simplement comme attitude solennelle, que ce soit réel ou feint. L'action se déroule vraisemblablement dans un village où un vieil homme vient de mourir. Les derniers détails de la veillée funèbre s'entament sous les yeux d'un narrateur ambigu, apparemment enfant mais par endroits tout aussi acide qu'un adulte et qui, avec l'un de ses amis, semble faire partie des proches de la famille du défunt. Ce dernier est veillé dans la maison de son gendre, un certain José Bertoni, où tous les préparatifs ont été faits pour que la pièce la plus sobre possible soit à la hauteur du moment. La bière où gît le corps mort représente un point presque géographique, au sens large, situé au centre des agissements des femmes et des hommes du village, à l'instar de ce que nous avons suggéré auparavant par la formule du cadavre comme place publique. En effet, pendant la veillée funèbre tout et tous doivent payer leur tribut à celui qui quitte la communauté : les habits noirs, les fleurs, les prières, le silence en guise de respect, quand ce ne sont pas les pleurs ou les anecdotes liées au défunt, tout cela balisé par de courts moments de recueillement à côté du cercueil. Seulement, derrière cette discipline rituelle, la mort n'y est pas vraiment. La fin du *cuento* paraît insinuer que la vie oublie vite cette apparition passagère et lugubre pour regagner aussitôt la saine vigueur routinière. Voyons comment cette idée est mise en avant par le narrateur enfant, doté d'une voix ambiguë, à la fois innocente et cynique.

C'est la première fois que les enfants présents à la veillée voient « un muerto de verdad »³⁹² ; tout ce qu'ils avaient déjà vu c'étaient des lapins, des poules, des poissons morts et surtout ils avaient pleuré leurs chiens respectifs. C'est là leur expérience en la matière et la curiosité est, par conséquent, grande. Pas étonnant que la narration débute avec l'image de la réalité inconnue du cadavre sur son lit de mort, telle qu'elle apparaît aux enfants avant qu'ils ne décident d'enfreindre l'interdiction des grands de s'approcher du cercueil. De leur hauteur, ils ne voient que la tête, « [una] cabeza [que] flotaba en la espuma de tules » (73) et qui ressemblait pour eux

³⁹² Selva Almada, « El viejo muerto », in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

à la tête « de un santo » (73) ou à « una novia envuelta en su velo » (73). Il est intéressant que les enfants perçoivent le corps comme étant métaphoriquement quelqu'un d'autre, et affirment ainsi sans le savoir l'idée de l'altérité du cadavre par rapport à soi-même et aux autres. Le mort est à la fois toujours lui-même et à jamais un autre ; et aucun être humain, tout en étant conscient de son sort mortel, ne se reconnaît vraiment dans le corps raide et inerte de son prochain.

Puis les enfants, le narrateur et son ami, Niño Valor (est-ce le courage innocent face à la mort qui est loué par ce choix de nom ?), s'approchent du cercueil pour regarder mieux et, là, une image terrible se dégage du texte, celle d'une mort liquide qui se répandrait sur leurs vêtements de fête (vêtements de vie, donc) :

Para poder mirarlo de cerca, Niño Valor y yo nos pusimos en punta de pie y nos agarramos del borde del féretro con sumo cuidado, temerosos de que el menor movimiento fuese a derramar la muerte y nos salpicase los zapatos nuevos, los zoquetes blancos, las ropas de cumpleaños. (73)

Il s'agit, d'une part, de la contagion de la mort que nous avons déjà abordée et, d'autre part, de la mort-cadavre caractérisée justement par les fluides qui commencent à s'écouler du corps en décomposition. La notion de « mort-cadavre » est particulièrement convenable pour la thèse de ce récit qui essaye de montrer que la mort, malgré son pouvoir destructeur, est plus faible que la vie (entendue dans son sens collectif). Les vies des uns évacuent la mort de l'autre, comme la conclusion de la fiction de Selva Almada le suggère.

Comme nous l'avons déjà signalé, l'atmosphère du moment est décrite avec des détails qui ne semblent pas toujours témoigner d'une perception enfantine, comme si le narrateur empruntait, de temps à autre, une voix adulte et ironique. Les femmes du village arrivent les bras pleins de fleurs, et le narrateur se sert de l'image pour rire de leur zèle exagéré :

La manzana quedó sin flores. Las vecinas caían abrazadas a los ramos. Rosas, hortensias, malvones. Cubiertos los escotes con la mantilla azul de las glicinas. Oculto el pellejo de los cogotes tras las varitas de retama florecida. [...] Nada excitaba tanto su generosidad de jardineras como un velorio en ciernes. (74)

Dans la rue, les radios et les télévisions ont été éteintes pour laisser entendre le chant des prières. Et, en un rien de temps, vu que « [s]e estaba velando a un hombre » (75), tous les villageois furent de noir vêtus montrant qu'il s'agissait pour eux d'un

exercice bien connu. De son côté, la fille du défunt, Cristina, a mis une robe en dessous de sa taille, ce qui fait que sa grande poitrine soit « a punto de caerse del escote » (75). Comme dans le cas de la veuve de Giovanna Rivero, que nous rencontrerons un peu plus tard, les regards se tournent vers cette jeune femme, « una doliente hermosa y patética » (75), qui, par sa présence, mélange souffrance de la mort et volupté de la vie en une sensualité dissonante d'avec l'évènement de fond :

Una tensión erótica atravesaba el aire como ocurre siempre en la desgracia. Las tetas caídas y estriadas de las vecinas, de golpe, parecían llenar los corpiños. Se endurecían los traseros como botones de rosa. Goteaban mieles de camatí los muslos. (76)

L'image est extrêmement forte. Le cadavre que l'on expose aux yeux des vivants semble avoir des caractéristiques séduisantes provoquant chez ces derniers des effets incongrus par rapport à la solennité que l'on veut afficher. Étrangement, la pièce de la veillée funèbre devient ainsi la scène d'un spectacle à la limite licencieux et l'acte de regarder le corps mort est aisément qualifiable de voyeuriste avec les effets que cela entraîne. Ou peut être n'est-ce pas si étonnant si l'on pense de nouveau à « La viuda » où l'érotisation de l'espace va effectivement atteindre des proportions encore plus grandes et conduira à la mise en acte du désir de vie sous la forme de l'acte sexuel. Il est vrai que dans le présent *cuento* on n'arrive pas si loin (aussi parce que c'est une veillée publique, donc un endroit bien différent de l'isolement de la chambre de la jeune veuve où le cadavre gît encore sur le lit conjugal) ; pourtant la description des corps féminins étrangement excités est plus explicite qu'elle ne le sera dans le récit de Giovanna Rivero. Pourrait-on conclure alors que la dramatique rencontre entre la vie et la mort prend, plus souvent qu'on ne le croit, la forme extrême d'une lutte corps à corps entre la formidable ébullition de l'un (le beau corps désirable) et la terrible limitation de l'autre (le pitoyable cadavre repoussant) ? Nous y reviendrons dans la conclusion de cette partie.

Nous avons vu la réaction que l'on prête aux femmes dont l'intensité est proportionnelle avec le rôle que celles-ci endossent traditionnellement lors des cérémonies funèbres³⁹³. Le comportement des enfants et celui des hommes sont aussi

³⁹³ Il est intéressant de remarquer, hors sujet, la diminution actuelle du rôle de la femme dans lesdites cérémonies. Le développement des services des pompes funèbres dans nos sociétés a conduit à la masculinisation de la prise en charge des morts. J'utilise le terme « masculinisation » dans le sens de l'implication massive des hommes, mais une analyse de ce que la « masculinisation » pourrait

brièvement présentés, ce qui renforce l'idée initiale du texte comme photographie d'un instant socio-anthropologique dans toute sa complexité (et là, plus qu'à d'autres endroits, la fictionnalité de l'évènement n'enlève rien au caractère archétypal de la scène).

Les enfants que l'on pense très impressionnables (« no los dejaban acercarse al cajón por miedo a que se impresionen », 76) ont, en fait, des réactions très saines. Certes, ils ne veulent pas se trouver là-bas « a velar un muerto » (76), ils seraient bien mieux « a andar sueltos, pescando arañas [...], robando frutas [...] o con las patas hundidas en el barro [...] » (76), mais comme ils y sont, ils ont la saine curiosité de regarder la mort en face, ce qui n'est pas forcément le cas des grands, vu que la seule description du défunt (c'est-à-dire le seul regard sur la mort) vient du narrateur enfant.

Quant aux hommes, la première phrase les concernant montre bien qu'ils n'étaient pas présents dès le début des préparatifs : « Y llegaron los hombres, recién vueltos del trabajo [...] » (77). Le rôle des hommes est différent et rien ne semble poser problème dans cette répartition assumée. Leur simple présence dans la maison des Bertoni est un hommage au vieil homme mort. Pendant qu'ils boivent l'obligatoire coup des veillées funèbres, ils se mettent à parler de leurs affaires et à raconter de petites anecdotes de la vie du père de leur ami. Le rapport au mort se caractérise, dans leur cas, par une sage distance, un rangement du côté des réalités quotidiennes de la vie, non comme conséquence du refus de la mort mais grâce à une acceptation de celle-ci parmi les choses de la vie. Le démontre la comparaison ironique que voici :

Los hombres no eran de quedarse mucho junto al cuerpo. Se acercaban cada tanto y le echaban un vistazo como quien observa la carne asándose lentamente sobre la parrilla, un domingo, calculando cuánto falta para que esté lista y enseguida volvían a reunirse con los otros en el patio [...]. (77)

Il est à remarquer le symbolisme différent du « patio » dans ce *cuento*. Si pour les personnages d'Ednodio Quintero le patio était le lieu de la mort, il est ici, au contraire, le lieu de la vie qui continue. Les hommes pratiquent une sorte de salut

signifier aussi au fond dans le sens des conséquences possibles sur le rapport que l'on a avec la mort n'est pas à exclure. Mais ce n'est pas le sujet de la présente recherche.

rituel en se rendant brièvement au chevet du défunt et retournent systématiquement au patio, comme pour affirmer symboliquement le fait de demeurer en vie.

Pour résumer, ces trois attitudes sont attribuées à la femme, à l'homme et à l'enfant au nom d'une pratique traditionnelle qui, tout en n'ayant pas valeur de règle, est néanmoins symptomatique d'un moment de l'histoire du rapport que l'être humain entretient avec la mort. Elles représentent en fin de compte un modèle possible dans lequel la femme accueille la mort et satisfait son côté tragique, l'enfant la regarde avec audace en la prenant pour ce qu'elle n'est pas et l'homme la remet à sa place en affirmant la primauté de la vie.

S'ensuivent tout de suite après les définitions de la mort, bizarrement au nombre de trois, correspondant presque aux trois figures que nous avons mentionnées plus haut. Il s'agit d'une définition seulement dans la mesure où chaque fragment dans lequel le narrateur se prête à cet exercice commence par une forme plus ou moins élaborée de la phrase « la muerte era esto » (78, 79, 80). La première est la *mort-cadavre* (qui est d'ailleurs, nous l'avons vu, l'une des idées principales de ce *cuento*). Cette définition aborde la mort sous son aspect organique et animal. La mort n'est rien d'autre que ce corps dont on se débarrasse avec les immenses précautions que l'on connaît. Et qu'est-ce que le cadavre ? –semblent s'interroger les enfants lorsque leur curiosité les pousse à imaginer ce qu'il y a derrière les paupières du mort : des prunelles vitreuses qui les regarderaient, comme celles des poissons morts, « desde lo profundo de la noche » (78). Les seules comparaisons possibles dans leur imaginaire infantile mettent en scène les animaux qu'ils ont vu mourir de mort naturelle ou par accident : ils avaient tous les yeux opaques qui n'exprimaient plus rien.

La deuxième définition est celle de la *belle mort* avec ses détails lugubres qui attirent souvent les regards et suscitent les commentaires des participants. La qualité d'une mort déterminée semblent en conséquence se mesurer à la beauté des ornements ou au nombre de gens présents à la cérémonie : « Seguramente el Viejo no había conocido un lecho tan pulcro, a estrenar, como el féretro de pino [...]. Seguramente tampoco había tenido sábanas tan blancas como la mortaja [...]. Ni tanta gente [...], como festejándolo » (79, 80). La belle mort est présente même dans les vêtements de fête des enfants et les robes des femmes. Evidemment, il ne s'agit pas de dire que la mort est belle, mais de faire en sorte qu'elle se voie belle, pour atténuer au maximum son côté effroyable.

Enfin, la troisième définition qui nous est proposée est celle de la *mort nulle*, la mort qui « no cambi[a] nada » (80). Il ne faut pas oublier que le narrateur qui livre avec autant de franchise ses opinions est un enfant. Pour lui et pour ses amis, deux choses sont claires : la mort d'un chien, d'une part, est bien plus grave que celle d'un homme et, d'autre part, la mort d'un homme est bien pire pour le chien qui perd son maître que pour les autres hommes. Les enfants, en tirant ingénument ces conclusions, mettent à nu le côté théâtral de la pompe de la mort et, en même temps, la force du mouvement de la vie. Cela étant dit, le côté spectacle est nécessaire pour canaliser l'avalanche de sentiments que la mort d'un être proche est susceptible de déclencher ; et le moteur de la vie, frôlant parfois l'indécence par son inévitable exubérance, est ce qui permet finalement à l'homme de ne pas mourir à toutes les morts de l'homme.

Ces trois définitions ne sont pas exemptes de la forte nuance ironique, et parfois légèrement âcre, qui domine le récit entier. Le sort de l'être humain est comparé à celui d'un oiseau « que Niño Valor volteaba con su gomera en pleno vuelo » (78), le vieux n'avait pas connu auparavant un lit aussi beau que son cercueil joliment garni « donde echaron sus huesos esa madrugada » (79) et jamais tant de monde n'était venu le voir, « ni en el día de su casamiento pues no se había casado nunca » (80). Puis, en guise de conclusion, le narrateur affirme que la mort d'une personne ne semble pas changer grand-chose dans la vie des autres, « pero lo cambi[a] todo para su perro » (81).

La toute dernière partie du *cuento*, bien brève, semble se centrer sur l'enterrement. En réalité, la voix du narrateur enfant, qui reprend la franchise typique de l'âge, va annoncer l'évènement, va traîner ensuite sur des détails qui ont l'air insignifiant par rapport à la tragédie de la mort, pour finir avec un seul et court passage sur l'enterrement proprement dit. Lesdits détails ont l'effet d'une mise à distance de la mort qui sera définitivement confirmée par la fin du *cuento* où tout redevient comme avant. Ainsi, on a une image presque burlesque du formalisme superflu de la mort qui finit dans la hâte de s'en débarrasser au plus vite. Les voitures se mettent en marche pour rejoindre le cimetière pendant que certaines personnes – notamment des femmes qui avaient participé aux préparatifs – sont laissées à la traîne. Une fois au cimetière, le prêtre ne veut pas les attendre et procède à l'enterrement rapide du vieil homme. « Aquel había sido un verano sin lluvia y las paladas de tierra cayeron sobre el ataúd como si lo estuviesen apedreando » (82). Le

laconisme de cette dernière phrase censée nous parler de l'enterrement, le cynisme du prêtre qui préfère se dépêcher pour éviter prétendument d'attraper un coup de soleil (personnage au passé déjà douteux aux yeux du narrateur qui nous dit que la vraie raison était que « lo fastidiaban los entierros de los pobres », 82) et l'indifférence envers les femmes veilleuses montrent allégoriquement à quel point les vivants sont désireux d'écourter la cohabitation avec la mort.

Ce *cuento* donc parle de l'exclusion de la mort. Les trois définitions proposées par le texte tracent un itinéraire possible de la mort physique dans la vie des survivants. Ces derniers, pour assurer justement leur survie, pleurent le cadavre, jouent le jeu rituel du faste funèbre et finissent par isoler, au rythme de bruyantes pelletées de terre, cet objet terrible, tellement incompatible avec la vie. « Hacia la tarde todo empezó a ser como era antes » (82).

2.3.3.4. La disponibilité sémantique de la mort : « Alfredito » de Liliana Colanzi

Le *cuento* « Alfredito » de la Bolivienne Liliana Colanzi aborde le même thème de la mort vue par les enfants avec tout de même des différences significatives par rapport au texte précédent quant au type de mort, à la voix narrative et au ton général du récit. Il s'agit du décès subit d'un jeune garçon, ce qui instaure déjà, dès le début, le sentiment inconfortable du décalage, non réel mais traditionnellement ressenti comme tel, entre mort et enfance³⁹⁴. Le jeune garçon, Alfredito, est de surcroît l'ami des enfants, donc quelqu'un que ces derniers, y compris la narratrice, connaissent fort bien. Un deuxième décalage se creuse entre la personne de la narratrice et sa propre voix enfantine qu'elle invoque pour relater cet événement ayant eu lieu il y a longtemps. Enfin, le ton est loin d'être ironique comme dans « El viejo muerto » et prend même, par endroits, des inflexions graves.

³⁹⁴ Ce même décalage entre mort et enfance est traité aussi par Ana María Matute dans un minirécit intitulé « El niño a quien se le murió el amigo » (téléchargeable sur www.ciudaseva.com). Un enfant apprend par sa mère que son meilleur ami est mort mais il ne peut pas l'accepter et passe toute une nuit « que le llenó de polvo el traje y los zapatos » à l'appeler et à le chercher par tout. Soudainement, l'aube levée, les jouets qu'il emportait avec lui dans l'espoir de pouvoir continuer à jouer lui apparaissent absurdes et ridicules. L'enfant rentre à la maison résigné, il sera devenu un adulte. « La madre le abrió la puerta, y dijo: "Cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido". Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto ». L'incrédulité de l'enfant montre l'intolérance instinctive de la perte suivie de la résignation adulte, amère et cynique, une sorte d'initiation à la mortalité et à l'égoïsme de la survie.

La trame est simple, comme nous y a habitués ce genre littéraire. La narratrice se rappelle la mort d'Alfredo datant de l'époque où tous les deux avaient une dizaine d'années. Alors qu'elle passait sa journée en compagnie de sa bonne, sa mère arrive avec la terrible nouvelle. Ce jour-là, à sept heures du soir, aurait lieu la veillée funèbre. Le moment venu, la petite fille y rejoint ses amis et ensemble se rendent au chevet d'Alfredo dont le petit corps gît dans un cercueil blanc tout aussi petit, couvert de fleurs « *nauseabundas* »³⁹⁵. Néanmoins, cette trame simple est stratégiquement complexifiée par la présence du personnage de la bonne Elsa, une indienne ayoreo dont la vision du monde est riche de croyances ancestrales, notamment sur les morts qui ne quitteraient jamais pour de vrai le monde des vivants. L'apparition de la bonne n'est donc pas anodine ; son enseignement quotidien et involontaire aura ouvert dans l'esprit de l'enfant-narratrice la possibilité du mystérieux. Autrement dit, l'altérité du discours de la bonne aura préparé l'enfant à l'étrangeté de la mort (dans les deux sens d'étrange et d'étrangère) et, lorsque la rencontre prématurée avec cette dernière se produit, elle s'efforce (ou elle est capable) d'y voir ce qu'on ne voit pas. Voyons par la suite comment la mort est susceptible de prendre en fin de compte la forme que l'on est prêt à lui donner.

Au-delà du cadavre

Il est intéressant de se pencher sur la possibilité théorique de ce que l'on pourrait appeler le côté malléable de l'attitude envers la mort qu'offre le *cuento* de Liliana Colanzi. La question qui se pose, par conséquent, est d'essayer de savoir si l'éducation de la peur est envisageable, non tant comme pratique efficace (pour la raison évidente que notre approche n'est pas un manuel pragmatique de la relation avec la mort), mais plutôt comme formulation d'une aspiration intime de l'être humain. Il est évident que la vision de la mort, au-delà de son visage concret qui est le cadavre, est l'expression d'un point de vue, plus ou moins élaboré, propre à chacun d'entre nous et que ce point de vue est logiquement soumis à la probabilité d'être modifié. L'exemple de notre narratrice est parlant.

Le récit commence par un premier souvenir lié à la mort d'un cochon des mains d'un voisin. L'image impressionnante, à jamais gravée dans la mémoire de la

³⁹⁵ Liliana Colanzi, « Alfredo » in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014, p. 68. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

petite fille, est responsable, selon les grands, d'avoir contribué à creuser davantage la nature déjà très sensible de l'enfant. Cet abattage cruel de l'animal renvoie allégoriquement à la vulnérabilité de l'être humain face à la mort et tout particulièrement à celle du corps où l'on a tendance à placer définitivement la mort. Voici l'agonie du cochon attaché à un arbre comme l'homme à son destin mortel : « El chancho aullaba [...] y corría por su vida, la mitad de la cara destrozada, pero estaba atado por el cuello al carambolo y la soga solo le permitía dar vueltas frenéticas y cada vez más cortas alrededor del árbol » (57). À part cette image de la matérialité animale de la mort, l'imaginaire de la jeune fille est aussi hanté par la menace de l'incontournable vermine qui s'empare du cadavre. « En algún lugar, en ese mismo momento, el cuerpo de Alfredito [...] comenzaba a descomponerse, a agusanarse » (61) –se dit-elle entre deux souvenirs des blagues qu'Alfredito avait l'habitude de faire, en augmentant ainsi le contraste entre la mort putride et le jeune garçon jovial et drôle. Et ce n'est pas seulement l'idée dégoûtante du corps en train de devenir le festin des vers insatiables que la narratrice évoque, mais aussi la peur du cadavre (« Sus padres, ¿tendrían miedo del cadáver de Alfredito ? », 63), peut-être pour la toute première fois exprimée sous cette forme dans le présent corpus. C'est-à-dire que la peur du cadavre n'est plus là pour dissimuler la peur de la mort vue comme destin qui se reproduira infailliblement pour chacun (nous avons repéré dans les analyses précédentes cette sémantique de la hantise du cadavre), mais il est plutôt question de la peur d'une présence invisible et inapprivoisable. Nous pouvons parler d'un glissement subreptice d'une peur à l'autre : l'on passe de la mort-cadavre à la mort habitée. Et ce, grâce aussi à la présence d'Elsa, personnage qui traduit l'idée selon laquelle la vision de la mort est modelable.

Concrètement, dans la narration, on voit comment, après avoir pleuré sur la terrible nouvelle de la mort de son ami, la narratrice est instinctivement envahie par les images du cadavre pourrissant, qui s'atténuent petit à petit seulement dans la mesure où une fin autre devient simultanément envisageable. Partie vers la maison mortuaire avec en tête l'idée d'Elsa, qui n'est pas encore la sienne, selon laquelle « [l]os muertos nunca se van » (63), la narratrice entend dire à Pupa, une amie proche d'Alfredito, que ce dernier l'avait visitée en rêve la nuit d'avant et lui avait promis qu'il retournerait. Les enfants présents se montrent circonspects mais, peu après, quand ils se retrouvent à côté du cercueil d'Alfredito en train de regarder dedans

pour s'assurer qu'il y est, ils sont tous témoins (réels ou imaginés) d'un fait extraordinaire :

El ataúd vibraba y se estremecía con la respiración rítmica y profunda de Alfredito.

Alfredito, ¿dormís?, dijo Pupa.

En ese momento la cruz de neón centelleó sobre nosotros con la intensidad de un diamante. El salón, la gente, el ataúd, las flores, nuestros propios cuerpos asombrados: todo levitó en un solo haz de luz iridiscente. Era como si la vida nos abandonara para luego relumbrar en una visión que nos dejó rebosantes, inundados. (71)

Voilà que l'on peut choisir, du moins par moments et pour un temps, comment on voit la mort. « [L]a idea monstruosa del cadáver [...] listo para ocupar su lugar en el cementerio donde comenzaría su lento viaje hacia la podredumbre » (63) est, certes, l'une des plus terribles images de la fin du corps, mais elle n'est pas insurmontable. Si l'on imaginait un instant une sorte d'échelle des rapports à la mort allant du plus terrifiant et pessimiste au plus optimiste et lumineux, on rencontrerait à l'autre extrême du cadavre repoussant le monde sacré des esprits, avec ses différentes déclinaisons. Et, d'ailleurs, ces extrêmes ne sont jamais complètement séparés, le sacré et le profane cohabitent constamment dans nos actes quotidiens en général, que ce soit volontairement ou non. Le cas de la mort est un exemple suggestif de cet entrelacement : très probablement, si au-delà de l'horrible cadavre pourrissant il n'y avait pas la crainte (ou l'idée séduisante) d'un monde peuplé autrement, on s'en débarrasserait beaucoup plus vite et bien moins cérémonieusement. La vision des amis d'Alfredito, sous l'apparence d'une ingénuité trop marquée et d'une défection purement technique, renvoie à un signe mystérieux venu, semble-t-il, directement de l'au-delà. Y croire ou non dépend d'une décision personnelle ou d'une configuration particulière, et le oui comme le non sont capables de faire chanceler la plus solide des constructions de la logique de la mort.

Dans ce *cuento*, l'enfant-narratrice, dont l'autorité est renforcée, du moins dans une certaine mesure, par la voix de la femme adulte qu'elle est devenue et qui ouvre le récit (« cuando era niña », 57), montre que l'être humain, face à cette grande inconnue qu'est la mort, est capable de manipuler ses propres angoisses dans le but de surmonter le terrible instant. Nous retrouvons ainsi l'idée de la mort indéfinissable, redoutable non par ce qu'elle est en soi, mais par tout ce qu'on en pense.

La mort qui exalte les sens

Une autre idée fort intéressante et qui n'apparaît pas pour la première fois dans ce corpus, bien qu'elle ne soit pas non plus trop développée, ni ici ni dans aucun des textes précédents, est celle de la mort comme évènement qui fait appel aux sens. La mort est perçue, par exemple, par la mère de la narratrice qui doit donner la mauvaise nouvelle comme étant quelque chose d'indécent : « Tenía la vista clavada en el suelo, como si se avergonzara de algo » (59). L'irruption de la mort dans la vie impose sur cette dernière une conduite particulière ayant des règles strictes ; autrement dit, la vie semble devoir tempérer, voire arrêter, son exubérance, le temps d'accueillir puis d'évacuer la mort. C'est la raison pour laquelle l'attitude de la veuve de Giovanna Rivero pourra choquer, mais nous verrons que son geste correspond à un autre type de manifestation de l'enthousiasme suscité par le voisinage avec la mort et qui sera exprimé spontanément par l'enfant-narratrice. En effet, les enfants se réunissent tous à la maison mortuaire et l'atmosphère devient étrange : « La muerte de Alfredito nos daba un aire de suspenso y algo parecido al entusiasmo como si esperáramos la sorpresa en una fiesta de cumpleaños. Había algo chocante y raro [...] » (65). Puis, en parlant de la mère d'Alfredito, elle nous dit : « [...] en su dolor había algo salvaje y vivo ». Voilà donc cette idée, tellement réelle et choquante à la fois, de la mort comme moment fort en émotions où la répartition de ces dernières n'est pas toujours celle que l'on pense. La plupart du temps, ce n'est pas au détriment de la vie que l'on souffre à cause de la mort et pas mal de *cuentos* de ce corpus, que nous reprendrons dans la conclusion de cette section, confortent cette hypothèse : malgré le sentiment d'indécence ressenti, malgré la tristesse et la douleur, la force de la vie rebondit avec la mort.

La conclusion générale du *cuento* de Liliana Colanzi est que la perspective annoncée de la possibilité d'une relation avec la mort qui soit modelable, plus ou moins activement, est en effet envisageable. Face à la mort, tous les moyens sont légitimes pour que l'homme surmonte le terrible instant. Et le fait d'adapter son attitude à l'issue la plus convenable représente l'un des mécanismes de survie.

2.3.3.5. Le cadavre-poubelle : « Las hormigas » de Claudia María González Forteza

L'importance de narrer la mort

Dans le *cuento* « El fantasma » d'Enrique Anderson Imbert, nous avons pu rencontrer brièvement un traitement plutôt inédit de la mort. Lorsque le personnage principal voit son cadavre gésir par terre, il est déçu parce qu'il s'était imaginé que la mort était bien plus extraordinaire qu'elle ne se présentait à cet instant-là et, par conséquent, il la rejette. Tout naturellement, comme s'il s'agissait d'une pratique banale, il tâche de reprendre possession de son corps. Evidemment il échoue, mais il parvient, en revanche, à proposer, pour la première fois dans ce corpus, l'image d'une mort-rebut, une sorte de produit jetable que l'on voudrait retourner parce qu'inacceptable. « Las hormigas » de la Paraguayenne Claudia María González Forteza aborde le thème très proche du cadavre-poubelle. À part le fait que ce soit la première fois, dans cette anthologie de textes, qu'on ait affaire à un corps mort qui ne bénéficie pas du moindre geste rituel marquant son état exceptionnel, comme nous l'avons vu jusqu'à présent³⁹⁶, ce corps mourant/cadavre est directement assimilé à une ordure et placé, apparemment sans aucun questionnement³⁹⁷, à la poubelle. Sa salvation ne vient pas de ses congénères mais d'une colonie de fourmis qui étrangement finit par restaurer sa dignité, en lui trouvant une utilité.

La trame s'énonce en quelques mots, une caractéristique habituelle, ce qui, dans ce *cuento*, semble aussi résonner avec la courte existence du petit être humain autour duquel se tisse l'histoire. Une colonie de fourmis affamées cherche dans une poubelle quelque chose à manger et y trouve un butin insoupçonné : le corps ensanglanté et encore chaud d'un nouveau-né, qui expirera tout juste à l'instant où on

³⁹⁶ On pourrait objecter et dire que, par exemple, les corps de Virgilio Piñera de « La caída » et de « Las partes » ne font l'objet d'aucun traitement rituel, ce qui est certainement vrai au premier regard. Ceci étant dit, nous avons vu que dans ce cas-là, le récit des corps morts ne dépasse pas le moment de leur mort, donc on ne peut pas savoir ce qui se passe après : ce qui compte est de raconter la mort, ou encore mieux, le mourir. Par ailleurs, les récits sont complètement absurdes et invraisemblables, ce qui concentre davantage l'attention sur les mécanismes imaginés de la mort et sur le ressenti possible des personnages concernés directement ou indirectement. Piñera veut disséquer la mort parce que l'esprit doit comprendre, et il se sert inévitablement du corps pour le faire sans qu'il s'apitoie sur son sort. Enfin, l'argument le plus important est que les corps de Piñera sont ritualisés autrement : par l'isolement physique, par la concentration exclusive de la part du narrateur sur eux et sur leurs gestes ou encore par la ségrégation des espaces entre la mort et la vie.

³⁹⁷ Il s'agit du manque de questionnement (du moins apparent) de la part de celui ou celle qui place le corps à la poubelle et non d'un manque général, car nous verrons que, justement, le narrateur propose cet évènement à la méditation des lecteurs.

le trouve. Les fourmis le transportent ensuite jusque dans leur fourmilière, s'assurant ainsi un hiver tranquille.

L'une des difficultés de ce récit devient pour nous une quête symbolique. Il s'agit, d'une part, de savoir qui est le narrateur qui relate la découverte macabre sur le ton d'un fait divers et, d'autre part, à quoi sert la narration de la mort. Est-ce une personne ou un animal ou encore une autre instance ? L'ambiguïté est parlante parce qu'elle soulève la question du caractère intrinsèquement inénarrable de la mort, en général et, tout particulièrement, de la mort propre. Les textes analysés nous ont fourni plusieurs exemples de ce décalage irréconciliable entre mot et mort et nous en citerons deux ci-dessous. Dans le *cuento* « Mediodía de frontera » de Claudia Hernández, le personnage se coupe la langue avant de se suicider, non seulement pour soigner l'aspect de son cadavre, mais aussi pour ne pas tenter de parler une mort qui s'avère inexprimable. D'autre part, le petit-fils du vieillard qui décide de se noyer dans sa baignoire, dans « La bañera » d'Andrés Neuman, assume l'imprécise tâche de narrer la mort de son grand-père. Autrement dit, la mort et la narration de la mort ne coïncident jamais, pour exact que soit le narrateur, tout simplement parce que la narration de la mort propre meurt avec l'individu, étant inavouable pour lui et inaccessible au survivant. De là, le désir de tant de personnages de vivre leur mort et la volonté, non de ne pas mourir, mais de mourir en connaissance de cause (pensons à Piñera, Cortázar, Serrano, etc.).

Revenant à « Las hormigas », nous constatons qu'il est difficile, en effet, d'attribuer de manière précise et non équivoque la voix du narrateur à une personne ou à un animal. L'argument en faveur du dernier, que nous allons privilégier, est qu'il n'y a aucune tentative de sauver le bébé ou, du moins, de ne pas le laisser devenir la proie des fourmis. La description de la trouvaille est faite sur un ton sec qui semble indiquer une distanciation condescendante (très possiblement d'un animal supérieur aux traits de la fable) par rapport à la « civilización »³⁹⁸ entendue, semble-t-il, comme une caractéristique des hommes pour le moins remise en question ici. Si tel était le cas, ce serait le deuxième animal narrateur de ce corpus et il est intéressant d'observer les similitudes qui existent entre celui-ci et le chien de « Mediodía de frontera » de Claudia Hernández. Les deux animaux assument la responsabilité de

³⁹⁸ Claudia María González Forteza, « Las hormigas », in *Pequeñas Resistencias/3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, J. C. Chirinos et al. (éds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2004, p. 271. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

raconter l'histoire d'une mort, sachant qu'aucun mourant ne pourra jamais livrer sa propre version (sauf par le truchement d'un monde possible fictionnel à l'instar des montagnards de Virgilio Piñera dans « La caída »). Tous les deux témoignent sans intervenir, signe d'une sagesse cynique par laquelle ils savent qu'il n'y a pas moyen de dissuader la mort. Tous les deux, enfin, remplacent la présence humaine et cette présence inhabituelle aux côtés du corps qui meurt souligne l'animalité de la mort physique.

Le côté débarrassable, inhérent au cadavre, est ici décrit sous sa forme extrême : il ne s'agit pas de dire que la poubelle envahie par les fourmis affamées est en soi un endroit pire que la terre peuplée de maintes espèces de vermine, prêtes à ronger le cadavre jusqu'à l'os, mais de remarquer la profanation du corps et comment le manque de place symboliquement marquée pour l'accueillir tue son potentiel sémantique. Le cadavre, bien qu'il soit, techniquement parlant, un déchet biologique, n'est pas une rognure, or, dans ce *cuento*, il apparaît sans aucune médiation au milieu des objets du quotidien les plus répugnants. Son statut particulier est effacé et, dans ces conditions, le cadavre, qui représente la première narration concrète sur la mort, ne peut pas dire son histoire.

Le cadavre-poubelle

Le déroulement de ce récit très court, de seulement deux pages, ne dévoile que progressivement la réalité des faits au lecteur. Au cours de la première page, on apprend qu'une colonie (on peut seulement deviner que ce sont des fourmis grâce au titre), poussée par la faim, fouille dans une déchetterie et tombe sur un formidable « hallazgo » (271) :

Un objeto arremolinado y meditabundo yacía torpemente tímido y delicioso en el suelo húmedo y frío. Los restos de basura lo anidaban como a un pajarito y el bullicio de las maquinarias, que saboreaban la podredumbre de las defecaciones humanas, lo arrullaban tiernamente. (271)

Si l'adjectif « meditabundo » suscite des questions sans que l'on puisse pour le moment déceler le motif de ce choix de mot, la deuxième phrase n'acquiert tout son sens que plus tard, lorsqu'on connaît la nature du petit objet. Dès qu'il devient évident qu'il s'agit d'un bébé humain, cette tentative de couvrir le corps de l'amour

qu'il n'a pas eu, en changeant métaphoriquement les ordures en couffin et le bruit des bennes en berceuse, s'avère être un geste émouvant de la part d'un narrateur autrement impuissant.

La deuxième page apporte une accélération du rythme de la narration. La trouvaille est appelée toujours par des noms imprécis, tels « la novedad », « el alimento » (272), avant que le narrateur ne décide d'élucider le mystère :

Lo encontraron aún caliente. Había apenas llegado al mundo y un cartón de Coca Cola le cubría el rostro de sangre coagulada. Era pequeño. Sus moléculas se estaban terminando de ir para dar lugar a la muerte de lo inerte, cuando un suspiro rasgó el cielo elevándose hasta brillar junto a una estrella pequeñita. La oscura noche allí perdió su voz. (272)

Sur ce ton poétique, le narrateur livre la terrible réalité : non seulement le petit objet est un être humain, qui plus est, un bébé, mais il est toujours en vie lorsque les fourmis le récupèrent. Dans ce même passage, la mention de la fameuse marque commerciale représente le début d'un discours critique dissimulé derrière la narration de ce qui reste de l'histoire. L'impact de cette critique est d'autant plus fort si on considère qu'elle émane d'un narrateur animal qui prend la parole à l'instar d'un personnage digne d'une fable moralisatrice.

Dans le texte, un rapprochement entre la consommation et le sexe apparaît aussi indirectement, mais de manière toutefois explicite, afin de dénoncer le statut d'objet jetable, comparable à un emballage quelconque, qui a été réservé au nouveau-né. La consommation est suggérée par le Coca-Cola et par la quantité de détrit. L'allusion au sexe devient évidente avec l'utilisation d'un terme spécifique : « La eyaculación indeleble de los vicios de la modernidad trajo consigo la alienación de la gran especie humana » (272). Ainsi, l'irresponsabilité de la consommation peut mener au tableau, intolérable aux yeux du narrateur-témoin, du bébé jetable, c'est-à-dire du cadavre-poubelle.

Avec cette image du cadavre-poubelle on touche aussi le thème, déjà mentionné dans la partie théorique lorsqu'on présentait le travail de Louis-Vincent Thomas, de la société moderne avec sa fleurissante industrie funèbre ayant pour tâche de maquiller l'épouvante de la mort en se débarrassant du cadavre. Certes, le texte de Claudia González est l'extrême représentation du besoin d'écarter le corps mort en raison de son incompatibilité entre la vie belle et maîtrisée et la mort laide et incontrôlable. Pourtant, malgré le choix exacerbé, l'idée mise en avant est toujours

celle du cadavre encombrant (ou du corps malade tout aussi gênant, puisque le bébé encore vivant est le symbole d'un être humain qui ne correspond pas/plus aux exigences de ceux qui peuvent décider pour son sort, comme dans le cas du malade moribond). Le narrateur nomme, d'ailleurs, ce côté encombrant quand il appelle le nouveau-né « *el meditabundo estorbo humano* » (272) ; seulement, l'adjectif « *meditabundo* », utilisé pour la deuxième fois, en dit plus encore. Nous sommes face à une hypallage dans la mesure où, bien que le « déchet humain » ait pu avoir brièvement la faculté de réfléchir, cette capacité est plutôt transférée, sous la forme d'un signal d'alarme, vers le public. C'est celui qui assiste à un tel spectacle qui doit méditer. Même si « *[e]l montículo que cubría el alimento parecía inofensivo* » (272), la gravité du phénomène n'est pas un fait anodin. Pour conclure sur cette idée du cadavre-poubelle, il nous semble aussi important de souligner le fait que le petit âge et l'innocence du bébé font allusion à la vulnérabilité de tout cadavre, de manière générale, car ce corps déshérité, impuissant et surexposé (« *[e]l objeto [...] yacía torpemente tímido* », 271) se trouve à la merci de ceux qui l'entourent et, finalement, de la société qui détermine la dose de cérémonial qu'on lui concédera.

Dans ces conditions d'extrême vulnérabilité, le besoin d'une voix qui s'érige pour narrer paradoxalement la mort inavouable est d'autant plus important. Cet animal qui raconte et dénonce la mort du bébé crée la petite narration d'une vie qui aurait pu passer inaperçue, autrement dit, il loue une vie et prend note d'une disparition. Narrer la mort de l'autre donne du poids à sa vie, l'inscrit dans la logique d'un destin unique. Mais narrer la mort de l'autre, même de manière fatalement incomplète, peut aller de dire qu'il est mort jusqu'à détailler les derniers instants de sa vie, et c'est là qu'intervient la littérature, discours apte à dépasser fictionnellement les limites de la narration de la mort.

Enfin, la problématique de l'utilité concrète du cadavre dans l'écosystème qui l'accueille est intéressante mais elle est seulement suggérée ici : « *Cargadas y contentas lo llevaban en andas a la guarida más cercana. Allí sería mucho más útil que en el basural donde lo habían encontrado* » (271). Si le cadavre-nourriture ou le cadavre-festin de vie ne nous semble pas être le sujet de ce *cuento*, il semble, en revanche, très intéressant d'imaginer la scène de l'arrivée du petit corps précieux dans la fourmilière. Le contraste entre la poubelle anonyme et le transport triomphal vers ce qui peut être vu comme un tombeau atypique est fort suggestif. La narration se venge du sort cruel du bébé en le faisant passer pour la pièce centrale d'un rituel

particulier : « Hicieron una incisión en el cuerpecito putrefacto, le extirparon el corazón y se bebieron su sabiduría » (272).

2.3.3.6. La mort, cette saleté : « Eva, la sucia » de Jorge Franco

Nous avons vu dans le *cuento* de Lina Meruane un type de dialogue mené à l'extrême que le survivant, confronté à la perte d'un être cher, essaye d'entamer avec le défunt³⁹⁹. Ce dialogue n'est pas uniquement fait de mots pour une raison évidente qui est le mutisme du mort ; faute de pouvoir dire quoi que ce soit, le silence du corps inerte permet de rendre expressifs d'autres éléments qui l'entourent, qui le mettent en évidence et en font, finalement, un personnage central. Dans le texte cité, la mère d'Aitana fait de grands efforts pour ignorer les signes mortels (qu'elle sait présents) qui commencent à coloniser le corps de sa fille, afin de pouvoir continuer son dialogue inégal et impossible. La fille répond par l'odeur, par les bleus, par les lacérations mortelles, par les souvenirs qu'elle suscite. Dans le *cuento* de Jorge Franco, « Eva, la sucia », que nous analyserons à présent, nous avons une situation à prémisses relativement semblables dans la mesure où il s'agit d'une jeune femme, Eva, dont le compagnon est mort il y a quelque temps et auquel elle parle sans cesse, car il n'y a pas moyen de se faire à son absence. Les ressemblances s'arrêtent à ces deux éléments, la mort d'un être cher et le dialogue irréalisable que le vivant initie, et nous verrons en quoi la réaction du personnage de Jorge Franco est différente.

Par ailleurs, un parallèle est envisageable aussi avec un autre texte que nous avons déjà mentionné et que nous analyserons plus bas, à savoir « Z » du Mexicain Julián Herbert. Le point commun est la vision de la mort comme maladie. Certes, dans le cas de « Z », il s'agira d'une épidémie qui, malgré son côté science-fiction,

³⁹⁹ Il arrive aussi que ce soit le défunt qui initie le dialogue, comme dans le *cuento* de Julio Cortázar, « Llama el teléfono, Delia », que nous n'analyserons pas dans cette thèse parce que le thème qui nous intéresse est minoritaire. Cela dit, le passage en question est intéressant. Sonny, le mari de la protagoniste, qui ne donne plus de signes de vie depuis deux ans, appelle au téléphone pour demander le pardon de sa femme. Sa voix est particulièrement étrange, et on apprend à la fin qu'il venait de mourir quelques heures auparavant. On observe que dans les récits ou fragments de récits qui présentent le point de vue de celui qui est mort ou mourant, il n'y a pas le même déchirement qui caractérise les survivants. Il y a révolte, tristesse, mélancolie, détachement, etc., mais non la douleur atroce de celui qui reste en vie. Cette observation est valable aussi pour le personnage de ce *cuento*, l'ami mort d'Eva.

conservera les caractéristiques d'un véritable fléau susceptible d'atteindre toute la population, comme s'il s'agissait symboliquement d'une épidémie de la mort. Chez Jorge Franco, il semble être question d'une contamination auto-infligée, comme si la mort était une maladie que l'on pourrait décider d'attraper. La vision de la mort comme maladie a quelque chose de magique, dans le sens d'un mal qui s'abatrait sur nous à la suite d'un agissement malsain ou bien d'une contamination accidentelle ou provoquée.

La trame, comme dans presque tous les *cuentos* de ce corpus, nous l'avons rappelé à chaque fois, est très simple. Cela fait six mois qu'Eva, après la mort subite de son compagnon, s'est auto-exilée dans l'appartement qu'elle partageait avec lui. Incapable de supporter son absence, elle délaisse complètement son corps en attendant l'impossible retour de son amour qu'elle avertit dès le début du récit, puis à intervalles réguliers : « No me voy a bañar, no me voy a lavar el pelo ni a cortar las uñas, ni a cepillar los dientes hasta que vuelvas [...] »⁴⁰⁰. Aucun enchaînement d'évènements n'organise la narration, le lecteur est plutôt invité à écouter les cris de la jeune femme, à voir et à sentir la saleté de la pièce et les odeurs de son corps. Par-ci, par-là, des souvenirs sous forme de dialogue interrompent la longue description de l'état d'abandon dans lequel la femme s'enfouit, comme si, littéralement, elle était en train de s'enterrer vivante.

C'est le deuxième narrateur homodiégétique défunt que nous rencontrons dans ce corpus. Le premier, celui d'Enrique Anderson Imbert, raconte directement son expérience et se révolte ce faisant, tandis que le deuxième, le personnage de Jorge Franco, se limite (ou est limité de par sa condition) à être le récepteur de la douleur de celle qui l'a aimé et perdu. Cette voix venue de l'au-delà n'est ni mystérieuse ni horrifique, mais au contraire paisible et raisonnée, son attitude est extrêmement sereine face à l'étanchéité des mondes et n'éprouve aucune tentation d'ébranler les frontières. Ceci conforte l'idée, déjà exposée dans le chapitre dédié à la mort, selon laquelle ce sont toutes les pensées des vivants autour de la mort qui la rendent terrifiante plutôt que la mort en soi qui, elle, reste malgré tout insondable. En outre, la douleur vient de la souffrance propre à l'occasion de la mort de l'autre, les sentiments du défunt (en supposant qu'ils existent) nous étant inaccessibles. Quoi qu'il en soit, nous pouvons inventorier dans notre catalogue littéraire la possibilité

⁴⁰⁰ Jorge Franco, « Eva, la sucia », in Alberto Arriaga (éd.) *Sólo cuento I*, México D.F., UNAM Dirección de Literatura, 2009. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

qui nous laisse imaginer, comme le fait l'auteur de ce *cuento*, que le survivant (Eva) souffre beaucoup plus que celui qui se meurt (son compagnon) ; que la mort, autrement dit, est une préoccupation des vivants.

Mourir est une affaire du corps

Dans la vie réelle, la tristesse, la révolte, l'isolement font partie des réactions typiques éprouvées par les endeuillés. Dans « Eva, la sucia », nous retrouvons les mêmes sentiments, exprimés non par les mots mais à travers le corps et à travers le décor, comme dans une représentation théâtrale ou dans une chorégraphie. Si dans d'autres *cuentos* le corps principal est le cadavre, dans le récit de Jorge Franco, c'est le corps vivant qui assume un protagonisme morbide, voire mortifère, tandis que le côté théâtral ou chorégraphique déjà cité de la narration vient accentuer l'expressivité du corps.

La « saleté » d'Eva peut être vue de deux manières (qui ne s'excluent pas nécessairement). Nous apprenons d'un premier *flash-back* que le couple avait l'habitude de s'enfermer chaque fin de semaine dans leur appartement à faire l'amour sans se laver, sans faire la vaisselle, sans rien ranger, jusqu'à lundi matin. On peut donc, dans une première lecture, interpréter l'abandon de la femme comme étant une tentative désespérée d'arrêter le temps et de geler l'espace dans l'instantané le plus caractéristique du couple : le cadre lourd d'amour, d'excitation et de désordre de leur demeure. D'ailleurs, à chaque fois qu'Eva s'adresse à la photo du narrateur, elle exprime la conviction folle qu'il finirait par revenir :

–No lavo los platos, no saco la basura, no me cambio de ropa hasta que vuelvas–
jura Eva con rabia, con su voz saliéndole a pedazos de su boca pastosa. (371)

–¡Y no me limpio la nariz ni los oídos, ni me cambio las medias hasta que aparezcas! (371)

[...] así me vas a encontrar, como si el tiempo no hubiera pasado. (373)

Eva ne peut pas supporter l'absence et elle va la combler avec les images les plus familières qui la lient à son homme, c'est-à-dire ce décor de leur amour excentrique. Là aussi, la récréation à l'identique d'un espace censé accueillir une

signification particulière renvoie à une sorte de geste rituel, comme si les propriétés de l'espace avaient le pouvoir magique de reproduire les propriétés du moment.

Dans une deuxième lecture, plus générale, nous pouvons interpréter le lieu sale où Eva se prive de tout ce qui pourrait la rattacher à la vie comme étant son propre tombeau, dans lequel elle s'enfouit sans l'intention précise de se suicider véritablement (car se complaire dans un état mortifère ne vaut pas immédiatement suicide). Elle boit et mange, c'est pourquoi on ne peut pas parler d'une volonté de s'ôter la vie ; par ailleurs, le suicide, sous son masque de défaite, serait tout de même une décision active, alors qu'Eva n'en est pas capable. Son rapport à la mort est autre. Elle subit la mort de son homme comme si c'était aussi la sienne. Son corps empesté tel un cadavre (« boca pastosa, que [sabe] a sales y a dektol », 370-371), sa voix se morcèle à la place de son anatomie toujours intacte (« su voz saliéndole a pedazos », 371), ses cheveux s'emmêlent (« los cadejos que ya ha formado la mugre », 371) et elle compare son corps au cadavre vieux de six mois de son amant qu'elle imagine, d'une certaine manière, semblable au sien, chose que le cadavre confirme :

Eva mira la foto y me dice:
—Ahora debes estar inmundo.

Levanto los brazos y me huelo las axilas, paso mi mano sobre la cara y la barba me raspa, me toco el pelo y siento la grasa y los nudos, con la lengua repaso mis dientes y me digo: sí, estoy bastante sucio, pero eso no importa.

Lo que importa es que Eva está sola a estas horas, que lleva meses sola y que no sabemos cuántos le faltarán. (371)

Outre l'humour noir, le fragment cité contient plusieurs éléments intéressants. En effet, le corps de l'homme semble avoir subi des transformations semblables à celle du corps d'Eva, correspondant, dans son cas, à une étape précise du processus de décomposition. La comparaison entre le délaissement du corps de la femme et la dégradation du cadavre de l'amant semble donc fort probable parce que suggérée aussi par le texte. Ensuite, il affirme l'idée, souvent présente dans l'imaginaire populaire, selon laquelle le défunt serait conscient de son état une fois sous terre⁴⁰¹. La particularité est que cette idée apparaît, en général, plutôt sous la forme d'une

⁴⁰¹ De l'ancienne inscription tumulaire « Sit tibi terra levis », conception présente très probablement dans toutes les cultures, jusqu'aux peurs du noir, du froid, de la solitude de la tombe que le corps ressentirait sous terre.

terrible hantise, alors qu'ici le personnage n'en a pas l'air gêné. Et enfin, une dernière croyance qui dit que les morts veilleraient sur les vivants depuis leur monde mystérieux est affirmée par le souci que le personnage se fait pour sa femme. Seulement, malgré sa volonté d'entreprendre quelque chose pour sauver Eva, la communication avec le monde des vivants, comme dans le *cuento* d'Anderson Imbert, s'avère impossible : les deux hommes voient ce qui se passe mais ne peuvent pas intervenir.

Par ailleurs, en guise de détail qui pourrait nous servir à dresser le tableau final de la mort fictionnelle, l'inquiétude qui meut l'amant disparu semble être partagée par une possible communauté des morts (« no sabemos ») caractérisée par l'ignorance des destins des autres (« cuántos [meses] le faltarán »), signe du caractère aléatoire de la mort.

Du côté de l'héroïne de ce *cuento*, la solitude est encore plus accablante car, en tant que vivante, elle n'a que l'imagination et la douleur pour donner un sens à l'absence de l'homme aimé. Son imagination va dans le sens des retrouvailles impossibles ou, du moins, de l'espoir naïf de deviner sa présence dans les astres du ciel. C'est, d'ailleurs, pourquoi Eva préfère la nuit et le noir de sa chambre (encore une allusion au tombeau) qui lui permettent de jouer le jeu des étoiles. Quant à la douleur, à part la déchéance physique qui l'exprime, il y a la riche palette des sons que la femme produit et dont on devine, derrière les verbes utilisés, l'intensité variable. Eva « dice » (369), « amenaza » (370), « protesta » (369), « sentenci[a] » (372), « grita » (370) con « grito[s] oscuro[s] » (369), « jura [...] con rabia » (371) « ruge » (369), « llora » (369), « gime » (371).

Nous rejoignons, à ce point de l'analyse, la conclusion que nous avons proposée à partir du récit de Lina Meruane que la mort, finalement inavouable par la voie de la dénotation non-équivoque, trouve l'une de ses meilleures expressions dans des sons et des gestes que l'on pourrait qualifier de basiques : une onomatopée comme chez la mère d'Aitana, un cri, un sanglot, un effondrement ou un rampement d'un corps épuisé, dans le cas d'Eva. Autrement dit, en sa présence, le rapport que l'on établit avec la mort a quelque chose d'organique, un peu comme « un chillido largo que no dice nada, que sólo saca el dolor » (371).

Pour conclure, hormis les détails que nous avons décelés et explorés, ce court récit renforce aussi l'une des constantes du rapport que l'homme entretient avec la mort et qui se décline sous diverses formes : la négation. La négation de la mort a des

visages variés pour des raisons que la lucidité impose. Eva sait que son homme est mort ; son comportement montre justement le paradoxe entre l'acceptation de la mort comme évènement ayant certainement eu lieu (s'il n'était pas mort, elle ne serait pas dans cet état) et l'impossible acceptation de l'absence de l'être cher (elle est dans cet état parce qu'elle ne peut pas admettre qu'il soit mort). Cette constante vacillation entre acceptation et négation définit la dynamique de la rencontre avec la mort. En définitive, l'acte même d'écrire à ce sujet est un va-et-vient entre mort réelle et mort fictionnelle, entre l'opacité de la mort et la possibilité de la fiction d'en parler.

2.3.4. La mort rapetissée

Trop de mort amassée sur le parcours de nos patiences
Tristan Tzara

La mort est énorme, elle exerce son terrible pouvoir sur l'humanité entière, nul être humain qui ne jouisse d'une nature divine ne saurait se vanter de l'avoir vaincue, elle ou son cadavre. Mais voilà que les têtes réduites de « Míster Taylor » d'Augusto Monterroso mettent en scène une mort rapetissée. Les nouvelles caractéristiques de cette mort physique apportent des changements de perception importants. Cette mort tient dans la main tellement elle est petite ; elle est, partant, manipulable : on peut la regarder de tous les côtés, on la transporte là où l'on veut et on la pose sur l'étagère en guise d'objet artistique. Manier de la sorte le corps de la mort affaiblit de façon évidente son effet, seulement dans ce *cuento* on cherche à rendre la mort plus facile à regarder pour des raisons commerciales...

La banalité de la mort surabondante dans « Míster Taylor » d'Augusto Monterroso

La lecture que nous ferons de ce texte sera centrée sur la mort et sur la façon surprenante dont le corps mort y est représenté, c'est-à-dire non seulement de manière tronquée, anonyme et collective, mais aussi comme pure marchandise. Aussi, nous analyserons l'attitude adoptée vis-à-vis de la prolifération de la mort autour de soi. Il est à remarquer d'emblée qu'il y a presque une séparation aseptisée entre le nombre impressionnant de têtes réduites et la mort concrète qui, elle,

s'absente dans un plan second, quasiment insignifiant, et ne semble pas susciter le moindre questionnement, débat ou encore intérêt. Certes, mention est faite de la mort dans ce texte, mais presque jamais pour établir le lien nécessaire entre (ce qui reste de) la dépouille du défunt et l'identité de la personne ou une quelconque souffrance causée par l'évènement chez lui ou chez ses proches. Cela dit, il y a une seule exception où on fait une allusion météorique à la douleur des membres de la famille et que nous commenterons plus bas.

Quelques mots d'abord à propos des caractéristiques narratives de ce *cuento*. Il débute abruptement avec la phrase suivante : « Menos rara, aunque sin duda más ejemplar –dijo entonces el otro–, es la historia de Mr. Percy Taylor, cazador de cabezas en la selva amazónica »⁴⁰². Plusieurs éléments attirent l'attention du lecteur. Il y a là, d'abord, une comparaison dont le deuxième terme restera énigmatique jusqu'à la fin. Puis « menos rara » est tout simplement une litote, dans la mesure où l'histoire racontée est suffisamment étrange pour qu'elle ne soit pas considérée, avec tant de facilité, inférieure à d'autres histoires d'un registre comparable. Non seulement ces mots expriment plus qu'ils ne laissent croire au premier abord, mais la phrase introduit, de surcroît, la figure d'une instance, « el otro », apparemment engagé dans un dialogue inaccessible au lecteur et qui semble devenir, immédiatement après, le *vrai* narrateur de l'histoire de Mr. Taylor. La passation de l'autorité narrative essaye, d'après nous, d'inscrire l'histoire dans un cadre ambigu, entre réel et fictionnel (sachant que de toutes les manières le récit s'inspire d'évènements vrais). Pourquoi ? Car le mélange permet, d'une part, une distanciation nécessaire par rapport au contenu : ce n'est pas moi qui le rapporte, mais l'autre, et cet autre, sauf à deux petites occasions où il s'adresse brièvement au lecteur ou il se réfère à lui par un verbe conjugué à la première personne du pluriel, joue très bien son rôle de conteur froid et extérieur aux faits. Le style narratif, tout en étant parsemé d'ironie, est tellement dépourvu de tentatives d'intromission dans la tête des personnages, que le lecteur a vraiment l'impression de regarder un spectacle, une « fiesta » (30). D'autre part, ce même mélange entre réel et fictionnel autorise le lecteur à faire des parallèles entre la mort réelle et la mort représentée, ce qui est significatif du point de vue de notre approche.

⁴⁰² Augusto Monterroso, « Mister Taylor » in *Cuentos, Fábulas y Lo demás es silencio* (1996), prologue de Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, RBA Libros, 2013, p. 27. Les références aux citations suivantes seront indiquées entre parenthèses et correspondent à cette édition.

Nous avons annoncé la décision méthodologique de ne pas nous pencher sur le lien que l'œuvre entretient avec son temps et de demeurer, au contraire, à l'intérieur du texte comme dans un espace déjà bien habité et autonome. Cependant, comme pour le *cuento* du Cubain Ángel Santiesteban-Prats, « La sonrisa en el vacío », dans le cas de « Mister Taylor » aussi, il est important de rappeler juste le détail des faits réels : il s'agit de la période qui précède et suit les années 1930, pendant laquelle, effectivement, entre les États-Unis et l'Amazonie, a lieu un trafic massif de « shrunken heads »⁴⁰³. Le rappel des événements vrais n'est pas obligatoire pour donner un poids réel à la mort dans la fiction ; en revanche, cela permet de déchiffrer les nombreuses piques, tantôt amères, tantôt ironiques, que le narrateur envoie et qui constituent des éléments très utiles à mettre en opposition avec la gravité de la mort, gravité que le texte passe sous silence intentionnellement rien que pour la mettre davantage en évidence.

Quant à la trame, les événements se déroulent plutôt par accumulation que par ramification. L'accumulation, l'une des manifestations de la tension intrinsèque à ce genre littéraire, a ici une signification supplémentaire, celle de faire en sorte que la mort devienne surabondante, qu'elle se noie finalement dans l'excès. Voici la trame. Un Américain, Percy Taylor, quitte Boston à la fin des années 1930 pour arriver, après des détours inconnus du narrateur, en Amérique du Sud, dans la région amazonienne, au début des années 1940. Pauvre à son arrivée, il fait vite fortune en devenant chasseur de têtes. On nous raconte qu'un jour, dans la forêt, ce voyageur se trouve nez à nez avec un indigène qui essaie de le convaincre, en un anglais rudimentaire, de lui acheter une tête réduite d'homme. Le narrateur poursuit avec beaucoup d'ironie en relatant comment, vu que Mr. Taylor fait semblant de ne rien comprendre, l'indigène se sent fort gêné à cause de son mauvais anglais et décide de lui faire cadeau de la petite tête. Dans la même veine ironique, on apprend qu'une fois en possession de celle-ci, au calme de sa cabane, Mr. Taylor se met à émettre des réflexions philosophiques à l'égard de « su curiosa adquisición » (28), sans que le contenu de ses réflexions ne nous soit jamais révélé. Toutefois, cette activité l'ennuie

⁴⁰³ La réduction des têtes était une pratique des tribus des indigènes *shuar* ou *jíbaros*, ayant une signification particulière, celle de s'emparer du pouvoir de l'ennemi et de l'empêcher de se venger. L'intérêt des Occidentaux pour le phénomène en question semble avoir mené en très peu de temps à la hausse de la criminalité en Amérique du Sud, parce qu'on avait besoin de corps afin de satisfaire la demande et de profiter bien évidemment des avantages financiers que cela engendrait. De fausses têtes ont été fabriquées aussi à partir de peaux d'animaux. Beaucoup de ces têtes, humaines ou anthropomorphes, sont conservées de nos jours dans différents musées.

assez vite et il fait envoyer la tête à l'un de ses oncles, Mr. Rolston de New York, personnage fort passionné par « las manifestaciones culturales de los pueblos hispanoamericanos » (28). L'oncle Rolston, impressionné par l'attention de son neveu, augmente la demande de ces précieux objets d'art, et Mr. Taylor est heureux de pouvoir lui en fournir davantage. C'est le début du commerce de têtes au niveau continental qui fait de Mr. Taylor un homme riche, avant de lui réserver le même sort qu'à ses milliers de victimes, le jour où la pénurie de matière première l'empêche de continuer le massacre.

Mr. Taylor est décrit comme un homme pauvre, tout maigre et aux yeux cernés. D'une grande sensibilité, sa misère actuelle semble être due au manque d'intérêt pour les choses matérielles : lorsqu'il se trouvait à Boston, « había pulido su espíritu hasta el extremo de no tener un centavo » (27). Il savait rester très humble face aux moqueries des enfants qui le prenaient pour cible parce qu'il avait lu dans un livre de philosophie que la pauvreté n'était pas humiliante si on ne jalousait pas les riches. Voilà un portrait plutôt rassurant d'un protagoniste dont l'innocence semble chose acquise. En réalité, plusieurs éléments viennent contredire cette supposée innocence. Tout d'abord l'intervention de « el otro », qui nous dit d'emblée que Mr. Taylor est « cazador de cabezas en la selva amazónica » (27). Pour avoir une telle étiquette apposée à son nom, il doit être un véritable chasseur de têtes et non quelqu'un qui le serait devenu contre son gré, comme le déroulement des faits pourrait le laisser entendre. La phrase prend, en effet, tout son poids à partir du moment où le lecteur n'est plus dupe et réalise qu'à part la pauvreté, tout le reste est, d'une manière ou d'une autre, un mensonge. Un autre indice qui attire l'attention est le nom de l'auteur dont Mr. Taylor dit s'inspirer. Recherches à l'appui, William G. Knight ne semble pas être, à une initiale près, d'ailleurs, l'auteur d'une quelconque œuvre philosophique. La confusion avec William A. Knight⁴⁰⁴ est quelque chose de délibéré et sert à démentir l'adhésion du personnage à une philosophie de vie capable de l'innocenter. Son implication qui se veut fortuite dans la grande affaire de la réduction des têtes est aussi mise en doute à plusieurs reprises par des actions contradictoires ou par des raisonnements incompatibles. Ainsi, le cadeau que l'indigène lui fait de la tête réduite qu'il souhaitait au départ vendre, tout en

⁴⁰⁴ Nous ignorons si l'écrivain et philosophe britannique William Angus Knight (1836-1916) est l'auteur des citations qui inspirent Mr. Taylor, mais ce qui est certain est qu'il aurait très bien pu l'être car il a écrit sur la philosophie morale et sur l'éthique chrétienne.

s'excusant pour le maniement grossier de l'anglais, n'est pas seulement un geste peu crédible, mais il anticipe aussi le caractère dérisoire que ces parties de corps humain acquerront au fil de la narration. Voilà que, pendant cette rencontre, Mr. Taylor n'est, à aucun moment, choqué par la vue d'une tête d'homme qui, selon ses propres mots, était juste « curiosamente reducida » (28). Au contraire, une fois en possession de l'objet, « grande fue el regocijo con que Mr. Taylor regresó a su choza » (28). Puis il la regarde « con deleite » (28) et, avec un grand « goce estético » (28), se met à compter les quelques poils de la barbe et de la moustache. Les réflexions philosophiques dont nous avons déjà fait mention plus haut s'évaporent rapidement et, à l'aide d'un euphémisme, notre personnage se débarrasse de cette petite « manifestation culturelle des peuples hispano-américains », en faveur de l'oncle Rolston.

Les incongruités se poursuivent sous diverses formes. L'intervention du narrateur par l'hypallage suggestive des mouches qui font l'amour « obscenamente » (28) montre bien que l'obscénité se trouve ailleurs, à savoir dans la mutilation et l'exhibition de la vulnérabilité du corps mort. Plus tard, quand Rolston réclame « cinco más », « otras diez » (28), « veinte » (29), ce n'est pas la chosification des têtes humaines, même pas nommées, juste quantifiées, qui pose problème à Mr. Taylor, mais le soupçon d'une activité commerciale dont il serait exclu. La confirmation de cette dernière, suivie de la mise en place de la Compagnie exportatrice de têtes réduites, touche profondément « las cuerdas del sensible espíritu de Mr. Taylor » (29), en une contradiction encore plus flagrante entre l'apparente innocence des premiers envois et les sentiments qui, tout de même, les accompagnent : « con mucho agrado », « halagadísimo » et « gustoso » (28).

L'aspect commercial représente le moteur de cette histoire de têtes. Mr. Taylor est confronté à quelques difficultés lorsqu'il est question de présenter aux autorités locales les bénéfices du commerce qu'il propose en vue de l'amélioration du niveau de vie de la communauté (à remarquer le frappant antagonisme de l'offre d'une *vie* meilleure en échange de la *mort*). Il s'en sort pourtant brillamment. L'explication de son succès est peut-être le comble de l'ironie du narrateur qui s'en sert pour se distancier de l'atroce accumulation de la mort et pour aider le lecteur à y parvenir aussi. Car le rire, étrangement, s'interpose entre le rieur et la mort. L'explication donc se trouve dans les qualités politico-diplomatiques de Mr. Taylor acquises toujours à Boston, à l'époque où il avait rédigé avec succès un essai sur « Joseph

Henry Silliman » (29). Le nom cité est une étrange contraction entre Joseph Henry, physicien, et Benjamin Silliman, chimiste, tous les deux de célèbres scientifiques étatsuniens, qui par ailleurs, dans la vraie vie, se connaissaient. Le nom est censé établir une référence scientifique forte, mais cette dernière est comiquement rendue inopérante, d’abord, par la confection d’un personnage inexistant, puis par la seule conservation du nom « Silliman » qui permet le glissement vers le sens d’« imbécile » et, enfin, par l’inadéquation entre le domaine de prédilection desdits scientifiques et le travail de persuasion fourni par le protagoniste face aux autorités locales.

Parmi les améliorations promises au peuple, on compte le « *refresco bien frío, cuya fórmula mágica él mismo proporcionaría* » (29) –le sacro-saint coca-cola, bien évidemment, suggéré par son mirobolant côté mystérieux– et « *una alegre veredita* » (30) et « *una veredita florida* » (31) à l’usage des gentils législateurs et de leurs familles, pour avoir patriotiquement autorisé la production et l’exportation des têtes réduites de leurs concitoyens. Et bien entendu, de par la nouvelle popularité de ces dernières, donc, par extrapolation, de la mort, on enregistre également le développement des industries adjacentes, tel l’indispensable commerce de cercueils.

Il faut dire que l’industrie des cercueils est la première mention indirecte faite au cadavre dans son intégralité, et de ce fait, aux êtres humains qui alimentent le récit avec leurs corps morts invisibles. À part la description succincte et non particulièrement glorieuse de la toute première tête dans la solitude de la cabane de Mr. Taylor, on ne parle pas beaucoup des têtes réduites ni de leurs propriétaires. C’est en se penchant sur les goûts et les caprices des bénéficiaires que le narrateur réussit, à un moment donné, à recentrer brièvement l’attention du lecteur sur les têtes. Grâce à leur production massive, tout le monde, de l’autre côté du continent américain, peut se permettre d’en acquérir une, voire plusieurs. Mais en trop grand nombre, elles finissent forcément par devenir banales, peu originales, à tel point que certains ne voient plus l’intérêt de les collectionner, à moins qu’il ne soit question d’un exemplaire avec des caractéristiques bien particulières « *que l[o] salvara[n] de lo vulgar* » (30). C’est à cette occasion que nous pouvons lire la deuxième et avant-dernière description d’une tête, un peu plus personnalisée : « *una, muy rara, con bigotes prusianos, que perteneciera en vida a un general bastante condecorado* » (30).

Avec la demande surabondante des importateurs et la pénurie inévitable dans le camp des exportateurs, la situation devient paradoxale : d’un côté, l’on meurt

abondamment, de l'autre côté, la satiété crée l'indifférence. Ce texte est une exemplification possible de la mort niée dont parlait Louis-Vincent Thomas⁴⁰⁵. Cette fois-ci, la négation intervient par un autre type de bavardage, à savoir l'exposition excessive de la mort. Cette surexposition n'est pas directe. D'une part, c'est parce qu'il n'y a pas vraiment de descriptions des têtes, mais le lecteur comprend aisément les quantités. D'autre part, parce que ce n'est pas le corps mort qui est présenté, ce qui aurait été encore une autre histoire, mais une synecdoque tordue, la tête réduite convertie en un prétendu objet d'art. Nous voyons à quel point la mort proprement dite peut être ignorée dès que l'on détourne le regard de son sens physique et mortel et qu'on lui substitue une philosophie autre, ici le bien-être matériel de certains ou encore les caprices esthétiques des autres.

L'un des plus hauts responsables de l'affaire des têtes réduites, le ministre de la Santé publique, a besoin de trois couches symboliques de noir pour reconnaître sa terrible indifférence : « una noche caliginosa, con la luz apagada » (30), il avoue à sa femme son impuissance, non à faire baisser la mortalité, mais, au contraire, à la faire augmenter. Toutes les précautions qu'il prend pour se mettre à l'abri lors de sa confession cachent une double indifférence : par rapport à la mort, en général, et par rapport à la manière dont cette mort se produit.

Quant à cette dernière toutes les aberrations sont au rendez-vous. Toute opinion légèrement erronée est tout de suite punie de la peine capitale, non sans pratiquer auparavant une petite sanction pécuniaire ; un éternuement trop bruyant peut mener à la décapitation ou alors les médecins ne font plus rien pour sauver leurs patients. D'ailleurs, « [p]or primera vez en la historia fue reconocida la importancia de los médicos (hubo varios candidatos al premio Nobel) que no curaban a nadie » (31). Bref, mort naturelle, crime, exécution, guerre, tous les cas de figure sont envisagés afin de produire la mort à grande échelle. La phrase elliptique « El progreso » (32), utilisée sarcastiquement en guise de réponse à toutes les questions, ne fait que souligner l'inadéquation entre la nature transcendante de la mort et le caractère utilitaire qu'on lui prête.

L'idée de l'uniformisation des individus devant la mort est aussi présente, ainsi que le thème de la peur. Lorsqu'un malheureux journaliste émet le fameux éternuement qui lui vaut d'être passé par les armes, on apprend que « los académicos

⁴⁰⁵ Voir pages 64-65 de cette thèse.

de la lengua reconocieron que ese periodista era una de las más grandes cabezas del país » (32). Voici les éléments de la toute dernière personnalisation, minimale mais qualitative cette fois-ci, que nous pouvons repérer dans le texte. Mais avec l'intervention égalisatrice de la mort, « una vez reducida quedó tan bien que ni siquiera se notaba la diferencia » (32). Puis la guerre que Mr. Taylor a l'idée de déclencher contre les tribus voisines pour le ravitaillement en cadavres est finalement sa façon de maintenir éloigné, encore un temps, le destin mortel qui est aussi le sien. Même les deux citations de « William G. Knight », placées stratégiquement au début du récit et vers la fin, juste avant que le protagoniste ne commence à s'inquiéter pour son propre avenir, semblent utiliser le glissement concret d'une classe sociale à une autre⁴⁰⁶ afin de faire une fine allusion au passage symbolique d'une catégorie ontologique à l'autre.

Et dans la morosité du fabricant de cercueils qui est maintenant « más triste y fúnebre que nunca » (33), on peut lire aussi sa vulnérabilité face au spectacle de la mort dont il organise personnellement la pompe. La peur de mourir est partout, elle s'infiltré sournoisement jusque dans les lits : « ya se dormía con dificultad, por el temor a amanecer exportado » (33)⁴⁰⁷.

Voyons, pour conclure, quelle image de la mort et, dans la mesure du possible, du corps mort, peut être dégagée de ce *cuento*. La mort dans « Mister Taylor » n'est ni suggérée ni en train de se produire, mais elle aura déjà eu lieu à chaque fois que la trace concrète de son passage sera mentionnée dans le texte. Invisible au premier abord, la présence de la mort serait écrasante si chaque tête réduite regagnait soudainement sa taille et son propriétaire. Cela montre, dans une certaine mesure, qu'une conséquence possible de l'absence du cadavre est la diminution de l'effet de la mort.

En tout cas, toute une série de détournements est mise en place pour arriver à cet effet. La mort est tronquée ; ainsi, il ne reste qu'une partie du corps, la tête. La mort dans ce texte est aussi anonyme, de par le traitement particulier qui lui est appliqué et qui la rend méconnaissable, mais aussi parce qu'il n'y a pas la moindre

⁴⁰⁶ Les citations sont les suivantes : « si no se siente envidia de los ricos la pobreza no deshonra » (p. 27) et son contraire « ser millonario no deshonra si no se desprecia a los pobres » (p. 32).

⁴⁰⁷ Les ressemblances avec « La carne » de Virgilio Piñera sont multiples. D'abord, le ton ironique, la distance par rapport aux faits racontés, puis l'exposition du spectacle de la chair, la mort tronquée (morceaux de chair, têtes réduites) et aussi cette manière d'utiliser un euphémisme plutôt drôle à la place du verbe ultime. Chez Piñera, c'était « ocultarse », Monterroso utilise « exportar ». On pourrait envisager de dresser tout un vocabulaire de la mort à partir du présent corpus.

référence aux corps vivants dont proviennent les têtes. Elle est, en même temps, méconnaissable parce que rapetissée ; et la nouvelle dimension lui ôte beaucoup de son caractère effrayant. La réduction permet également son objectification : voilà que la tête réduite est une marchandise et pas n'importe laquelle. Devenue objet d'art, elle change l'effroi par la contemplation artistique, opérant une mutation dans la perception. Un parallèle est ici envisageable avec le cinéma ou la photographie, car la représentation sous toute forme qui ne soit pas celle de l'arrachement tragique d'un être humain d'entre les vivants écarte le regard de l'abîme de la mort. L'abîme ainsi disloqué est remplacé par l'ailleurs le plus proche, parfois de manière positive, parfois non. Si nous retournions aux photographes cités dans l'introduction, nous verrions que l'ailleurs dans leur cas est la volonté d'apaiser, d'embellir, de ré-humaniser le cadavre. Dans certains films policiers qui abondent en scènes de crime, le détournement se fait en faveur de la solution de l'affaire, sous le couvert que punir le criminel fait oublier l'atrocité du cadavre. Dans « Mister Taylor », l'ailleurs qui passe au premier plan est principalement l'histoire du protagoniste.

En outre, la mort est collective : le nombre de têtes augmente de manière vertigineuse au détriment d'une quelconque individualisation. Et, paradoxalement, en devenant à ce point collective, la mort passe quasiment inaperçue, c'est-à-dire qu'elle se banalise et suscite plus d'indifférence que d'empathie. L'excès ne la rend pas plus choquante. En revanche, à partir du moment où la mort n'est plus tenue à distance par le flux excessif des objets funèbres, dès qu'elle cesse de se passer ailleurs et que la pénurie vient menacer ceux qui assurent impunément la dynamique de l'affaire, la peur s'installe.

Au demeurant, ce *cuento* met en scène la mort sans la nommer : il est très étonnant que le mot « mort », ou toute autre déclinaison, ne soit jamais mentionné dans ce texte (à l'exception du syntagme strictement juridique « pena de muerte » et du terme « mortalidad » tout aussi technique, tous les deux des concepts bien éloignés de la réalité concrète de la mort). Nous avons anticipé l'unique référence à la douleur provoquée par la perte d'un être cher. En parlant d'une exécution, on nous dit que « la cabeza [correspondía] a la Compañía y, justo es decirlo, el tronco y las extremidades a los dolientes. » (31). L'unicité de cette référence augmente son efficacité : le mot « los dolientes » acquiert une charge émotionnelle forte dès lors que nous comprenons qu'en lui, et nulle part ailleurs, se concentre l'effet réel de toutes les morts du texte sur les êtres vivants.

Dans ce contexte, quel est donc l'effet de la représentation de la mort sur le lecteur ? On peut conclure que ce texte d'Augusto Monterroso est un signal d'alarme, ironique et peut-être, de ce fait, dépourvu de toute arrogance, contre l'indifférence que peut engendrer la mort massive.

2.3.5. La contagion de la mort

La mort est une maladie de l'imagination
Alain

Pour parler d'une mort contagieuse il faut éclairer ce raccourci : c'est à travers le cadavre que la mort peut l'être, que ce soit à cause de son potentiel infectieux (le corps « pestilentiel »), dans un plan réel, ou bien, dans un plan symbolique, parce qu'il est crédité d'un pouvoir magique. Le *cuento* « Z » de Julián Herbert met en place une allégorie de la contagion en décrivant un état de mort cadavérique, en permanente mouvance et éternel. La mort devient une maladie incurable qu'on attrape et qu'on transmet dans un scénario apocalyptique, le sort ultime de l'humanité mathématiquement inscrit dans ses gènes. De quoi conclure que la peur et l'horreur de la mort donnent leur mesure dans la fiction.

La maladie de la mort dans « Z » de Julián Herbert

Un titre énigmatique pour un récit déferlant de fantaisie. Néanmoins, il devient assez vite évident que la dernière lettre de l'alphabet est le symbole de la fin, sous au moins trois déclinaisons : la fin de la vie au sens strict, puis comme c'est une narration de l'excès, la fin de la civilisation humaine telle qu'on la connaît, et enfin, aussi la fin de la mort. Si les deux premières sont faciles à imaginer, l'une relevant des vicissitudes de l'existence humaine et l'autre de la science-fiction, la troisième fin envisagée dans ce *cuento* est une vision aliénante qui fait froid dans le dos. Il ne s'agit pas d'une quelconque victoire à l'égard de la mort, mais d'un effet de stase de l'humanité tout entière à l'état de cadavre.

Un narrateur homodiégétique démarre un récit qui s'annonce banal mais qui très vite acquiert des caractéristiques bien étranges. C'est le matin et le narrateur

reçoit la visite de son psychanalyste qui lui prodigue les soins thérapeutiques spécifiques à travers l'interphone de l'hôtel Majestic où il habite. On ne comprend pas pourquoi la séance se déroule de la sorte et les petits indices, parsemés par-ci par-là, sont tellement extravagants que l'on a du mal à les considérer comme tels : on apprend, par exemple, que depuis quelque mois déjà on avait commencé à « comerse »⁴⁰⁸ le psychanalyste, que son état en tant qu'être vivant est mis en doute puisque le narrateur dit qu'il parle « como si estuviera vivo » (77) et on entend le débat entre les deux hommes qui porte sur l'opportunité ou non que le narrateur lui aussi « [se] deje morder » (77). Lorsque, il y a quelque temps encore, les rencontres se faisaient à l'intérieur de la demeure du patient, on entendait quand même déjà « los chasquidos carniceros » (78) du voisin. Depuis six mois les deux hommes ont arrêté de se voir face à face, plus exactement depuis qu'une patiente, Delfina, dont le psychanalyste s'était follement épris d'amour, avait consommé quelques bouchées de son avant-bras gauche. Le psychanalyste est depuis lors infecté. Avec ces éléments, le lecteur commence à avoir l'impression de comprendre où la trame l'emmène : c'est une histoire de cannibalisme qui se passe dans la ville de Mexico (le psychanalyste est formé à l'UNAM et le narrateur habite en face du Zócalo). En réalité, tout en étant, en effet, une histoire de cannibales, le thème de « Z » va encore plus loin. Achéons, d'abord, la relation de la trame avant de nous pencher sur la vision de la mort, à la fois insolite et monstrueuse, sans oublier l'humour noir, que l'auteur mexicain propose.

Il y a donc cette atroce épidémie qui sévit dans la ville mexicaine : c'est un virus qui fait que les humains se mettent à manger leurs semblables. Seulement, se faire manger n'entraîne pas la mort, mais transforme d'abord la personne, à son tour, en cannibale pour finir, dans la phase terminale, à l'état de cadavre permanent. Quelques habitants, comme le narrateur, ne sont pas touchés, étant toujours « perfectamente human[os] » (80), et passent leur temps à se protéger des prédateurs. Les prédateurs (les cannibales se trouvant à divers stades de leur maladie infectieuse) sont actifs surtout au crépuscule (clin d'œil aux vampires), mais ils peuvent attaquer à tout moment s'ils ont faim ou s'ils sont tentés par l'odeur alléchante des hommes. Le narrateur, obligé à partir à la recherche de la nourriture, se ravitaille en général auprès des petits magasins abandonnés où la plupart des produits sont déjà bien

⁴⁰⁸ Julián Herbert, « Z » in Ignacio Padilla (comp.), *Sólo cuento V*, México D.F., UNAM, 2013, p. 77. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

périmés. Ces « aventures alimentaires »⁴⁰⁹ mettent sa vie en péril, mais sont en même temps pour lui l'occasion d'analyser depuis une perspective qui se veut scientifique l'étendue du phénomène quasi apocalyptique dont il est le témoin encore humain et d'en produire sa propre théorie, que nous verrons en détail par la suite.

À part la montée courageuse du protagoniste sur la terrasse de l'hôtel Majestic afin de dîner à la belle étoile, entouré de voraces colocataires qui n'osent pourtant que le renifler, il n'y a pas beaucoup d'activités dans ce lieu devenu « un campo minado de dientes y muelas » (79). La vie sociale, en général, est presque inexistante ; celle du narrateur se réduit à quelques concours de skateboard, où il a réussi l'exploit d'officier en maître de cérémonie, et à l'installation de câbles TV par satellite, ce qui constitue l'ultime plaisir de tous les habitants de la ville sans exception. Le *cuento* s'achève, d'ailleurs, avec le narrateur qui accepte d'installer le fameux dispositif dans la maison de son psychanalyste, par une preuve majeure de confiance (puisqu'il pose comme condition de se rencontrer face à face et de connaître Delfina par la même occasion, malgré le danger) ... ou bien par un geste suicidaire.

Le texte combine très efficacement les astuces narratives et les images de type cinématographique. Toutes les informations portant sur la situation concrète que les Mexicains de « Z » sont en train de vivre sont glissées dans les pauses prises au fil du dialogue qui inaugure et clôt le *cuento* et que les deux personnages reprennent à divers moments. C'est ainsi que la tension du récit est maintenue et c'est aussi pourquoi la désolation qui constitue quand même la note dominante du texte est rendue supportable afin que la lecture puisse se poursuivre. Dans l'alternance entre le dialogue entre deux personnes normales, qui soulève même des questionnements philosophiques profondément humains aussi bien que des problèmes pratiques et routiniers, et les images filmiques des cadavres vivants entassés sur la place centrale qui font penser, au contraire, à des scénarios catastrophistes et/ou eschatologiques, réside l'impact puissant de ce *cuento*.

La mort est ici une épidémie virale ayant atteint des proportions impressionnantes et qui se manifeste par un besoin incontrôlable de manger de la chair humaine et, à défaut, n'importe quelle espèce de viande. Dans la ville, il n'y a plus rien comme avant, les rues sont hantées par les malades infectés et dotés

⁴⁰⁹ Nous traduisons « aventuras alimentarias », Julián Herbert, « Z », *op. cit.*, p. 79.

maintenant d'un sens de l'odorat exacerbé qui les rend capables de renifler les citoyens encore parfaitement humains. Ces cadavres ambulants, aux gestes spasmodiques et au regard glacé, cherchent à se nourrir soit en contaminant un corps frais, soit en dévalisant des magasins et des restaurants pour se procurer un minimum de viande. Le narrateur les a longuement regardés et a systématisé froidement ses observations.

Les étapes de la maladie de la mort. Taxinomie de la contagion

À en croire le narrateur, la contamination est un processus extrêmement lent et comprend quatre phases : « el caníbal en tránsito » (83), « la bestia bicarnal » (84), « el sonámbulo maduro » (84) et « la flor » (84). « El caníbal en tránsito » représente la première phase de la contamination et elle peut durer entre une semaine et un an, en fonction de l'histoire médicale de chacun : état de santé, comportement alimentaire, consommation de certains médicaments. Ironiquement, « retrovirales y antipsicóticos han demostrado ser útiles » (83), nous informe le narrateur en reprenant les mots de Tadeo, le psychanalyste, qui se trouve justement à ce stade de la maladie. Puis il ajoute :

En esta fase el infectado pierde muchas de sus funciones vitales, lo que permite mantenerse comiendo poco. Su interacción con el entorno no cambia mucho [...]. El único rasgo que los distingue de alguien como yo es que presentan síndrome de abstinencia –nauseas, mareos, hiperventilación– en presencia del aroma de verdaderos humanos. (83-84)

« La bestia bicarnal » est l'état de ceux dont l'appétit est déjà insoutenable mais qui, puisqu'ils conservent toujours un petit quelque chose de leur humanité, éprouvent encore une certaine gêne à manger leurs congénères sans essayer de leur faire d'abord la conversation. Cela dit, ils sont dangereux, ils reniflent sans cesse la chair fraîche et ils se tiennent prêts à attaquer. Quand ils ne le font pas, « para paliar el ansia, se autoengañan comiendo kilos y kilos de vaca, cerdo o borrego » (84), d'où le nom de « bicarnales ». Le narrateur les appelle aussi « yonquis » ou « catagusanos » (84) ; le regard trouble et les instincts basiques affilés, mais conservant encore la verticalité spécifique à l'espèce, ils s'occupent aussi de la « compraventa de cadáveres » (84). À vrai dire, cette activité n'est pas tout à fait claire, et pourrait être une ironie de plus pour suggérer le délitement de cette société

littéralement moribonde qui, malgré sa situation lamentable, se tourne vers l'un des seuls commerces encore possibles (un autre étant l'installation des câbles TV).

« El sonámbulo maduro » est déjà une image déformée et terrifiante de l'être humain. Cette troisième phase est de très courte durée ; l'individu, devenu complètement aveugle, incapable de prononcer un mot et ayant du mal à se tenir droit, est couvert de sang puisqu'il est en permanence en train de dévorer ses victimes. L'aspect de cette « criatura deprimente » (84) est horripilant.

Et, enfin, la toute dernière étape, la plus choquante parce qu'on est loin d'une mort qui libérerait les gens des terribles effets de l'épidémie, comme on pourrait l'espérer, puisqu'il s'agit d'une sorte de mort vivante, atrocement et éternellement pestilentielle, affublée d'un nom qui en dénonce tout de suite l'absurdité antithétique : « la flor ». On se rend compte avec ce dernier stade que l'épidémie est bel et bien celle d'une mort figée à l'état de cadavre :

La flor [...] es el aspecto inmortal de lo que todos seremos pronto: nacientes vegetales comehombres en perpetuo y pestilente estado de putrefacción. Conforme la esclerosis va dominándolos, los sonámbulos maduros buscan, con un resabio de instinto, un lugar donde caerse (no) muertos. Aunque de vez en cuando he visto plantas carnívoras solitarias, casi siempre te las topas en grupo, como si la voluntad gregaria fuera el último rasgo humano en morir. En una ocasión vi mantenerse en pie a uno de estos cadáveres. Pero por lo común yacen en el suelo, ya sea en la calle o encerrados en habitaciones, o bien sobre bancas, jardineras, fuentes, toldos de coches... Más que moverse, sufren de espasmos. Reptan uno sobre el otro, mordiéndose mutuamente, mordiendo cualquier cosa que circule junto a ellos, abriendo y cerrando la mandíbula (clac clac clac clac clac) de día y de noche [...]. (84-85)

Il est à remarquer, d'emblée, cette caractéristique du récit que nous citons déjà, à savoir le mélange entre la description narrative et la qualité cinématique de l'image qui s'en dégage. On suit la scène : une fois tombés à terre, les êtres ayant atteint cette phase terminale de la maladie de la mort ne se relèveront plus jamais, mais passeront le restant de leur vie à ramper tels des serpents et à mordre toute chair proche avec leurs mâchoires bruyantes. Le côté visuellement travaillé offre donc au lecteur une image en mouvement prête-à-regarder, tandis que le côté narratif lui permet de s'inviter sur les lieux de la scène pour en saisir l'atrocité. L'un des détails atroces qui n'échappera pas justement au lecteur, c'est le « nous » inclusif (« lo que todos seremos pronto ») de cet état des corps humains dont on apprend, de surcroît, le caractère immortel. Cependant, la première chose qui nous vienne à l'esprit en tant que lecteur, en parcourant ces passages, est que le cadavre est, certes, pour l'homme

une réalité effrayante et angoissante, mais qu'il pourrait en être pire. La violence de l'imagination proposée par « Z » est en train de construire, pendant la lecture, un monde possible affreux où le cadavre à tel point craint et haï dans le monde réel est le nouveau visage, encore plus monstrueux, d'une humanité en transformation. Or nous sommes en pleine rhétorique du pléonasma car le cadavre, épouvantable caricature de l'être vivant, est ici caricaturé : quelle caricature d'une caricature ! Quant à l'effet sur le lecteur, il nous semble évident qu'il y a de sa part une réaction étrange et spontanée de soulagement (bien évidemment bref et passager, mais la durée est sans importance) dès lors que l'on compare les deux mondes.

Cela étant dit, un mot reste irréconciliable avec l'ensemble du tableau : « flor ». Pourquoi nommer ainsi un cadavre carnivore, convulsif et rampant ? La flagrance de l'antithèse entre la beauté de la fleur, soit-elle carnivore, d'ailleurs, et les corps morts putrides et puants suffit peut-être à expliquer ce choix étonnant qui ne fait qu'augmenter l'impact de cette association de mots.

Ce qui est également étonnant dans ce *cuento* est l'absence de tout sentiment de l'ordre de la panique qui constituerait, à juste titre, la réponse attendue de la part des personnages face aux événements choquants qu'il leur est donné de vivre. On a presque l'impression que le narrateur relate le développement prévisible d'une épidémie comme n'importe quelle autre, d'où l'approche qui se veut scientifique du tableau des étapes de la maladie. Et si rien ne le frappe, c'est effectivement parce qu'il s'agirait, selon ses dires, d'un phénomène qui aurait débuté il y a plusieurs années par quelques cas sporadiques attentivement étudiés à l'époque par un scientifique britannique, Frank Ryan⁴¹⁰, que le narrateur cite consciencieusement à l'appui de ses propres observations. Ce souci d'objectivité est un simple jeu narratif, à l'instar des précisions mathématiques inefficaces de Virgilio Piñera ou des citations improbables d'Augusto Monterroso. Cela posé, le narrateur fait un grand raccourci entre l'idée du chercheur britannique selon laquelle l'information virale contenue dans l'organisme humain serait susceptible de jouer un rôle dans l'évolution de l'espèce et l'idée du *cuento*, exposée sous le nom prétentieux de « Ley Evolutiva de

⁴¹⁰ Il se trouve que le scientifique en question, Frank Ryan, est un vrai virologue, travaillant, entre autres, sur la « symbiose des virus » qui aurait une part de responsabilité aussi dans l'évolution de l'organisme humain à l'échelle de l'espèce (Cf. <http://www.thethirdwayofevolution.com/people/view/frank-p.-ryan>).

Ryan o Clinamen de las especies » (83) qui prétend fictionnellement⁴¹¹ que ledit rôle est déjà en train de se jouer, sous nos yeux, dans la ville de Mexico : « toda entropía orgánica desembocará eventualmente en el triunfo de una entidad no viva ni muerta cuyas únicas mociones serán alimentarse y replicarse invadiendo organismos huéspedes » (83). C'est ainsi que le narrateur introduit le catalogue des quatre phases de la maladie dont nous avons fait état plus haut, ce qui produit l'étrange effet d'une donnée médicale peu contestable.

La loquacité d'une mort terrible : le vocabulaire « Z »

Pour revenir brièvement sur le titre avec lequel nous avons ouvert cette analyse, il faut dire qu'au fur et à mesure de la lecture, la lettre « Z » nous apparaît comme une sorte de bête à plusieurs têtes. Le terme « bête » n'est pas exagéré puisqu'effectivement, tout en étant la dernière lettre de l'alphabet, donc la limite d'un système, « Z » pourrait également être le nom du virus ou de la combinaison mortifère des virus ayant provoqué la maladie de la mort. Puis, par extrapolation, ce serait également le nom de la mort (cette mort). Mais « Z » renvoie aussi tout de suite au mot « zona » qui résonne comme étant un espace interdit et colonisateur semblable à ceux des productions de science-fiction et que les héros littéraires ou du cinéma s'efforcent d'explorer et de démanteler afin de sauver ce qui reste du monde traditionnel ou bien de se sauver eux-mêmes. En pénétrant au plus profond de la narration de Julián Herbert, ce sens s'impose tout seul : notre narrateur explore la « zone » par le biais scientifique et essaie de ne pas se faire infecter (il manque le côté héros, mais nous sommes à l'époque où l'on vante le protagonisme du non-héros). D'autre part, lorsqu'on lit la description des phases deux et trois de la maladie, on fait le lien entre « el sonámbulo maduro » et « la bestia bicarnal », d'une part, et les zombis, de l'autre. Les images de George Romero, le réalisateur américain, célèbre pour ses films d'horreurs comme *Night of the living dead* ou *Dawn of the dead*⁴¹², entre autres, reviennent toute de suite à l'esprit tellement l'atmosphère est similaire dans le récit de Herbert et dans les fictions de Romero. Mais la comparaison s'arrête ici, car les fleurs carnivores –dernière phase du cadavre

⁴¹¹ Nous utilisons le mot « fictionnellement » ici un peu à la manière de Kendall Walton qui avait introduit l'opérateur modal du « il est fictionnel que ». Voir page 42 (note 86) de cette thèse.

⁴¹² Les titres en français des films cités sont *La nuit des morts vivants* et *Zombie* sortis aux États-Unis en 1968 et 1978 respectivement.

perpétuel gisant par terre dans tous les endroits possibles comme une menace permanente de mort– dépassent même les horrifiants « walking dead ». Toujours dans le domaine du cinéma, il y a aussi l’allusion aux films de la série Z. Probablement, le titre est un peu de tout cela. Il est intéressant de remarquer que, si l’on tient compte de toutes ces interprétations possibles, « Z » est à la fois la mort comme idée (la fin), la mort concrète (la maladie de la mort), les morts (les zombies) et le lieu de la mort (ce qu’on avait appelé la « zone »).

Maintenant, nous pouvons envisager de systématiser les caractéristiques de la mort « Z ». C’est une mort cauchemardesque dont la principale différence par rapport à la mort conventionnelle est qu’elle n’en finit pas et c’est là son atrocité. L’obsession du cadavre atteint dans ce texte son paroxysme dans la mesure où ce dernier devient une sorte de matière pâteuse qui, avec la progression endémique, a de fortes chances de finir par engloutir la ville. On peut parler d’une surexposition du corps mort comme dans d’autres cas, seulement l’horrible abondance de « Z » n’est plus contrôlée par le vivant, comme c’était le cas, par exemple, dans « Hechos de un buen ciudadano » de Claudia Hernández, mais elle semble vouloir dominer ce dernier afin de l’anéantir. L’impression de masse visqueuse des cadavres rampants est la représentation de la mort dans son aspect à la fois le plus avilissant et le plus angoissant. Le narrateur déploie un effort assez impressionnant pour constituer tout un jargon « Z », c’est-à-dire un jargon de la maladie de la mort où les mots finissent par prendre le dessus sur l’image. Cela ne veut pas dire que les images soient diluées ; elles persistent mais elles sont en quelque sorte tributaires du mot. Autrement dit, le mot s’interpose entre le lecteur et l’image en créant la distance nécessaire.

Ainsi, « el infectado » (83) se trouve d’abord dans l’état de « caníbal en tránsito » (83). Puis il rejoint le peloton des « bicarnales » (81), et il est appelé aussi « yonqui » (80) ou « catagusanos » (84). Ceux-ci ont les yeux vitreux, « las espaldas mordisqueadas » (80) et « la carne descarapelada » (82) ; « olfatea[n] » (80) tout ce qui est encore parfaitement humain, et quand l’occasion se présente « ataca[n] » (81). Au stade suivant, « el sonámbulo maduro » (84) passe son temps à « cazar » (79). « Cadáver caminante » (81), « bicho » (81), « come carne » (81) sont ses autres noms et ses « tarascadas » (81) sont extrêmement dangereuses. Enfin, il y a « la[s] flor[es] » (84), les cadavres gluants de sang qui reçoivent de nombreux autres noms : « plantas carnívoras » (79), « vegetales comehombres » (84), « carneflores » (85),

« flores caníbales » (87), « enfermos terminales de la epidemia » (85), « inválidos gruñendo y reptando » (79), « inmortal[es] » (84), « entidad[es] no viva[s] ni muerta[s] » (83). Toutes ces observations et classifications sont, par ailleurs, mises au service « de los futuros reinos cárnicovegetales » (83), c'est-à-dire de ceux qui ne tarderont pas à se transformer à leur tour en « bistec » (86).

La loquacité du narrateur est évidente. La mise en mots encore une fois, même si elle est distincte dans « Z » par rapport à d'autres *cuentos* déjà vus, ne saurait donc être futile. Le phénomène est intéressant dans la mesure où il révèle le besoin de contrecarrer la présence de la mort. Ce texte aurait sans doute été indigeste sans les détours à l'allure scientifique ou bien humoristique que prend le narrateur. Il s'agit d'une matérialisation de la mort dans un espace autre que le cadavre, qui est le lieu de la mort par excellence, le but étant de détourner le regard de ce dernier. Nous entendons le cadavre ici non seulement comme signe de la corruption, mais aussi comme fin brutale et irréversible, limite infranchissable, seuil évident de la mort. Pour donner quelques exemples déjà connus, dans « La caída » de Virgilio Piñera les mots servent au narrateur à s'ériger en maître de sa propre mort, à vivre son mourir jusqu'au bout. Chez Horacio Quiroga, les personnages s'approprient aussi par les mots le chemin vers leur propre mort. Gabriel, le protagoniste de Julio Cortázar, a besoin des mots pour remplir le vide de sa mort possible intervenue trop brutalement. Le petit-fils narrateur de « La bañera » d'Andrés Neuman reconstitue par le récit la mort de son grand-père afin de rendre intelligible son suicide. Même Marta, la vieille femme de « Los conservadores » d'Ana García Bergua, qui garde son mari embaumé, est en train de créer par le biais du corps mort une « narration » possible qui se substitue temporairement à la réalité. Et ainsi de suite. Dans « Z », le protagoniste intellectualise l'état catastrophique dans lequel se trouvent ses congénères, ou bien il en rit, dans une tentative d'appriivoiser sa propre peur de la mort : « soy un mal tipo, [...] egoísta y asustado incapaz de ayudar a nadie, por más que media humanidad esté mutando hacia la muerte o hacia la depresión » (78).

L'humour « Z », entre ironie et humour noir

Nous avons cité l'humour du narrateur qui lui sert de subterfuge pour faire face à la gravité de la situation. Voyons maintenant quelles sont les formes que prend cet humour.

Une bonne partie de la moquerie tourne autour de la nourriture qui est l'un des objectifs principaux des escapades du narrateur dans une ville déserte où les seuls qui s'aventurent encore sans crainte à l'extérieur sont les infectés. La plupart des produits qu'il arrive à se procurer sont décrits avec des mots qui pourraient très bien faire allusion au répugnant cadavre : « fiambres semipodridos, queso rancio, [...], consumé congelado, frutas secas », « falafel y humus enmohecidos » ; de cette manière, la mort est constamment convoquée dans les plus petits détails comme une vraie présence endémique et obsessive. Toujours dans le registre alimentaire, lorsque le psychanalyste essaie sans succès d'initier « a través del insípido teléfono » (78) – jeu de mots d'un affamé – une discussion philosophique sur la solitude qui accompagne la résistance à l'épidémie, le narrateur n'est pas convaincu : « Tadeo dice que el tema no es la ética sino la soledad. Lo cierto es que, últimamente, el tema es la comida » (78). Il est content de pouvoir toujours boire du lait frais, « gracias al fantástico esfuerzo de algunos, cuya voluntad negacionista les impulsa a cumplir cada día con su deber » (79), ironisant ainsi sur le refus de certains de regarder la réalité en face. Et lorsqu'un jour il lui arrive de trouver, pendant ses pérégrinations nocturnes, de la marijuana et d'autres pilules, notre narrateur est aussi capable d'autodérision : « [I]as volví a colocar en su sitio : tengo prejuicios contra las sustancias ilegales » (79).

Puis il y a d'autres nombreuses déclinaisons possibles du rapport à une mort calamiteuse et fétide. Lors de concours de skateboard, les jeunes s'amuse à sauter sur les rangées des corps putrides gisant par terre pendant que le narrateur fait ses paris. Des militaires, avec un patriotisme qui n'a plus de sens, débarquent tous les matins sur la place centrale pour hisser machinalement le drapeau national, qu'ils laissent flotter au-dessus des cadavres rampants jusqu'à ce que, le soir venu, ils reviennent pour le descendre. Les bigots ne sont pas non plus épargnés. Comme le plus grand « jardín de carneflores » (85) a spontanément « poussé » autour de la Cathédrale Métropolitaine – « ¿Cómo podría ser de otro modo en un país católico ? » (85) –, des pèlerins pieux se rendent tous les jours sur les lieux et prient pour le salut du monde, en avançant parmi les cadavres en signe de foi. Ils sont tous dévorés en un rien de temps, mais « [e]so mantiene el jardín bien regado de sangre » (85), tient à nous rassurer le narrateur. Enfin, ni les nécrophiles (le proto-infecté se masturbait devant des morceaux congelés du corps de sa compagne) ni les amateurs de pornographie (allusion principalement à Tadeo), ni les accros au zapping

qui, malgré la maladie de la mort, souhaitent toujours se faire installer le câble TV par satellite n'échappent à la liste des victimes. « Todos. Inclusive los muertos » (87).

Voilà une fin à la fois amusante et inquiétante. Encore une fois le récit livre une image digne d'un film hollywoodien de série Z où des cadavres en train de se faire déchieter suivent, malgré tout, les programmes de télévision. Le son du téléviseur et, à côté, l'horreur de la maladie de la mort « Z ». Mais cette désolation fait que le retour du lecteur à sa propre réalité soit rassurant.

2.3.6. Le cadavre érotique

No hay mejor afrodisíaco que un cadáver.
Fernando Iwasaki

Louez, vierges, amants, louez la Mort sacrée
Puisque vous lui devez l'ivresse du baiser
Anatole France

Éros et Thanatos, oui ; en revanche, l'association Éros / cadavre est taboue. Pourtant le cadavre appartient souvent à l'homme ou à la femme aimé(e) : l'amour ne s'arrête pas là où la mort commence. Les deux *cuentos* suivants abordent le thème de la matérialisation du désir en présence de la mort. Dans « La viuda » de Giovanna Rivero, un transfert du désir se met en place qui va du cadavre aimé au corps vivant disponible. Dans « Novia de azúcar » d'Ana García Bergua, l'esprit d'une défunte invoquée un 2 de novembre se matérialise dans son jeune corps désirable et une relation transgressive a lieu entre celle-ci et l'homme qui l'a appelée. Bien sûr, cette relation ne peut pas durer mais cet accomplissement du désir dans la proximité de la mort signifie là encore la volonté de vivre.

2.3.6.1. Le désir de l'autre : « La viuda » de Giovanna Rivero

L'exacerbation des sentiments amoureux à proximité de la mort ne devrait pas choquer. L'évidence de la perte d'un être cher, avec tout ce que cet événement signifie pour le survivant, ne peut que déchaîner des sentiments extrêmes que l'être humain a pris l'habitude de censurer par peur de se retrouver dans une posture

indécente ou déraisonnable. Délibérément ignorée lorsqu'elle touchait le voisinage ou regardée vaillamment en face parce qu'elle était suffisamment loin, quand la mort s'invite chez soi, tout est chamboulé jusque dans les plus petits détails. La mort d'un être cher représente l'instant où la mort pénètre dans l'espace intime.

La mort dans l'espace intime est presque une contradiction. L'intimité est, par excellence, le lieu d'une solitude qui est à vivre seul(e) ou à plusieurs, l'espace où le regard de l'étranger n'est pas convié parce que l'unique règle qui s'y impose est que la présence de l'autre soit légitime. Or quand la mort frappe dans cet espace intime, il le casse, le viole et fait de l'évènement survenu une sorte de cas public que bien des gens viendront *espionner*, en professionnels de la mort, en amis (sincères ou obligés) ou en curieux. Par ailleurs, si l'être cher dont on doit se séparer est le mari, comme c'est le cas de la protagoniste de notre *cuento*, l'exhibition brutale de l'intimité et la pression du regard public sont d'autant plus intenses. Il est impossible de dissimuler la mort qui débarque dans la chambre à coucher comme l'on cache n'importe quel autre malheur personnel.

Nous rencontrons la veuve de Giovanna Rivero au moment de la préparation du corps de son mari pour la mise en bière et le dépôt ultérieur du cercueil dans la maison funéraire. C'était un couple de jeunes gens, avec une vie sexuelle plutôt vive, d'après les confidences faites au lecteur. L'homme meurt accidentellement dans la rue de la main d'un fou qui lui tire toutes les balles de son revolver dans la poitrine. À la maison se trouve un médecin légiste qui aide la femme à accomplir les préparatifs. Néanmoins c'est elle qui souhaite nettoyer le sang du corps de son mari, « último encuentro íntimo »⁴¹³ du couple, et le légiste la regardera faire. À force de toucher son corps nu, les souvenirs l'envahissent et semblent ranimer brièvement la force érotique de ce cadavre gisant : ainsi la femme fait ses adieux à son amant en l'embrassant passionnément. Puis la migration du désir se fait naturellement : le corps masculin vivant – le grand intrus dans la chambre à coucher, à part la mort – se substitue au corps aimé du défunt mari. Le couple nouvellement formé sublime le sentiment atroce de la mort qu'ils ont littéralement sous les yeux dans un acte sexuel qui les laisse tous les deux en pleurs.

⁴¹³ Giovanna Rivero, « La viuda », in *Pequeñas Resistencias/3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, *Pequeñas Resistencias/3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, J. C. Chirinos et al. (éds.) Madrid, Páginas de Espuma, 2004, p. 126. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

La veuve est aussi la narratrice de ce *cuento* et nous livre dans un récit calme et posé la complexité des sentiments qu'elle éprouve devant cette mort brutale. Nous avons déjà remarqué chez d'autres personnages, tous des mourants, ce besoin d'être au courant de ce qui leur arrive et nous observons qu'il en va de même pour la mort de l'autre.

La muerte es natural, pienso, si proviene del preaviso de la enfermedad, de la advertencia de un mal heredado, de la amenaza de un presagio, del tedio de la vejez, en fin. La muerte de mi marido ha sido un exabrupto. (125)

L'incapacité de prévoir, ainsi que le caractère mystérieux et irrévocable de la mort – de soi et de l'autre –, sont perçus comme des violences et constituent d'importantes sources d'angoisse. Comme nous avons pu le constater dans « Los conservadores » d'Ana García Bergua, où la mort de Pablo est « naturelle » selon deux des critères cités par la veuve, parce qu'il est vieux et parce qu'il meurt à l'hôpital, la disparition de l'autre est loin d'être accueillie avec résignation.

La sincérité sans détours de la femme endeuillée est une caractéristique très intéressante de ce récit. Elle ne met aucun filtre sur l'expression de ses réactions, d'où le ton parfois cru qui interpelle parce qu'il dévoile l'intimité du personnage qui est en même temps le reflet de l'intimité du lecteur. Sans absolument rien à voir avec la nécrophilie, elle ne désire pas le corps mort de son mari (la preuve : le désir qu'elle ressent – et qu'elle matérialise – pour le corps vivant du médecin), mais lui rend une sorte de dernier hommage de caresses, de baisers et de mots d'amour. Le baiser qu'elle dépose sur son sexe en érection est le geste qui gêne et émeut à la fois car il est hautement symbolique. Il annule le dégoût provoqué par le cadavre, il lui rend son identité et réaffirme sa désirabilité malgré sa nouvelle apparence défectueuse. C'est un hommage viril et vital qui va bien au-delà de la simple promesse du souvenir pieux.

Seulement, la femme ne fait pas sa déclaration dans l'intimité de l'alcôve comme il aurait été souhaitable selon la norme sociale, mais devant un témoin. Symboliquement parlant, l'explication peut être celle que nous avançons au début, à savoir que la mort fait toujours intrusion en rendant impossible par sa présence la continuité de l'espace intime. La mort est publique ; le cadavre, son visage protéiforme, l'est aussi.

La narratrice prévoit la réception difficile de ses confessions brutales à la mort de son mari ; c'est pourquoi elle essaie de créer d'entrée de jeu une atmosphère contradictoire, ambiguë, dans laquelle le désir est omniprésent sous diverses formes et avec diverses intensités. La contradiction qui est constamment mise en avant par la narratrice est celle qui existe entre ses cheveux blonds naturels et son récent état de jeune veuve. Il s'agit d'un faux conflit, qui devient une contradiction seulement à la lumière des modèles figés de pensée que la société fait se perpétuer. Une jeune blonde est une femme provocatrice et donc désirable, et sa simple présence dans un contexte de mort et de souffrance risque d'être perçue comme indécente. Elle-même victime de ces stéréotypes qui la condamnent à tort, la femme ne cesse de rappeler tout au long de la narration à quel point « [su] rubio natural [le] parecía obsceno » (125). Cependant il est intéressant d'observer que les clichés ainsi réitérés lui servent, en réalité, pour faire passer, par des glissements constants, une vérité intime qu'elle est contrainte de dissimuler. Ses cheveux blonds, signe de la « desfachatez » de « una viuda atípica » (126), sont obscènes « para las circunstancias que ahora [le] tocaban con lascivia » (125) et contrastent avec le noir de son deuil dénonçant « la ferocidad de [su] viudez precoz » (125). On lit là sa peur de se retrouver seule, son désespoir à perdre le désir alors qu'elle est encore très jeune et une forte volonté de réinvestir ce désir en cherchant à susciter celui des autres. Car la disparition de l'amant, « su cuerpo quieto en el féretro [...] llevándose su fidelidad y su pasión » (125), est pour l'épouse à la fois une douleur et un affront à sa propre vie.

Il y a donc une dynamique du désir qui imprègne l'écriture de ce *cuento*, marquant une vision de la mort de l'autre qui peut choquer mais qui n'en est pas pour autant moins représentative pour ce qui se passe dans l'intimité d'un couple qui se brise. L'érotisation du corps mort n'est pas un acte excentrique, mais s'inscrit dans la continuité d'une relation qui ne saurait trouver sa fin dans la mort, malgré la présence intrusive du cadavre. Alors, le vacillement entre douleur et plaisir étant annoncé dès la première phrase, la femme est accablée par ses sentiments contradictoires. Le lavement du cadavre est l'occasion pour raviver le souvenir de la passion qui la liait à ce corps seulement quelques heures auparavant. Puis, elle essaie de revenir à la réalité et cherche des habits de deuil dans une garde-robe trop gaie et trop fleurie, reflet de sa vie d'avant, ce qui la confronte à nouveau violemment à sa perte. Elle choisira une robe noire décolletée qu'elle avait portée au dernier anniversaire du

couple, des porte-jarretelles noirs attachés à une culotte rouge. Elle couvre ses épaules avec un châle de dentelle mais la peau vivante qu'on peut apercevoir par les trous de la broderie lui semble « una blasfemia » (126). Vêtu de la sorte, son corps cache la souffrance intérieure derrière une apparence aguichante qui affirme symboliquement le désir de continuer à vivre en dépit de la brisure de la mort. Voici la révolte de ce personnage.

Le personnage masculin vivant a une évolution intéressante. La façon dont la femme se réfère à lui est déjà symptomatique des rôles qu'il assumera au fil de la narration. Il est d'abord « el médico forense » (126) nommé ainsi une seule fois afin de justifier sa présence dans la chambre du mort et pendant le lavement du corps. Il devient ensuite « el forense » (126, 127), mot en fin de compte à deux significations : *le légiste* accompagnant légitimement la femme dans ses démarches funèbres et *l'étranger*, témoin indiscret d'une intimité qu'il ne lui appartient pas de regarder. Plus tard, lorsque le rapport change entre les deux, il devient « el hombre » et même, à deux reprises, tout simplement « él » (127), proximité du langage qui montre qu'il est prêt à se substituer à l'autre homme le temps de leur rencontre fougueuse. Puis, à la fin, les trois dernières appellations (« el forense » / « el hombre » / « él ») sont reprises l'une après l'autre, en un vertigineux rappel de l'évolution du désir. Ce personnage n'est pas un simple objet sexuel au service d'une veuve extravagante ni, au contraire, un homme qui profiterait de la faiblesse d'une femme tragiquement éprouvée. Il est à la fois une présence rassurante parce qu'il est un professionnel de la mort et attachante puisqu'on nous dit que de toute évidence « él también acariciaba a los muertos ajenos » (127) ; cet homme incarnera littéralement le passage de la discontinuité de la mort à la continuité de la vie, chose qu'il lui répète, d'ailleurs, machinalement : « la vida continúa » (126).

Le personnage masculin mort n'est pas moins présent du fait de son apparente passivité. Au contraire, son état de cadavre lui donne une telle centralité qu'il n'est pas exagéré d'affirmer que cet homme est le déclencheur des sentiments et des actes des deux autres personnages. Gisant d'abord sur le lit, nu et plein de sang, puis lavé, caressé, embrassé, pour être enfin déposé dans le cercueil qui quittera la maison à la tête du cortège funèbre, le corps de l'homme mort reproduit les étapes de toute séparation mortelle. On est d'abord confronté à l'irruption choquante de la mort dans l'espace intime, où la nudité est la réalité crue de la mort tandis que le sang renvoie à la violence que signifie la simple vue du cadavre de l'être cher. Puis le rituel du

lavement et les signes d'affection envers un corps familial brutalement devenu étranger représentent la tentative de communiquer avec l'incommunicable ; c'est aussi le temps pendant lequel on est censé intégrer la forme nouvelle que prend l'existence de l'autre et, partant, la sienne. Et enfin, la mise en bière – l'exposition de la mort où tous les cadavres se ressemblent – constitue le pas vers la reconnaissance de la mort, cette fois-ci, en tant que fait social, automatiquement suivi par l'injonction de partir faite au défunt.

Le rapport sexuel substitutif a lieu juste après l'érotisation du cadavre et sa mise en bière mais avant le départ du cercueil. Sa finalité, qui est de déplacer le désir en le situant dans la continuité de la vie par le désinvestissement de l'ex-corps érotique, sera ainsi atteinte en présence du corps du mari : les trois personnages y participent symboliquement. Le moment n'est donc pas neutre, on pourrait même dire qu'il appartient au temps de la mort. La femme assume l'indécence de la vie qui continue par rapport à la mort qui s'arrête et enfonce (nécessairement) son mari dans le tombeau. Nous venons d'indiquer le temps, mais il ne faut pas oublier l'espace qui est tout aussi important. L'Éros vient aussi envahir l'espace nouvellement acquis par Thanatos. Et en récupérant tout sauf le cadavre, Éros ne laisse à l'autre, au fond, que ce corps mort comme unique géographie de manœuvre. Encore une fois, le constat déjà évoqué au cours des pages précédentes selon lequel temps et espace tendent à se confondre en présence de la mort se voit ici conforté.

Cependant, la protagoniste du *cuento* n'est pas aussi cynique qu'elle en a l'air. Nous l'avons déjà dit, la mort de l'autre est le rappel de la mort propre, y compris parfois une invitation à abandonner soi-même la vie, d'une manière ou d'une autre. Dans sa douleur, la veuve semble envisager cette possibilité sans véritablement agir dans le sens de la vraie mort. Celle qu'elle envisage prend plutôt la forme de la solitude, de l'isolement, voire de la régression impossible, c'est-à-dire d'une mort par l'autre bout de l'existence. « [E]n la inmensidad de aquella cama yo también moriría » (126), se dit-elle, remarquant la solitude d'un lit d'amour par lequel est passée la mort, mais aussi l'inévitable destin commun. Et lorsqu'elle se trouve dans les bras vivants de celui qui n'est pas son mari, elle s'exclame, parlant uniquement de son sexe : « estaba vivo, vivo, como lo necesitaba para que todo aquello pasara, y mañana amaneciera de nuevo y la cama se encogiera, tierna, dulce como una cuna » (128). Elle ne succombe finalement qu'à l'extase (l'orgasme) d'être vivante : « No

había oxígeno en los corazones que mueren por balazos o por esas otras pequeñas muertas » (128).

Voici enfin un dernier détail qui nous semble intéressant dans la relation avec le cadavre. Pour la femme, il n'est pas uniquement question de survivre à la mort de l'autre entendue en tant que perte irréversible. Il s'agit aussi de recalibrer, puis de reconstruire, philosophiquement, le lien avec l'altérité brisée. C'est dans ce sens que le jeu de l'altérité attire l'attention dans ce *cuento*. Bien évidemment, le premier « autre » est le mari, en quelque sorte dédoublé en l'amant qu'il était et le cadavre qu'il est. La brèche entre les deux est immense, pas étonnant que le deuxième « autre », le médecin légiste, puisse y trouver sa place. Si le mari est devenu un étranger puisque son corps est profondément méconnaissable malgré la familiarité superficielle, le médecin légiste est un étranger, un inconnu. Le mystère du corps mort d'un homme bien connu reste à jamais insondable, mais non celui du corps vivant d'un homme inconnu.

Ce qui se passe dans ce *cuento* n'est pas une négation de la mort mais une tentative de l'appivoiser par la revendication du désir érotique, donc du désir de vivre, au-delà du scandale de la mort.

2.3.6.2. Un cadavre fait de désir : « Novia de azúcar » d'Ana García Bergua

Nous avons essayé d'examiner les réactions face à l'irruption du cadavre dans un cadre naturel (la mort du mari), puis excentrique (prolifération invraisemblable des corps morts). Nous verrons maintenant comment le protagoniste de « Novia de azúcar », le deuxième *cuento* de notre corpus signé par Ana García Bergua, n'attend pas que le cadavre débarque mais va à sa rencontre. Lors d'un « día de muertos », il invoque une tante lointaine pratiquement inconnue dont il avait trouvé une vieille photo en fouillant dans les affaires de sa grand-mère. Le rituel de l'autel spécialement aménagé pour l'occasion est adapté aux intentions du personnage de séduire la morte. Cela est possible parce que l'esprit convoqué s'incarne et son corps ressemble, le temps de la visite, à son corps vivant. Il ne s'agit donc pas d'un cadavre au sens strict, rien à voir avec la menace de la pourriture, mais c'est tout de même le corps d'un défunt qui ne parviendra pas non plus à échapper au sort maudit de la chair.

L'accent est mis délibérément sur la femme qui s'appelle Rosenda et sur l'endroit où elle fera son apparition. Le narrateur nous décrit ses préparatifs pour la rencontre avec l'inconnue : des cierges, des fleurs, de quoi manger et boire et, au milieu, le portrait de Rosenda qui trône. Elle arrive comme prévu, mange et boit ce qu'on lui avait préparé et raconte qu'elle n'avait jamais été appelée auparavant à revenir parmi les vivants bien qu'elle soit morte depuis longtemps ; c'est pourquoi il lui semble avoir passé des siècles « en una oscuridad con olor a tierra »⁴¹⁴. L'image-cliché de la tombe noire où la terre pèserait à jamais sur le corps semble souligner le poids de l'oubli des vivants et, par conséquent, rappelle l'importance du souvenir qui soulage la solitude des morts. L'une des sources de l'angoisse de la mort est notamment l'idée que la trace de notre passage au monde serait complètement effacée, qu'il n'y aurait plus rien qui témoigne d'une vie humaine. On n'en saura pas davantage sur Rosenda car son protagonisme dissimule, en réalité, la figure de l'autre personnage, c'est-à-dire du narrateur, dont les intentions sont malgré tout difficiles à cerner.

Le narrateur semble être un habitué de la fête des morts. « A Rosenda la atraje... », « Ese año se me ocurrió... » (123) raconte-t-il, en laissant sous-entendre que ce n'est ni la première fois qu'il le fait ni la première fois que ce sont des femmes qu'il invoque. Là où il innove cette fois-ci, c'est en ce qui concerne les accessoires de son autel des morts qui feront en sorte que tout ressemble plutôt au lieu d'une rencontre amoureuse. Les cierges allumés pour l'âme des défunts deviennent des bougies romantiques et les chrysanthèmes immanquables au décor de la Toussaint sont remplacés par les roses, symbole de l'amour par excellence. D'ailleurs, Rosenda arrive de l'autre monde avec un bouquet de chrysanthèmes en tissu qu'elle serre contre sa poitrine et que le narrateur écartera doucement lorsqu'il la prendra dans ses bras. Il n'y aura pas non plus l'encens et les « calaveras » habituels tandis que la tequila ou la bière se verront remplacées par une bouteille de champagne. Et enfin un gâteau de mariage attendra sur la table de l'autel. On dirait que le narrateur veut effacer tout signe rappelant la mort pour substituer à cette dernière un cadre de vie. Et pas n'importe lequel puisqu'on n'est plus dans la cuisine de Claudia Hernández dans « Hechos de un buen ciudadano », mais dans la chambre du narrateur, vu la présence du lit où, couché, il attend l'arrivée de Rosenda. Une

⁴¹⁴ « Novia de azúcar » in *Día de muertos. Antología de cuentos mexicanos*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001, p. 123. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

partie du titre (« Novia ») dévoile d'ores et déjà sa signification : l'homme fait comme s'il attendait sa fiancée. Pourtant il ne le déclare pas ouvertement, la narration garde une pointe de surprise grâce à sa phrase distante et détachée : « Supuse que había sido pariente nuestra y que por algo merecería regresar » (123).

La morte se présente au rendez-vous. Elle porte un vêtement blanc, forcément un peu usé, elle est « muy bella » et « de carne generosa » (123). Cette courte présentation contraste fortement avec l'image que l'on peut avoir d'un esprit qu'on aura invoqué et auquel on aura fait des offrandes pour que tout se passe au mieux pour lui dans l'au-delà. La femme ressemble plutôt à une jeune « mariée » et l'évocation de son corps charnu ne rappelle guère la mort, mais fait plus penser à une invitation érotique. Il est vrai que le désir érotique est à attribuer en plus grande mesure au narrateur qui a l'air d'avoir tout prémédité, mais la morte n'est pas exempte d'instincts spécifiques à la vie : l'homme semble arriver à la convaincre dans un premier temps de se laisser toucher en lui offrant de quoi boire et manger. « A cambio de que me escuchara y de poder tocarla, le ofrecí saciar la sed y el hambre de tantos años » (124), mais nous verrons qu'à la fin elle utilise un pluriel qui trahit une certaine implication affective aussi. Au début, la revenante rappelée à la vie a peur que ce soit là l'appel au Jugement dernier et qu'elle ne reçoive pas le pardon qu'elle souhaite. Alors lui s'improvise juge et lui pardonne tout, ouvre la bouteille de champagne et poursuit son jeu de séduction. On ne peut que supposer que la rencontre érotique a lieu pendant les quelques heures qui passent avant que la femme ne décide de retourner au pays des morts. La réaction du narrateur est celle d'un homme follement jaloux et possessif, ce qui conforte aussi l'hypothèse de la rencontre amoureuse : il l'enferme dans une armoire pour qu'elle ne puisse pas s'échapper. Elle a beau pleurer et lui dire qu'elle sera poussière, lorsqu'il ira la chercher là où il l'avait enfermée, il ne retrouvera plus rien du corps que son désir avait construit. Il faut remarquer enfin le pluriel auquel nous faisons allusion : « Me convertiré en polvo, lo queramos o no, gritaba entre sollozos » (124). Le *nous* et les pleurs montrent que les deux personnages partagent le même désir de défaire l'ordre des choses, seulement la femme est plus réaliste.

Sous le couvert d'une histoire de nécrophilie fantasmagorique plutôt drôle que scabreuse, nous lisons en fait la fictionnalisation de divers aspects de la peur de la mort. La discontinuité entre la vie et la mort, par exemple, est brutalement mise en évidence dans ce *cuento*. Le personnage-narrateur souhaite intégrer la mort à son

existence quotidienne en refusant de voir ce qui le détournerait de son dessein : des chrysanthèmes de l'outre-tombe qu'il écarte, en passant par les repères spécifiques que l'on peut attribuer à l'imaginaire propre des morts tel le Jugement dernier dont il se moque en tant que vivant, jusqu'aux supplications de la femme qui sait que le simple désir de l'autre n'a pas vocation à ressusciter qui que ce soit, supplications qu'il décide à tort d'ignorer.

Le désir du narrateur s'étaye sur une vision du corps cohérente jusqu'à un certain point. Les morts dont nous célébrons la mémoire, bien que disparus aux yeux des vivants, ne sont jamais que des esprits désincarnés ; ils continuent de posséder des corps que nos pensées leur restituent à chaque souvenir, à chaque invocation. Par ailleurs, le narrateur choisit de restituer à la femme un corps érotique, profondément subjectif. Symboliquement parlant, ce corps ainsi érotisé est bien placé pour dire la vie, c'est-à-dire pour cesser de dire la mort. Georges Bataille met souvent en relation, par le biais de l'acte érotique, la naissance et la mort. Quand il dit que « le mouvement de l'amour, porté à l'extrême, est un mouvement de mort »⁴¹⁵, il affirme, en fin de compte, la nature excessive, violente et angoissante des événements définitoires de la vie humaine : naissance, accomplissement du désir érotique et mort. De la même façon, dans ce *cuento*, il y a un excès semblable qui conduit le protagoniste, par un mouvement extrême d'amour vers la mort, à vouloir rétablir la vie. Ou, du moins, il s'illusionne en se disant qu'il pourrait épouser la mort en épousant la morte. Et que, de cette manière, il rendrait la mort plus familière, aimante aussi et surtout quotidienne. Seulement, rien de tout cela ne peut se traduire dans la réalité.

D'autre part, quand on nie la mort de l'autre, on nie par la même occasion sa propre mort. Notre personnage parle de « mi muerta » (124) lorsqu'il décide d'ouvrir l'armoire pour la faire sortir. Le possessif témoigne de sa volonté d'arracher cette femme à la mort, de ne pas la laisser retourner « a su tierra ignota » (124). La terre inconnue renvoie à l'impossibilité de percer le mystère de la mort qui est encore une autre source d'angoisse, comme nous l'avons déjà suggéré à plusieurs reprises. En plus, c'est *sa* terre inconnue ; il faut établir clairement que c'est elle qui est morte et c'est pourquoi il désigne cet endroit comme son espace à elle. Ce n'est pas *la* terre inconnue : par conséquent, lui n'en fait pas partie. En tant que vivant, il prend donc

⁴¹⁵ Georges Bataille, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957, pp. 47-48.

ses distances par rapport à la mort. Il ne s'en ira pas avec la femme, ce qui aurait été une possibilité.

Ce sont des peurs qui nourrissent des rêves irréalisables, tandis que dans l'armoire, la mort revendique ce qui lui appartient. En guise d'effigie, « una calavera de azúcar » (124) avec le nom de Rosenda gît sarcastiquement au sol. À peine la ramasse-t-il, elle (re)devient poussière. La deuxième partie du titre s'explique tout aussi brusquement.

2.3.7. Quand la mort choisit sa fiction

Man has created death
William Butler Yeats

Ce volet fait écho à l'avant-dernier point de la section sur la mort propre. Nous avons abordé la mort dans une fiction enchâssée dans un de nos *cuentos* pour tirer, entre autres, la conclusion que la mort fictionnelle suscite les mêmes questionnements que la réelle. Le premier texte parle plutôt de la fiction comme état de choses imaginé pour une situation déterminée, en l'occurrence la mort. Nous verrons, dans « El barullo de tus muertos » de Susana Pagano, que la mort va être envisagée comme un symbolique retour à la maison. « Hombre con paraguas » de Carlos Liscano est l'anatomie d'un crime, commis très probablement par la mort, où l'exposition de toutes les ficelles de l'écriture est en réalité une occasion pour réfléchir à la mort.

2.3.7.1. Le retour à la maison : « El barullo de tus muertos » de Susana Pagano

Le monde possible de l'au-delà

Dans l'introduction de ce travail, nous avons fait la distinction entre ma mort, ta mort et sa mort, les deux dernières s'intégrant, avec une différence de degré, sous la catégorie « mort de l'autre » qui donne le titre de la présente section. Dans le *cuento* de Susana Pagano, l'utilisation de la deuxième personne du singulier est assez particulière. Le pronom « tu », avec toutes ses déclinaisons, ne renvoie pas à une

personne chère au narrateur qui serait en train de mourir ; le mécanisme joue plutôt avec la sensibilité du lecteur, lui imposant deux rapports possibles avec le personnage : le premier endossera soit le rôle du témoin proche, soit celui du récepteur d'une histoire de mort qui pourrait très bien être la sienne. Nous pourrions, d'autre part, considérer que le contenu du récit met en scène la mort propre à l'aide d'une grammaire trompeuse, mais il nous semble néanmoins plus adéquat de le lire comme une histoire sur la mort de l'autre. Nous avons rencontré une situation similaire lorsqu'il a fallu décider si « La bañera » d'Andrés Neuman parlait de soi ou de l'autre. Bien évidemment, en première lecture, un narrateur raconte la mort de son grand-père ; mais, en fait, il se substitue au mourant et lui prête le récit de sa mort, composé à partir de sources qu'il ne dévoile pas.

Le *cuento* « El barullo de tus muertos » de la Mexicaine Susana Pagano est une véritable histoire de mondes possibles, puisqu'on oppose à la réalité ayant statut référentiel un monde d'une texture différente. Croire en un parcours mystérieux au-delà de la mort est plus commun qu'on ne le croit et nous avons remarqué dans les *cuentos* analysés jusqu'à présent divers rudiments de cette croyance exprimés sous des formes invraisemblables : de l'importance d'aider Aitana à retrouver l'intégrité physique afin qu'elle puisse poursuivre ses cours à l'université, à la perception inchangée du corps propre dans la tombe dans le cas de l'ami d'Eva mort depuis six mois, etc., allant jusqu'à l'image d'un Alfredivo qui semble reprendre la respiration après sa mort, cette dernière étant causée justement par le manque d'air. Nous lirons maintenant une version plus cohésive de cet espoir que l'être humain entretient et alimente d'une vie après la mort, dans un *cuento* où la permanence des esprits dans des corps immatériels fait l'objet de la création d'un monde fictionnel à part entière.

« El barullo... » fictionnalise l'idée de la mort comme existence heureuse et paisible en compagnie des êtres chers, ayant comme source la tradition populaire d'inspiration chrétienne. La trame est peut-être l'une des plus développées au sein du présent corpus. Un homme, Ernesto, se retrouve dans un village grisâtre, à l'air abandonné, où il reste à peine quelques habitants étrangement impassibles à la présence du nouvel arrivé. Il entre dans l'église où il reconnaît une femme, un premier amour d'enfance, très vieillie par rapport aux souvenirs qu'il a d'elle. Impossible de lui parler car la femme n'aperçoit pas sa présence. Il se dirige ensuite vers le cimetière où une tombe particulière semble attirer son attention sans qu'il sache pourquoi. Le cimetière lui rappelle des souvenirs poussiéreux à propos d'un

passé bien plus glorieux pour le village délabré qu'il est en train de visiter. À ce moment-là, il sent qu'on le regarde ; il se retourne et il voit une petite fille. Elle doit avoir à peu près huit ans, l'âge de sa sœur décédée il y a longtemps, ses vêtements remontent à une époque lointaine et son sac à dos ressemble étrangement à celui qu'Ernesto portait lui-même étant enfant. Pourtant, il ne la reconnaît pas et ne sait pas non plus où il est et pour quelle raison ; tout ce qu'il sait est qu'il se sent en sécurité avec cette fille qui s'appelle Juanita. Ils passent du temps ensemble et, à la tombée de la nuit, tous les deux s'endorment. Juanita disparaît tandis qu'Ernesto rêve de sa vie réelle. Il se voit gésir sur un lit, entouré d'une famille nombreuse, endolorie, et il comprend soudain ce qui se passe : il est en train de mourir et pendant son mourir il entame déjà le voyage vers l'au-delà. Ne pouvant pas quitter trop brusquement une vie pour une autre, il vacille entre les deux mondes : il expire sur son lit et se couche, en même temps, sur la pierre tombale du vieux cimetière. Au réveil, le village a récupéré les couleurs et sa beauté d'antan. Ernesto est mort. Sa petite sœur l'attend et l'histoire qu'elle lui avait racontée et qu'il n'avait pas su reconnaître se superpose maintenant sur l'histoire de sa vie, comme le lecteur l'avait aisément deviné :

Hace muchos, muchísimos años, cuando las minas todavía estaban llenas de plata, la gente tenía dinero y era muy feliz, no había escasez y nadie conocía la tristeza; pero un día, las minas se apagaron de tanta ambición que había en los hombres. Entonces hubo pobres y enfermedad, luego llegó el hambre. Una de esas familias que tuvo riquezas y cosas de mucho lujo, se quedó sin un céntimo. La hija más pequeña se puso mala pero no había dinero para llevarla al hospital, ni para traerle a un doctor o darle medicinas. La niña ya no tuvo tiempo de ver la primavera siguiente, sus papás y su hermano mayor se amilanaron de sufrimiento y se fueron a la capital, nunca regresaron y allá trabajaron cantidad. El hijo mayor creció sano y se hizo médico para evitar que se le muriera otra vez un ser amado. Fue un médico muy bueno, ¿sabes? Curó a montones de personas, salvó a niños que se podían haber muerto sin su ayuda [...]. Ahora él ya es viejito y le toca regresar a donde nació y a donde está su hermanita [...]⁴¹⁶.

Du point de vue de la narration, la grande particularité, comme nous l'avons déjà mentionné, est que les faits sont racontés à la deuxième personne du singulier, le narrateur s'adressant directement au protagoniste. Ce choix narratif a un étrange effet

⁴¹⁶ Susana Pagano, « El barullo de tus muertos » in *Sólo cuento V*, (comp. Ignacio Padilla), México DF, Universidad Nacional Autónoma de México, Difusión Cultural, 2013 p. 267. Les références des citations suivantes seront données entre parenthèses.

hypnotique sur le lecteur qui, tout en sachant qu'il n'est pas l'actant principal, se sent personnellement concerné par le voyage que fait Ernesto.

Le voyage vers la mort : le grand retour à la maison

Le motif du retour à l'enfance ou à la maison natale au moment de la mort, ou bien celui de la vie entière qui défile à toute vitesse sous les yeux du mourant, –qui est au fond une version du premier–, ont déjà été abordés dans d'autres *cuentos* de notre corpus : le grand-père d'Andrés Neuman, le personnage de roman d'Angel Santiestéban-Prats, la réplique fictionnelle de Sénèque d'Enrique Serrano ont tous emprunté ce chemin du souvenir avant de rendre le dernier soupir. Seulement, dans ce texte, le voyage de retour représente bien plus qu'un symptôme parmi d'autres que le mourant expérimente : il constitue la clé d'interprétation d'une vision déterminée de la mort. Nous disions au début de cette analyse que la source du texte devait être cherchée dans la tradition populaire d'influence chrétienne. Le thème du retour à la maison, dans le sens de retrouver le paradis perdu, est chrétien, tandis que le fait de mener *post mortem* une vie presque identique à celle que l'on a eue sur terre n'en est pas un. C'est dans ce genre d'extrapolations que nous percevons le mélange entre tradition théologique et tradition populaire. Cela étant posé, voyons comment meurt ce personnage.

Le récit ne laisse pas présager qu'il s'agit d'un lieu peuplé par des morts, le début rappelant, d'ailleurs, quelque chose de l'atmosphère mystérieuse du village de *Pedro Páramo*. Il est intéressant de remarquer que, bien que le lecteur entende plus vite que le protagoniste la nature des pérégrinations de ce dernier, il lui faudra attendre la fin pour comprendre qu'Ernesto n'est pas encore mort, mais en train de mourir et que, par conséquent, le dernier temps de son existence se déploie simultanément dans deux mondes. Avec l'avantage du lecteur ayant parcouru une toute première fois le texte, nous pouvons nous concentrer sur les détails qui ont vocation à exprimer des possibilités fictionnelles de la réalité de la mort.

Le premier élément qui attire l'attention est peut-être la relation avec le temps qui semble complètement modifiée dans la perception qu'a Ernesto des choses et des gens qui l'entourent, aussi bien que de sa propre personne. Lorsqu'il croise la femme dans l'église, il ne peut pas comprendre qu'elle ait pu tant vieillir ; par ailleurs, son étonnement est grand quand Juanita lui dit que le village est « *viejo como tú* » (265),

parce qu'il ne se sent pas vieux. Pourtant, une fois de retour sur son lit de mort au sein de sa famille, on apprend qu'il est arrière-grand-père. La confusion temporelle ne se réduit pas, de fait, à cette incapacité de se positionner par rapport au temps qui passe, mais elle se creuse au fur et à mesure que la narration avance, pour aboutir à un chevauchement transgressif de deux temps incompatibles, donc à une annulation du temps tel qu'on le connaît. Ainsi le protagoniste se retrouvera simultanément dans la vie qu'il s'apprête à quitter et dans la vie à venir, réunies dans un maintenant qui ne ressemble plus au présent. Le dernier voyage, ce serait donc un va-et-vient indécis entre la vie et la mort où les espaces s'entrecoupent et où le temps n'alterne plus les secondes de la même manière. Ernesto passe une bonne partie de la journée et une nuit presque entière avec sa sœur Juanita, durée qui rentre dans le court laps de temps pendant lequel il est en train de vivre son agonie aux côtés des autres membres de sa famille. Les allers-retours qu'il effectue jouent le rôle de la distanciation nécessaire à se laisser mourir, motif que nous avons déjà remarqué dans les conclusions sur la mort propre. Lui qui ne se croyait même pas vieux, arrive à se dire, à l'instar d'autres personnages, comme, par exemple, Sénèque d'Enrique Serrano : « Ya no tiene ningún sentido estar aquí » (269). Le passage de l'acceptation de la mort est franchi à cet instant-là, mais non sans douleur : « Estaré bien, quisieras decirles para consolarlos, para evitar el dolor de tus hijas que es tu propio dolor, pero de tu boca no salen palabras de alivio » (269). La douleur provoquée par l'abandon de sa vie et des êtres chers est contrecarrée par le retour puissant de son passé déjà enterré, et « como si tanta nostalgia pesara demasiado » (270), il accepte de mourir. Et il le fait « dichoso, exultante » (270). Nous retrouvons dans ce détail un élément familier, à savoir le côté exalté de la mort. La différence est que, cette fois-ci, c'est le mourant qui ressent une paradoxale joie de vivre comme si l'approche de la mort était susceptible de provoquer dans le corps encore vivant une toute dernière extase, une intense célébration des sens.

Un deuxième élément relevé précédemment comme significatif et qui revient aussi dans ce récit est le balisement de l'espace fictionnel menant à la mort. Il est à remarquer dans « El barullo ... » combien il existe d'endroits connotés comme frontaliers, ce qui marque l'importance que l'on attache à la délimitation symbolique entre l'espace de la vie et celui de la mort. Un premier tel signe est le ruisseau qui apparaît au début de la narration et au milieu duquel Ernesto s'arrête, pensant, sans savoir pourquoi, que « es muy pronto » (263) pour aller plus loin. Le même ruisseau

réapparaît à la fin lorsque « Juanita [lo] espera del otro lado del arroyo » (270). Et il y en a d'autres : « la verja de hierro forjado », « el portón de madera », « el umbral », « el atrio » (264) qui fonctionnent aussi comme seuils ou espace préliminaire aidant à accéder d'un ici maîtrisé à un ailleurs inconnu. Notre personnage emprunte ces passages pour entrer dans l'église, puis dans le cimetière où aura lieu la rencontre avec sa sœur venue spécialement pour le guider. Il repasse ensuite les mêmes seuils en sens inverse afin de retourner dans la chambre et revient sur ses pas définitivement une dernière fois, laissant derrière lui vraisemblablement un cadavre qui n'est pas le corps qui part avec Juanita, un corps, ce dernier, toujours capable de marcher et de sentir la chaleur d'une main⁴¹⁷.

D'autre part, la chambre du mourant présente, elle aussi, une particularité qui attire l'attention. À part le lit qui accueille le gisant, le séparant des survivants qui l'entourent (espace démarqué que nous avons déjà analysé), les fenêtres de la demeure sont couvertes de grands rideaux épais « que impiden el paso de la luz » (268). Le rideau ne laisse pas pénétrer la lumière (la vie) en assurant le noir (la mort) dans la pièce ; ainsi la vie et la mort sont sommées à occuper chacune leur place respective. Il est intéressant de remarquer que cette idée de la séparation catégorique entre les deux mondes apparaît, de manière assez étonnante, dans les premières pages du *cuento*, lorsque le narrateur décrit l'état des tombes : « Ramas, hierbas y plantas trepadoras invaden los sepulcros en su afán de reiterarle a los muertos su condición de muertos » (265).

Tout ce réseau symbolique tissé autour de la mort souligne l'idée de la séparation entre les deux plans ontologiques, comme nous venons de le voir. Mais les seuils de toute sorte signifient aussi le franchissement d'un pas au-delà d'une limite autoritaire, un parcours que l'on pourrait qualifier d'initiatique car traverser un seuil est à la fois synonyme d'entrer dans un monde nouveau. Dans le présent *cuento*, ce trajet initiatique prend la forme de ce que le personnage de Juanita appelle le retour à la maison, par lequel Ernesto regagne l'enfance, –un temps, par excellence, paradisiaque– et réitère son propre passé via le souvenir, bouclant ainsi le cercle d'une vie.

⁴¹⁷ Cf. Susana Pagano, « El barullo... » *op.cit.*, p. 270: « Caminas con urgencia hacia Juanita, al llegar a un lado suyo, te toma de la mano » et p. 267: « [...] caminas junto a ella en silencio, dispuesto a seguirla a donde quiera llevarte, sintiendo en tu mano la calidez de la suya ».

La mort et la mémoire

Penchons-nous un peu à présent sur le rôle de la mémoire au moment de la mort, depuis la perspective de ce trajet que le mourant semble être tenté de parcourir. Nous avons pu constater, que ce soit lié à la mort propre ou à la mort de l'autre, qu'il existe souvent un temps du souvenir avant le trépas (chez les personnages de Quiroga, Neuman, Santiestéban-Prats, Serrano, Meruane, etc.). « El barullo... » est, certes, le texte qui accorde le plus d'importance au passé comme source dans laquelle l'homme puise la force de quitter la vie. La conclusion paraît paradoxale et pourtant il y a une logique symbolique qui justifie le choix.

Ernesto, un vieil homme sur son lit de mort, doit trouver le courage de se séparer des siens pour franchir le dernier pas. La présence de ses filles, de ses gendres et de ses neveux est déjà le premier appel à la mémoire ; ils lui rappellent une partie de la vie qu'il a menée et donnent une consistance concrète et physique à cette dernière⁴¹⁸. Puis le passé lointain, l'enfance, est à la fois un temps de la vulnérabilité et de la sécurité : en se mettant à l'abri de son enfance, Ernesto se reconnaît petit face à la mort et s'évite le trauma d'affronter la mort dans la peur ou l'agitation. Par ailleurs, on peut aussi voir le passé comme un espace funèbre, dans la mesure où nous perdons constamment nos propres êtres passés comme nous perdons des êtres chers. Perçu ainsi, le retour en arrière vaut voyage dans le royaume de la mort, une sorte de déjà-vu capable de rendre l'expérience de la mort un peu plus familière. Enfin, la mémoire est aussi, paradoxalement, un espace de l'oubli car le mécanisme du souvenir fonctionne aussi comme démission devant un présent qu'on a du mal à vivre.

Toutes ces interprétations possibles font de la mémoire un instrument privilégié dans l'appropriation du rapport à la mort. Quoi qu'il en soit, que l'homme puisse rencontrer tous ceux qu'il a le plus aimés, comme suggère ce *cuento*, est une éventualité suffisamment séduisante pour qu'il vaille la peine de tenter le voyage et de changer la peur de la mort en un beau récit de retrouvailles.

Pour conclure, un mot sur ce titre surprenant : « El barullo de tus muertos ». Nous attendons d'abord, en tant que lecteurs, une intervention bruyante de la part des morts dans la vie du protagoniste, ou bien une incursion de ce dernier dans un monde

⁴¹⁸ Voici une autre lecture possible de l'importance de la chambre du mourant de Philippe Ariès que nous évoquions dans la partie introductive.

strident habité par les défunts, pour constater assez vite qu'une telle explication n'est pas tenable. L'explication n'est pas tenable parce qu'il n'y a pas de bruit et le *cuento* est justement dominé par le silence du protagoniste, voire, par endroits, par le mutisme de certains personnages. Le pluriel surprend également alors qu'il n'y a qu'une « morte » de sa famille. Ce pluriel fait peut-être plutôt référence au lecteur (dont la famille d'Ernesto, eux-mêmes lecteurs impuissants de son expérience ultime) qui, par ce texte, est témoin de ce qui se passe dans la tête des mourants. Dans ce cas-là, le sens de « barullo » serait celui de la confusion, de l'incompréhension qui envahissent l'homme à l'instant de sa mort, malgré la cohérence du récit que chacun parvient à s'inventer.

2.3.7.2. La mort écrite pour être lue dans « Hombre con paraguas » de Carlos Liscano

Une anatomie de la mort littéraire

Comme dans la section précédente portant sur la mort propre, nous concluons ce deuxième volet avec un texte qui a des caractéristiques intéressantes pour constituer une clôture thématiquement adaptée à notre démarche. Il s'agit de ce que l'auteur lui-même appelle « [un] crimen literario »⁴¹⁹, c'est-à-dire, depuis la perspective qui nous occupe, une mort construite de toutes pièces sans aucune intention de se faire passer pour un évènement qui aurait pu avoir lieu dans la réalité. Le ton technique donne l'impression que le texte émane d'un laboratoire d'écriture ayant pour but de transmettre aux profanes les secrets de l'élaboration d'un récit de fiction. Seulement, on se rend compte au fur et à mesure que le texte avance que le côté didactique est plutôt mis au service du thème de la mort et pas vraiment des apprentis-conteurs.

⁴¹⁹ Carlos Liscano, « Hombre con paraguas » in *Oficio de ventriloquia I*, Relatos 1981 – 2011, Montevideo, Planeta, 2011, p. 123. Une précision : nous n'avons pas pu obtenir la version papier de ce recueil ; en revanche, l'auteur, M. Carlos Liscano, nous a très aimablement fourni la version en format Word de ses nouvelles. Nous allons donc utiliser le numéro de page correspondant à ce document électronique. Les références des citations ultérieures seront données entre parenthèses.

La mort n'est pas abordée dans « Hombre con paraguas » depuis la perspective des survivants, comme dans la plupart des récits précédents⁴²⁰, mais plutôt dans une optique à la fois philosophique et fonctionnelle. Philosophique, parce que le métadiscours de l'auteur révèle des questionnements relatifs à la mort et aussi parce qu'il y a toujours cette attention aux détails symboliques des gestes et des espaces qui accueillent l'évènement ultime. Fonctionnelle, parce qu'il a une apparence de manuel qui, pas à pas, conduit les personnages concernés (aussi bien que le lecteur) vers l'implacable dénouement, comme si la mort était lisible, repérable, bien avant qu'elle ne croise véritablement le chemin de l'homme. Une différence est à noter entre les *cuENTOS* analysés jusque-là et le présent récit. Pour ce qui est des textes précédents, les personnages qui regardent, vivent et s'expriment sur la mort de quelqu'un le font en ayant en tête leur propre sort futur. Dans le *cuENTO* de Carlos Liscano, il n'y a pas d'identification, ou encore mieux peut-être, il n'y a pas d'apitoiement, tout simplement parce que l'attention du lecteur est portée sur les agissements de la mort qui, (un peu) hésitante et calculée à la fois, et par-dessus tout calme, parvient imperturbablement à ses fins. Ainsi, le lecteur reçoit uniquement le point de vue de la mort, c'est-à-dire qu'il parcourt avec le personnage, mais techniquement plus informé que ce dernier, le temps qui mène à la fin et ne dispose pas d'éléments suffisants pour accéder aux sentiments que pourrait avoir la victime. Par ailleurs, comme il n'y a que deux personnages directement impliqués dans l'affaire de mort, les autres étant des figurants qui ignorent complètement sa présence, il n'est pas étonnant que le rôle du témoin, que nous avons relevé à plusieurs reprises comme étant une figure-clé de la représentation de la mort, ne soit pas vraiment attribué. Cela étant dit, dans la fiction il y a toujours un témoin ; s'il est vrai que le ressenti de celui qui meurt n'est pas partagé ni avec un autre personnage ni avec le lecteur (d'ailleurs, la solitude dans le sens de l'impossibilité de partager le discours de la mort est l'un des traits associés à celle-ci dans le présent récit), il est aussi certain que la mort s'expose, autrement, certes, que dans la forme du cadavre, sous les yeux d'un lecteur auquel on demande d'avoir le regard attentif afin qu'il soit capable de déceler les imbrications d'une routine mortelle.

⁴²⁰ Juanita, par exemple, la petite sœur d'Ernesto, le protagoniste de « El barullo de tus muertos » de Susana Pagano est une exception car, même si elle joue la figure de l'autre, elle n'est pas une survivante, mais, au contraire, quelqu'un qui voit la mort autrement pour être déjà passée par là.

Avant de poursuivre l'analyse, présentons la trame qui est, cette fois-ci, un peu plus développée que dans les cas antérieurs. Nous avons un narrateur qui se présente comme étant l'auteur du texte et qui se propose d'écrire sur la façon de perpétrer un crime littéraire. Consciencieusement, il informe son lecteur des étapes narratives à franchir : choisir le thème du crime, imaginer les personnages impliqués, trouver l'arme, envisager un mobile ou prétendre qu'on ne le connaîtra jamais ou encore que le geste serait gratuit, établir l'enchaînement des faits pour que l'assassin puisse parvenir à tuer sa victime, etc. Ainsi, on apprend qu'un homme sort de sa maison pendant une nuit pluvieuse, couvert de son imperméable et portant des bottes en caoutchouc et se dirige vers un coin de la rue, dont la localisation exacte lui est pour le moment inconnue, déterminé à tuer un autre homme : « sacaré un revólver y le disparará al estómago » (121). Il boite sous son parapluie, « es rengo » (121). On insiste sur la noirceur de la nuit en une quasi permanente référence allusive à la mort et nous verrons encore une fois comment les adjectifs qui décrivent ce temps parlent par la même occasion de l'autre nuit noire qui est la mort. Le trajet de ce premier homme, le boiteux, est interrompu par les interventions métafictionnelles du narrateur qui se fait un devoir d'expliquer toutes les décisions qu'il est amené à prendre et pourquoi. Tout en vantant les vertus de la brièveté lorsqu'on écrit un *cuento* (détail sur lequel nous reviendrons plus bas), le narrateur interpose délibérément ses explications, qu'il juge lui-même souvent comme superflues, à la manière d'une leçon d'interprétation. Donnons un exemple : au lieu de mentionner tout simplement l'aboiement d'un chien au loin dans un quartier où la diversité des odeurs est une preuve de vitalité, il s'arrête pour montrer comment chaque élément qui participe à la construction d'un récit cache une signification : le chien qui aboie apporte à la nuit de la poésie (cf. 123) et l'odeur de la boue fait penser à la terre des ancêtres (cf. 121), nous dit le narrateur. Et au lecteur d'ajouter que l'aboiement nocturne du chien et l'odeur de la terre dans la nuit pourraient suggérer aussi, à la rigueur, la solitude, la tombe et la mort.

Puis, assez rapidement, le récit a besoin d'accueillir le deuxième personnage, celui qui va mourir, « [el] otro » (121). Lui est moins jeune que le premier et une grande tristesse l'accable car la femme qu'il aimait l'a quitté pour un autre homme. « Ciertas noches de domingo, cuando la soledad es más dolorosa, sale a caminar y pasa por la casa de la que se fue con el más joven. Esta noche de lluvia es una de aquellas en que la soledad ocupa más lugar » (124). La trame se complique lorsque le

lecteur s'aperçoit que le deuxième homme est habillé exactement comme le premier et se promène à l'identique sous la pluie, abrité par son parapluie. Mais il ne boite pas ou, du moins, ce détail est passé sous silence.

Après trois moments de diversion au milieu de la narration, qui ralentissent la course de la mort afin d'exemplifier soit le danger des bifurcations inutiles, soit des caractéristiques de la mort, intervient la chute du *cuento*. Étrangement, malgré le caractère volontairement clinique de l'écriture, la chute conserve sa force et son efficacité. L'assassin présumé s'avère être la victime, tandis que la victime que l'on voyait déjà abattue sous les coups de feu du boiteux réussit à mettre en œuvre ce qui était en fait sa vengeance. Reste bien sûr à savoir –connaissance fragile qui s'étaye sur une décision purement fictionnelle– s'il y a vraiment eu deux personnages dans ce texte...

Et le dernier élément, annoncé dès le départ, servant si évidemment d'indice sans que le lecteur puisse pour autant en devenir conscient avant la fin du récit, est le « zapato blanco » (121-127). Ce soulier blanc appartenant à la femme qui a abandonné le deuxième homme aurait pu démasquer la vraie logique du crime qui constitue le sujet, mais l'implication du lecteur dans l'histoire comme monde peuplé et dynamique (y compris lorsque ladite histoire étale le processus qui l'a artificieusement confectionnée) semble être plus forte que la quête d'une sorte de vérité mathématiquement chiffrée dans les phrases qui racontent. Si à ceci on ajoute le singulier utilisé dans le titre « Hombre con paraguas », le doute se creuse et le sens de la formule étonnante « un limpio crimen » (121) dont le narrateur se sert une fois sans plus, au tout début, devient possiblement celui d'un suicide. Ou, comme le narrateur le suggère, d'une rencontre avec la Mort : « La imagen del rengo en las sombras de los arrabales tal vez sugiera la figura de la Muerte » (123). Cela étant dit, pour nous il est moins important de connaître avec exactitude la nature de la mort : crime, suicide ou ultime face à face avec la mort. Les interstices de la narration, rendus perceptibles, contiennent les éléments suffisants d'un rapport possible de l'homme à la mort.

Examen narratif de la mort. Ce que la fiction en retient

Derrière le tableau froid d'un crime littéraire d'où le narrateur fait attention à écarter la douleur en exhortant : « Dejemos fuera el dolor, no hay por qué agregar el

sufrimiento a una historia literaria »⁴²¹ (125), le portrait de la mort se dresse avec fermeté mais aussi avec une certaine douceur.

« Alguien » (121), « un hombre » (121), « una noche [...] por alguna calle » (122) « de una ciudad desconocida » (122) va mourir. Voilà que la mort semble être un mélange de ciblage exact et d’anonymat, pour paradoxal que cela puisse paraître. Autrement dit, une mort pour chacun et, finalement, la même mort pour tous. Le constat est cynique mais c’est ce que le *cuento* semble vouloir mettre en avant par cette relation précise des choix infaillibles que la mort opère, malgré la quasi impossible distinction entre les personnages. La rencontre rapide avec le troisième homme, un infirmier qui retourne de sa garde de nuit et dont « el rengo » comprend très vite qu’il n’est pas le bon candidat pour mourir tout de suite, montre que malgré le manque de traits individuels, il y a un seul et unique personnage qui mourra de cette mort-là.

Puis la mort est « lenta » et « definitiv[a] » (121) ; cela étant dit, c’est une affaire « de todos los días » (121), un peu comme la nuit qui « transcurre » (121) simplement. La mort est « infinita » et « inexplicable » (121), son temps « total » (121) et le dialogue avec la vie impossible parce que « sin palabras » (121). Et pourtant, ce n’est pas parce que la mort est profondément inénarrable qu’elle est aussi complètement hermétique. Nous avons déjà fait ce constat d’une compréhension soudaine, inexprimable, qui précède la mort et en vaut l’acceptation :

El hombre que está a la puerta comprende de pronto lo que nunca pudo formularse. Que uno vive toda la vida para una sola noche, y que si la pierde, si deja escapar esa noche, más le valdría no haber vivido. [...] Sabe que hoy es su noche, y que tiene que vivirla toda porque es única [...] y sale a la puerta. (121)

L’homme, situé symboliquement sur le seuil, non seulement accepte qu’il doit franchir le pas, mais veut aussi vivre entièrement sa mort. En quelque sorte, il sent qu’il faut réussir cette expérience, il faut apprivoiser la peur. Pour ce faire, devant la maison se trouve un jardin qu’il devra traverser, un jardin pas très soigné « que

⁴²¹ Intéressante exhortation qui montre que la douleur et la souffrance peuvent exister tout naturellement dans la fiction et que, si on n’en veut pas, il faut les enlever artificiellement. Autrement dit, quand les ficelles de la fiction ne sont pas aussi visibles que dans ce *cuento* de Carlos Liscano, les faits, les gestes, les mots qu’elle véhicule produisent de la peine, comme ils produisent de la joie. En outre, cette phrase est intéressante aussi pour le propos général de notre travail : la fiction invite le lecteur à se pencher plus que ne le lui permet son quotidien sur la mort physique tout en étant capable de lui épargner la souffrance de l’acte. Dans ce sens, le présent *cuento* représente la démarche la plus aseptique et indolore, mais elle n’est pas, de ce fait, exempte de réaction.

expresa una idea no dicha de la naturaleza domesticada » (121). Le jardin à la nature à la fois sauvage (car, originairement, la nature l'est) et apprivoisée semble être la représentation visuelle d'une attitude stoïcienne devant la mort dont il faut accepter et l'imprévisibilité et la cruauté afin de tenter de la traverser tranquillement. La volonté d'apprivoiser la mort, non pas pour la nier mais afin de la vivre à fond, nous rappelle les personnages de Piñera, entre autres. La segmentation du temps du récit permettant de réfléchir sur et d'organiser l'imminence de la mort ne diffère pas trop de la partition des corps moribonds de l'auteur cubain, sans l'utopie de la chair, remplacée ici par les interminables possibilités du discours. D'autre part, cette manière de parler de la mort par le truchement de mots qui décrivent d'autres états d'âme ou des objets quelconques qui participent de l'atmosphère d'une vie au bord du néant rappelle le *cuento* « Retorno de la noche » de Julio Cortázar, où le portrait de la mort se crayonne sur un schéma similaire basé sur la dissémination des caractéristiques au sein de la narration.

L'idée de la mort séduisante est aussi présente : celle-ci « atrae [...] como la cueva, como el fuego » (121). L'homme qui comprend le caractère impératif de la mort, se dirige vers elle, prêt à « cumplir con la noche que seduce y encanta » (121). C'est là que l'on peut entrevoir une certaine douceur de la rencontre entre l'homme et la mort. L'érotisme est sous-jacent dans cette attente du climax qu'apportera la fin de la vie.

Lorsqu'on parle de la mort, en général, on a tendance à croire à la fatalité et l'image d'une Mort qui hésiterait entre plusieurs victimes potentielles ou qui négocierait avec le mourant ne tient pas du domaine de la vraie vie. Cette idée de la mort qui tâtonne apparaît, en revanche, dans la fiction. Dans ce *cuento*, via la diversion narrative citée plus haut ayant comme protagoniste l'infirmier qui rentre chez soi, on voudrait nous faire croire qu'il y a hésitation. Cet homme est tout à fait comme les autres, mourra-t-il à la place de l'un d'entre eux ? Non. En fait, plutôt que de suggérer que la mort hésite, cette scène confirme que l'un des désirs les plus forts de l'être humain est de pouvoir établir des accords avec cette instance implacable, pour qu'un être cher ne meure pas ou bien pour gagner un jour de plus pour soi.

Le narrateur-auteur avouera assez rapidement l'objectif de son histoire : « narrar un crimen bajo un paraguas » (122), et si nous comprenons l'objet du verbe dans cette phrase comme étant la mort dans le sens où toute mort est un crime et le parapluie comme l'abri consenti de la fiction, nous avons le but encore plus

ambitieux de vouloir dire la mort fictionnellement. En effet, en continuant sur le fil de la narration, il devient de plus en plus probable que le mot « crimen » soit utilisé tantôt avec son sens propre de « meurtre », tantôt pour désigner la mort tout court, une mort qui, pour ôter une vie, « sale a buscar, en la noche » (123), ou même, peut-être, avec les deux sens simultanément. L'anti-modèle de narration policière, où le détective-narrateur trouve sans intérêt de connaître le mobile du crime ou encore d'investiguer d'autres circonstances liées au fait outrageux que le personnage est sur le point de commettre, vient conforter cette supposition. C'est la mort, cette enleveuse de vies, qui perpète les crimes.

Et enfin, stoïcienne ou non, une conclusion s'impose : on meurt peut-être pour une raison mais on ne la connaît pas vraiment. Au lieu de chercher à alourdir cette relation déjà compliquée, l'homme pourrait s'arrêter au « porque sí » (123) et tenter de faire la paix avec son propre destin : « porque así lo exige la historia que se cuenta » (123). L'histoire de tous les hommes.

La mort et le cuento

Le présent *cuento*, qui s'étend tout de même sur sept pages⁴²², fait l'éloge de l'austérité absolue, de la brièveté allégée de toute fioriture, qui constituent la force du récit court. L'auteur-narrateur sait que son *cuento* aurait pu/dû avoir, à la Monterroso, la forme que voici :

« Llovía, salió a caminar y lo mató. Porque sí. » (122)

Il sait aussi que « [a]un en ese violento relato sobran uno o dos pares de palabras » (122). Quel aveu de la part d'un auteur-narrateur qui justement semble aimer accumuler les précisions et les bifurcations ! Au fond, s'il le fait, c'est pour des fins théoriques dissimulées sous l'apparence de la fiction. Une interprétation possible de ces interventions théoriques, faite dans la perspective du présent travail, et venant conforter certaines de nos hypothèses, va dans le sens des mondes possibles et de la relation particulière que le *cuento* peut entretenir avec la mort.

Ainsi, d'abord est exposée l'idée de la multiplicité du possible. La fiction est le royaume des possibilités sans que cela veuille dire qu'elles soient toutes d'accès

⁴²² Il s'agit toujours de la version Word et non d'une version éditée dont nous ignorons la pagination.

facile (ou bien utile) : « Los incontables posibles caminos del relato, hay que reconocerlo, aunque impracticables, son infinitamente tentadores » (122). Et la fiction n'est pas la seule à se décliner sous de nombreuses versions, la réalité est, elle aussi, à la merci du possible. Le lecteur est averti : « El mundo es siempre infinito. También es infinita la pequeña realidad. La historia ha de continuar por un cauce muy estrecho, para que no desborde y comience a cubrir la inenarrable infinita realidad » (123). Avec ces citations, il nous semble, d'une part, que nous sommes vraiment devant une constellation de mondes possibles, dont la réalité en est un, et que cette dernière s'avère parfois encore plus surprenante que la fiction. D'autre part, une conclusion supplémentaire peut être tirée : si la réalité est infinie et inénarrable, si elle est pour la fiction une menace de dispersion incontrôlable et si, enfin, le *cuento* est capable de concentrer au maximum son message afin de le rendre lisible, cela veut dire que la littérature parvient à essentialiser les faits de la vie. Appliqué à la mort, ce don que possède la fiction rend possible la construction, en son sein, de repères archétypaux de la pensée humaine. En effet, le choix du thème dans ce contexte de revendication théorique que pose « Hombre con paraguas » n'est pas anodin et prouve que le *cuento*, en général, peut se faire lieu privilégié des manifestations de la mort et transmettre ces constantes que nous avons mentionnées et qui viendraient fonctionner comme des codes assez précis du comportement humain lié à la mort. Par conséquent, pour conclure sur ce volet à vocation théorique, Carlos Liscano semble nous dire que la fiction peut s'avérer plus concrète et moins vague, ou en tout cas moins fugace que la réalité infinie, incompressible, presque comparable cette dernière au réel d'Umberto Eco qui a besoin d'une copie sémiotique⁴²³ capable de se rendre intelligible à sa place. La mort entourée de son mystère est un monde entier à elle toute seule et elle est, de surcroît, réelle (dans le sens de la réalité infinie et inénarrable de Liscano) : la mort est donc doublement insondable. Le *cuento*, se gardant bien de déborder, essaie de l'amener sur le chemin étroit de son petit espace toujours à l'affût de la moindre vérité. Toujours est-il que ces petites vérités fictionnelles sont récurrentes et c'est cette constance de certaines idées portant sur la mort qui nous autorise à leur attacher de l'importance.

⁴²³ Voir à ce sujet la page 47 de cette thèse.

Espace et discours

Côté espace, nous retrouvons « la esquina », le coin de la rue où sans faute la mort surviendra. Avec le recul des analyses précédentes, ce que nous appelions le balisement de l'espace et que nous révélions comme étant un procédé symbolique quasi obligatoire et systématique de la représentation de la mort, nous apparaît, de surcroît, maintenant comme une réponse au temps rigoureusement exact de la mort. Autrement dit, ce que l'homme pourrait bien souhaiter par le biais de la fiction est de structurer la rencontre incontrôlable avec la mort : le temps étant ingérable par définition, on crée l'illusion d'une maîtrise de l'espace. L'espace est également lié à la menace symbolique (ou non) de la contagion et, de ce fait, la supposée maîtrise exercée sur lui acquiert aussi le sens d'une séparation protectrice entre la mort et la communauté des survivants. Dans « Hombre con paraguas », la mort a lieu dans un coin de la rue précis et pas un autre (même si en apparence, seulement en apparence, le personnage semble se tromper sur une première « esquina »), c'est-à-dire qu'on a voulu que l'espace, au moins, ne surprenne pas. On pourrait objecter bien évidemment que, s'agissant d'un crime, il fallait, de toutes les manières, un endroit un peu retiré pour que son auteur puisse agir ; mais si nous insistons à donner ici au mot « crime » le sens général de la mort, l'hypothèse lancée tient la route. À ce moment-là, le choix de la modalité de la mort sert justement à faciliter la démarcation de l'espace. Quant au jardin, bien que peu représenté dans ce *cuento*, il est toutefois le symbole d'un passage. Le premier homme doit abandonner sa maison sûre, protectrice, et passer par le « jardín oscuro » (124) pour aller dans la rue. Ce jardin s'étend effectivement entre les deux hommes comme pour indiquer deux espaces bien distincts, vu que le deuxième mentionne aussi sa présence noire et épaisse lorsqu'il se poste devant la maison de l'autre pour l'observer.

Enfin, un dernier élément soulevé par le présent récit est l'impossibilité d'un vrai discours démystifiant sur la mort. Condamné à la péripensée, notre paraphrase de la *périphilosophie*⁴²⁴ dont parlait Vladimir Jankélévitch, l'homme émet ses hypothèses qu'il vérifiera lui-même, partiellement ou complètement, selon les croyances, à l'heure de sa mort. Toujours est-il que lesdites hypothèses sont tout ce que l'on a pour construire la relation avec la mort. Comme l'écrit Carlos Liscano, il y

⁴²⁴ Terme évoqué à la page 56 de cette thèse.

a une vérité *a priori* et une autre que la mort et les morts emportent avec eux : « La verdad que se puede escribir y leer es nuestra. La primordial no nos pertenece, es suya, del asesino⁴²⁵, y del muerto » (125).

2.3.8. Conclusion : Les repères de la mort de l'autre

Nous allons clore cette deuxième section avec la reprise des éléments significatifs que les textes fournissent concernant le comportement des personnages face à la mort de l'autre. Comme dans les premières conclusions portant sur les acquis de la section précédente, nous nous intéresserons aux réactions fictionnelles ayant vocation à être reproduites, afin d'essayer de proposer des modèles schématiques du rapport qu'entretient l'être humain avec la mort de l'autre.

L'une des plus importantes différences entre la mort propre et celle de l'autre est la présence du cadavre. Certes, la fiction est capable d'imaginer l'invraisemblable car nous avons vu comment de nombreux personnages témoignent de leur mort, mais il est évident qu'en l'absence du cadavre de l'autre, l'homme n'aurait jamais eu accès à l'image du sien et n'aurait pas appréhendé la mort de la même façon. La mort de l'autre ne montre pas le spectacle de la ruine de mon prochain, elle est ma propre ruine. C'est son cadavre qui est à l'origine de toutes mes hantises. Et c'est la raison pour laquelle, en quelque sorte, la mort de l'autre est plus complexe : elle est publique en ceci qu'elle expose le corps à la merci de tous les regards et intime car elle me renvoie à ma propre mort (qui deviendra elle aussi publique dès que je perdrai la maîtrise de mon corps en mourant pour les autres). Son côté public me met dans l'hypostase du survivant, me confronte à la douleur de la perte, m'oblige moralement à m'occuper du cadavre devenu totalement impuissant et dépendant, etc. Le côté intime nourrit mes peurs, attise ma folle curiosité, m'enjoint de sécuriser mon espace et d'affirmer par tous les moyens que je suis toujours encore vivant.

⁴²⁵ La mention de l'assassin serait une bonne raison, nous semble-t-il, de croire à l'interprétation selon laquelle le mot « crime » veut dire tout simplement mort, car si le défunt est, en effet, susceptible d'avoir une connaissance privilégiée de ce qu'est la mort, nous ne voyons pas en quoi l'assassin serait, quant à lui, censé accéder à une révélation particulière à ce sujet alors qu'il n'est qu'un banal survivant.

Cette complexité du rapport au corps mort de l'autre est donc à l'origine des comportements des personnages pouvant aller de l'excès au cliché en passant par un spectre assez varié de réactions plus ou moins spontanées.

Que faire d'un cadavre

Sur les quinze *cuentos* analysés, il y en a treize où le cadavre est vraiment présent et deux autres dont les protagonistes ne sont pas encore morts mais le seront à la fin de l'histoire. Cela étant dit, le regard posé sur les deux derniers, puisqu'ils sont déjà atteints par la mort, n'est pas significativement différent par rapport aux autres.

La première observation à faire est liée à la façon dont l'espace est symboliquement balisé, dès que la mort fait sentir sa présence. Quand ce phénomène se manifeste, il faut aussitôt œuvrer à l'isoler, à le circonscrire un peu comme on fait pour une scène de crime dans les affaires policières, même si, bien entendu, ce n'est pas accompli d'une manière aussi ostentatoire. Dans ce sens, nous avons déjà suggéré que le texte peut être considéré comme le tout premier emplacement du corps mort, un cercueil symbolique, qui correspond, en fin de compte, dans la vraie vie, au tombeau de mots où nous enfouissons précipitamment celui dont on dit pour la première fois « il est mort ». Une fois à l'intérieur de cet espace, une organisation symbolique forte se met en place. Pour commencer, le corps gît, en général, sur le lit (un brancard sinon, dans certains cas) ou dans le cercueil, lui-même une sorte de lit avec ses jolis draps blancs et son coussin confortable, selon la description de Selva Almada, faite sur un ton mêlant ironie et amertume. Le lit ou le cercueil sont placés, à leur tour, dans une pièce et nous retrouvons ainsi les métaphores du passage que nous avons pu évoquer dans la section sur la mort propre : la porte, le rideau, le seuil, etc. Il arrive aussi que la pièce qui accueille le cercueil soit le lieu de la veillée funèbre (dans « Alfredo » de Liliana Colanzi, par exemple, ou dans « El viejo muerto » de la déjà citée Selva Almada) et il est intéressant d'observer que les veilleurs présents autour du cadavre, sobres et cérémonieux, semblent former une barrière humaine qui empêche la mort de se propager. Ou alors dans l'histoire d'Aitana (Lina Meruane, « Ay »), dans une logique excessive, le corps putride et pestilentiel de la fille est gardé par la mère dans l'atelier de thanatopraxie contigu à la

maison, choix qui ne se justifie pas très facilement vu le lien de parenté et la peine indubitable des parents. Dans ce cas exceptionnel de déni de la séparation, l'espace habituellement dédié aux cadavres fonctionne pour les parents comme seul indice du fait qu'Aitana est véritablement morte.

Nous réitérons aussi dans ces conclusions l'idée de la fusion entre temps et espace dès lors que la mort intervient. L'espace n'est pas le seul à recevoir la dépouille, puisque le temps de la mort acquiert une étrange matérialité formant autour du cadavre une dernière couche protectrice qui interdit la contagion symbolique. C'est dans cette optique que nous comprenons, par exemple, le temps de la veillée funèbre (et de l'enterrement, même si nous n'avons pas vraiment des scènes d'enterrement dans ces *cuentos*), un temps rituel presque tangible.

Mais le temps, à la différence de l'espace, est aussi capable de se ramifier : de nombreux personnages évitent de se retrouver dans le présent concret de la mort et s'échappent dans le souvenir. Dans la section précédente, le personnage de Sénèque d'Enrique Serrano, le grand-père d'Andrés Neuman et celui d'Ednodio Quintero, le protagoniste d'Horacio Quiroga, le héros de papier de Santiesteban-Prats, l'ont tous fait avant de mourir : un recours au souvenir comme acte qui rassure et valorise. Les témoins-survivants font aussi appel au souvenir, espace-temps de consolation, lieu de mémoire et de retrouvailles et, comme nous l'avons suggéré dans l'analyse de « El barullo de tus muertos » de Susana Pagano, parfois aussi, paradoxalement, mécanisme de l'oubli.

Essayons à présent de faire encore un autre parallèle entre les deux perspectives sur la mort. Qu'en est-il, par exemple, de l'effet uniformisateur de la mort, annonciateur de l'insupportable oubli ? On pourrait croire que c'est le mourant qui est le plus affecté, par la tristesse de tomber dans l'oubli à cause du nivellement opéré par le passage à l'état de cadavre, puis par l'enfouissement dans la terre commune à tous les morts sous une pierre tombale qui ressemble aux autres et, bien entendu, par la corruption qui n'épargne personne. En réalité, les survivants se soucient tout autant de préserver la mémoire des défunts. L'exemple le plus suggestif, et émouvant à la fois, est peut-être celui de « Cuerpos extraños » de Fernanda Trías où le fossoyeur Inzúa explique au narrateur à quel point le cimetière est un endroit qui bouge parce que chaque tombeau y raconte une histoire. Il y a d'autres exemples : Eva, le personnage de Jorge Franco, vit dans son micro-monde figé pour garder intact le souvenir qui s'efface de l'homme qu'elle a aimé ; le

narrateur de « Las hormigas » de Claudia González se réjouit de voir qu'on se rappellera le cadavre du bébé, porté triomphalement par les fourmis, comme l'un des meilleurs festins de la colonie ; Alfreto, le personnage de Liliana Colanzi a survécu des années entières dans la mémoire de la narratrice, et ainsi de suite.

Enfin la peur est aussi présente sous diverses formes : la peur de toucher le cadavre ou, dans la vision infantile d'une mort liquide (dans « Alfreto »), de se faire éclabousser par la mort, la peur de vivre sans l'autre au point de se cramponner à son corps putride (dans « Ay ») ou embaumé (dans « Los conservadores ») ou la peur d'être sévèrement jugé(e) pour sentir encore le désir de vivre alors que la mort est à côté (« La viuda »).

Et pour conclure, il est à remarquer que, dans cette section sur la mort de l'autre, nous ne retrouvons pas vraiment, en miroir, le sourire que nous avons aperçu sur tant de lèvres dans les premières lectures. S'agirait-il d'une pure coïncidence ou plutôt d'une différence significative qui mériterait d'être regardée d'un peu plus près ? Nous serions tentée de croire qu'à l'origine de cette discrédance il y a un interdit, une forme de décence que l'homme mortel acquiert presque instinctivement au contact du cadavre de l'autre et qui fait qu'il ne peut pas se mettre à sourire. Le sourire des mourants/cadavres que nous avons fictionnellement croisés pouvait exprimer la peur vaincue, le sentiment d'un mystère perçu, qui sait quelle sage reconnaissance de l'impuissance, y compris même une distance ironique à l'égard de leur état ou bien tout simplement un mensonge destiné à épargner la souffrance des vivants. Les personnages de ces derniers *cuENTOS*, c'est-à-dire les proches des cadavres, ne voient pas, quant à eux, le même côté de la mort et c'est très probablement pourquoi ils ne sont pas prêts à en sourire.

CONCLUSION

Cette conclusion générale sera volontairement brève car chacune des deux grandes étapes de la partie dédiée à l'analyse du corpus a été clôturée avec des remarques conclusives.

Dans cette thèse, nous avons regardé la mort dans le contexte privilégié de la fiction littéraire, espace du possible, et notamment à l'intérieur du *cuento*, cette brève matière narrative, faite de tension et de détail. Pendant ce périple, nous avons eu un compagnon fidèle, annoncé d'avance : le cadavre. Seul visage immédiat de la mort, le cadavre est froid, inerte, impuissant, putride, puant et constitue, dès lors, la source principale de toutes les hantises de l'homme à ce sujet. Ainsi, tout ce que ce dernier imagine comme stratégie pour faire de son sort mortel une réalité un peu plus supportable se heurte de plein fouet au corps incompréhensible de la mort.

Si le cadavre n'existait pas, nous pourrions être d'accord avec la Mort d'Enrique Anderson Imbert qui nous supplie par l'intermédiaire de l'un de ses *cuentos* :

–Por favor –decía la Muerte–, no me confundan con la Enfermedad, el Dolor o el Miedo. Yo no hago sufrir a nadie. Sufren los vivos, y si están vivos ¿qué culpa tengo de sus sufrimientos? No hay hombre que pueda decir que me ha conocido. Si algunos preocupados resuelven vivir para mí y se inventan una filosofía de la muerte propia, allá ellos. ¿Por qué no viven su propia vida? Ni yo voy hacia ellos ni ellos debieran lanzarse a mi encuentro. Vamos juntos, eso es todo. Ellos esperan. Yo también espero. Pero ellos no tienen por qué esperar lo mismo que yo espero. Yo, discretamente, los acompaño sin existir⁴²⁶.

Mais le cadavre existe bel et bien et, faute de pouvoir l'ignorer complètement, il vaut mieux raconter une histoire à partir de son abominable présence. C'est là que la fiction vient prêter main-forte pour que l'écrivain, le lecteur et les personnages, réfugiés en son sein et défiant leurs différences ontologiques, puissent explorer ce qui leur fait peur. Chaque corps mort de ce corpus devient, par ce biais, porteur d'un message plus fort que sa matérialité terrible et limitée, ce qui, sans le faire

⁴²⁶ Enrique Anderson Imbert, « La muerte », in *El telar del tiempo. Narraciones completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, p. 333.

disparaître, en propose une lecture en plus. Nous ne citerons de nouveau ici que quelques exemples à l'appui de cette idée. Le corps en putréfaction d'Aitana n'est pas seulement un grouillis de vermine mais représente, métaphoriquement, l'inconsolable douleur d'une mère. Celui de la femme-suicide des toilettes publiques, au-delà des mutilations funèbres, montre l'impossibilité de dire la mort. Le cadavre de Pablo n'est pas maquillé pour rien : on veut effacer sa différence et on échoue nécessairement en lui imposant une vie qu'il n'a pas les moyens de mener. En revanche, le corps de Juanita de « El barullo de tus muertos » et celui de son vieux frère, Ernesto, réussissent la vie après la mort parce qu'ils ne sont pas transgressifs, la réalité du royaume des morts étant proposée depuis et pour ce monde-là. Le cadavre érotique n'est pas une profanation ni une forme morbide de nécrophilie ; il est l'affirmation, peut-être égoïste, mais pas illégitime pour autant, de la volonté de continuer à vivre. Et ainsi de suite.

Le corpus que nous avons constitué a, certes, des limites. On n'y trouve pas, par exemple, des scènes d'enterrement racontées par les participants, ou bien une image de la veillée funèbre vue par le défunt lui-même. Pas de description non plus du cadavre depuis la perspective de celui qui a perdu à jamais l'usage de son corps : l'avis du personnage de Pablo ou de Lívida nous aurait donné une idée d'un ressenti possible de ce corps dont on dit qu'il ne ressent plus rien. Bien sûr, les personnages de Vigilio Piñera le font, et très bien d'ailleurs, mais cela reste du domaine de l'absurde et il nous manque une introspection plus réaliste dans l'intimité du cadavre. Sur un plan humoristique, le point de vue d'un ver ou d'une mouche, reconnaissants pour leur festin, aurait été aussi fort intéressant. Cela étant dit, nos *cuentos* nous ont toutefois fourni un lieu de rencontre avec le cadavre assez peuplé et varié qui nous a permis d'explorer des recoins d'une mort forcément moins souvent visitée.

Nous avons ainsi entrepris, une fois dedans, de prêter attention aux comportements à caractère répétitif des personnages face à leur mort ou à celle de l'autre pour ensuite essayer de faire le lien entre ces réactions fictionnelles et les attitudes que l'homme en chair et en os a tendance à adopter dans des circonstances similaires. Il a été intéressant de constater que, même si la façon d'exprimer les choses est différente entre la littérature et la vraie vie, l'une pouvant déployer à loisir les ailes de l'imagination, l'autre étant contrainte aux modèles figés d'un possible incomparablement plus concret, les schémas inventoriés répondent aux mêmes réalités.

Tous les habitants de tous les mondes confondus ont peur du cadavre de l'autre, parce qu'il est laid, horriblement mystérieux, aussi absent que pesant à la fois. Ils y voient soit une perte insurmontable soit un rappel de leur propre mortalité. Une sorte d'urgence vitale finit par obliger même les plus réticents à s'en débarrasser ; cela se fait, en général, à travers les gestes rituels qui accompagnent traditionnellement la mort, que l'on y croie ou non, mais d'autres façons non orthodoxes sont envisagées. Certains font appel au rire ou transgressent le tabou de l'éros afin d'y trouver la force d'agir. Quant au cadavre propre, présent ou futur, le malaise est tout aussi violent lorsque le corps vivant est en train de devenir ou s'est déjà transformé en chair inanimée. Le moment venu, tous ressentent la stupeur de devoir mourir alors qu'autour d'eux la nature, le monde, demeurent inchangés. Il y en a qui arrivent à accepter que l'heure finale a sonné et d'autres qui voient même dans la mort un soulagement. La plupart voudraient, en revanche, savoir comment on meurt, ralentir leur décès et autopsier le mourir. Ou du moins qu'ils ne soient pas tout de suite oubliés... Les déclinaisons sont multiples.

Toujours est-il que la littérature ne déçoit pas en matière de regards possibles posés sur la mort et sur son cadavre. Il aurait été intéressant d'aborder en parallèle d'autres formes d'expression artistique, croiser la photographie, que nous avons brièvement citée dans l'introduction à ce travail, le film et la poésie, cette dernière étant particulièrement idoine aussi pour questionner la mort, et les faire dialoguer avec le texte de fiction. Nous ne l'avons pas fait d'abord parce que la mort est rude, le cadavre incommode, et il a fallu apprivoiser le sujet avant de se lancer dans de telles comparaisons. Mais aussi parce qu'il y a une différence essentielle entre la fiction et les autres modalités d'expression, du moins depuis la perspective des mondes possibles qui est la nôtre. Parmi ces champs, la littérature est la seule à pouvoir rivaliser avec notre monde réel sans interférer matériellement avec et sans empiéter sur lui autrement que par l'effet esthétique. La photographie se sert de vraies personnes pour mettre en scène la mort, ce qui peut poser un problème d'identification. Le film est censé contourner cet inconvénient par la convention du jeu de l'acteur mais reste tout de même tributaire des corps réels. Quant à la poésie, elle est autrement distincte ; parfaite pour exprimer les sentiments suscités par la mort, elle a du mal à créer des histoires de vie à la manière du *cuento* : ce dernier ressemble à la vie, la poésie est beaucoup plus belle.

Or, le but de notre travail était de proposer une mort fidèle à la réelle, une incursion en son sein fort capable d'impacter sur le lecteur tout en restant inoffensive et aseptique.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie primaire

I.1. Textes étudiés

ALMADA, Selva, « El viejo muerto », in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014, pp. 73-83.

ANDERSON IMBERT, Enrique, « El fantasma », in *En el telar del tiempo. Narraciones completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1989, pp. 39-42.

COLANZI, Liliana, « Alfredito », in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014, pp. 57-71.

CORTÁZAR, Julio, « Retorno de la noche » (1941), in *Cuentos completos I*, México D.F., Santillana, 2011, pp. 67-76.

FRANCO, Jorge, « Eva, la sucia », in Alberto Arriaga (éd.) *Sólo cuento I*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección de Literatura, 2009, pp. 369-373.

GARCÍA BERGUA, Ana, « Los conservadores », in *Sólo cuento I*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, pp. 427-436.

_____, « Novia de azúcar », in *Día de muertos. Antología del cuento mexicano*, Jorge Volpi (prólogo), Barcelona, 2001, pp. 123-124.

GONZÁLEZ FORTEZA, Claudia María, « Las hormigas » in *Pequeñas Resistencias /3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, CHIRINOS, J. C. et al. (éds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2004, pp. 271-272.

HERBERT, Julián, « Z », in *Sólo cuento V*, Ignacio Padilla (comp.), México D.F., UNAM, 2013, pp. 77-87.

HERNÁNDEZ, Claudia, « Mediodía de frontera », in *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa, 2007, pp. 100-103.

_____, « Hechos de un buen ciudadano I », in *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa, 2007, pp. 16-20.

_____, « Hechos de un buen ciudadano II », in *De fronteras*, Guatemala, Piedra Santa, 2007 pp. 38-42.

- IWASAKI, Fernando, « Réquiem por un ave madrugadora », in *Ajuar funerario*, Madrid, Páginas de espuma, 2004, pp. 21-22.
- LISCANO, Carlos, « Hombre con paraguas » in *Oficio de ventriloquia I*, Relatos 1981- 2011, Montevideo, Planeta, 2011, pp. 121-127 (de la version Word consultée).
- MERUANE, Lina, « Ay », in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014, pp. 13-31.
- MONTERROSO, Augusto, « Míster Taylor », in *Cuentos, Fábulas y Lo demás es silencio* (1996), Barcelona, RBA Libros, 2013, pp. 27-33.
- NETTEL, Guadalupe, « Domingo », in *Día de muertos. Antología del cuento mexicano*, Jorge Volpi (prólogo), Barcelona, 2001, pp. 139-144.
- NEUMAN, Andrés, « La bañera », in *El último minuto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007, pp. 11-13.
- PAGANO, Susana, « El barullo de tus muertos », in *Sólo cuento V*, (comp. Ignacio Padilla), México D.F., UNAM, Difusión Cultural, 2013, pp. 263-270.
- PIÑERA, Virgilio, « Las partes », in *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, V. Cervera et M. Serna (éds.), Madrid, Cátedra, 2008, pp. 135-137.
- _____, « La caída » in *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, V. Cervera et M. Serna (éds.), Madrid, Cátedra, 2008, pp. 125-127.
- _____, « La carne » in *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, V. Cervera et M. Serna (éds.), Madrid, Cátedra, 2008, pp. 128-131.
- QUINTERO, Ednodio, « La muerte viaja a caballo », in *Ceremonias*, Barcelona, Candaya, 2013, p. 25.
- QUIROGA, Horacio, « El hombre muerto », in *Cuentos*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2012, pp. 308-312.
- _____, « Las moscas » in *Cuentos*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2012, pp. 347-350.
- RIVERO, Giovanna, « La viuda », in *Pequeñas Resistencias/3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, J. C Chirinos et al. (éds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2004, pp. 125-128.
- SANTIESTEBAN-PRATS, Ángel, « La sonrisa en el vacío », in *Sólo cuento II*, (sel. Ana García Bergua), México D.F., UNAM, 2010, pp. 95-105.

SERRANO LÓPEZ, Enrique, « El día de la partida », in *Pequeñas Resistencias/3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, J. C. Chirinos et al. (éds.), Madrid, Páginas de Espuma, 2004, pp. 211-217.

TRÍAS, Fernanda, « Cuerpos extraños », in *Disculpe que no me levante*, Madrid, Demipage, 2014, pp. 111-126.

I.2. Autres textes des auteurs étudiés

ANDERSON IMBERT, Enrique, « La muerte », in *El telar del tiempo, Narraciones completas*, Buenos Aires, Corregidor, 1989.

_____, « La muerte » (en ligne sur <https://ciudadseva.com/texto/la-muerte-2/>). Consulté le 5 février 2018.

NEUMAN, Andrés, « No sé por qué » du recueil éponyme, Mexico D.F., Textofilia, 2011 (cité par Francisca Noguerol, « Equilibrio precario: acercamiento a la obra de Andrés Neuman », in *Insula*, 857, Mayo 2018, p. 13).

_____, « Las víctimas », in *El último minuto*, Madrid, Páginas de espuma, 2007.

PIÑERA, Virgilio, « El enemigo », in *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, V. Cervera et M. Serna (éds.), Madrid, Cátedra, 2008., pp. 312- 317.

I.3. Autres auteurs/textes cités

BANDEIRA, Manuel, « O homem e a morte » (1945), in *Antologia poética*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

BARKER, Sebastian, *The Land of Gold*, London, Enitharmon Press, 2014.

BATAILLE, Georges, *L'érotisme*, Paris, Minuit, 1957.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* (1861), Flammarion, Paris, 2016.

CHRISTENSEN, Andrée, *Depuis toujours j'entendais la mer*, Ontario, Éditions David, 2008.

GARY, Romain, *Le Vin des morts*, Paris, Gallimard, 2014.

GÓNGORA Y ARGOTE de, Luis, Soneto XLIV « Mientras por competir con tu cabello... », in *Obras poéticas*, Louis Michaud, Biblioteca Económica de Clásicos Castellanos, Paris, s.d.

IONESCO, Eugène, *Le roi se meurt* (1973), Paris, Gallimard, 2012.

_____, Eugène, « Amédée ou comment s'en débarrasser » (1954) in *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, Édition de la Pléiade, 1991.

MATUTE, Ana María, « El niño al que se le murió el amigo », téléchargeable sur <https://ciudadseva.com/texto/el-nino-al-que-se-le-murio-el-amigo/>. Consulté le 14 janvier 2018.

MAUPASSANT de, Guy, « La Morte », in Revue *Gil Blas*, Paris, 31 mai 1887.

ÔÉ, Kenzaburô, *Le faste des morts*, Paris, Gallimard, 2005.

TWAIN, Mark, « A Curious Dream » (1870), in *The Complete Short Stories of Mark Twain*, New York, Bantam Classic, 2005.

VIAN, Boris, *Je voudrais pas crever* (1962), Paris, Fayard/Pauvert, 2016.

VITIER, Cintio (éd.), *Diez poetas cubanos, 1937-1947*, La Habana, Ed. Orígenes, 1948. <http://rialta-ed.com/diez-poetas-cubanos/>

II. Bibliographie secondaire

II.1. Ouvrages théoriques

II.1.a. Mondes possibles, espace littéraire, littérature et lecteur

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 2015.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », en *Œuvres complètes*, tome II, Seuil, Paris, 1994.

BONATI MARTINEZ, Félix, *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972.

_____, “The Act of Writing Fiction”, in *New Literary History*, Vol. 11, No. 3, *On Narrative and Narratives: II* (Spring, 1980), pp. 425-434, The Johns Hopkins University Press. <https://www.jstor.org/stable/468936>. Consulté le 30 novembre 2015.

BREMOND, Claude, « La logique des possibles narratifs », in *Communications*, 8, 1966. *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*, pp. 60-76. http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1115. Consulté le 16 septembre 2015.

CHATEAU, Dominique, *Théorie de la fiction. Mondes possibles et logiques narratives*, Paris, Harmattan, 2015.

CHKLOVSKY, Victor, *L'art comme procédé*, Paris, Éditions Allia, 2008, traduit du russe par Régis Gayraud.

- DOLEZEL, Lubomir, *Truth and Authenticity in Narrative*, Poetics Today, vol. 1, no. 3, Numéro special: Narratology I: Poetics of Fiction, Printemps 1980, pp. 7-25 <http://www.jstor.org/stable/1772407> . Consulté le 30 octobre 2014.
- _____, *Mimesis and Possible Worlds*, in Poetics Today, Vol. 9, No. 3, Aspects of Literary Theory (1988), pp. 475-496, Duke University. <http://www.jstor.org/stable/1772728> . Consulté le 27 octobre 2014.
- _____, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- _____, « Récits contrefactuels du passé », in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, pp. 83-99.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula* (1979), Grasset, Paris, 2016.
- EVEN-ZOHAR Itamar, “Constraints of Realeme Insertability in Narrative”, in *Poetics Today*, Vol. 1, No. 3, Numéro special : *Narratology I: Poetics of Fiction*, Duke University Press, Spring 1980, pp. 65-74. <http://www.jstor.org/stable/1772411>. Consulté le 12 octobre 2014.
- FISH, Stanley, *Is There a Text in This Class. The Authority of Interpretive Communities*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1980.
- FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits 1954-1988*, volume IV (1980-1988), Paris, Gallimard, 1994, pp. 752-762.
- GARCÍA, Emmanuelle et NEF, Frédéric, *Métaphysique contemporaine. Propriétés, mondes possibles et personnes*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 6, V, 2007.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1984.
- _____, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- _____, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.
- ISER, Wolfgang, *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore & Londres, The Johns Hopkins University Press, 1993.
- _____, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1978.
- _____, *Prospecting: From Reader Response to Literary Anthropology*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1989.
- KRIPKE, Saul, *La logique des noms propres (Naming and necessity)*, 1972), Paris, Minuit, 1982.
- _____, *Reference and Existence*, Oxford, New York, The John Locke Lectures, Oxford University Press, 2013.

- LAVOCAT, Françoise, « Les genres de la fiction. État des lieux et proposition » in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, pp. 15-51.
- LEWIS, David, *On the Plurality of World*, Oxford and New York, Basil Blackwell, 1986.
- McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London & New York, 1987.
- MEYERHOFF, Hans, *Time in Literature*, Berkely & Los Angeles, University of California Press, 1960.
- PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Seuil, Paris, 1988
- _____, “Possible Worlds in Literary Semantics”, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34, no. 2, Wiley, 1975, pp. 165-176. <http://www.jstor.org/stable/430073>. Consulté le 30 octobre 2014.
- _____, “Borders of Fiction” in *Poetics Today*, Vol. 4, No. 1, Duke University Press, 1983, pp. 83-88, <http://www.jstor.org/stable/1772153> . Consulté le 29 octobre 2014.
- _____, « Univers de fiction : un parcours personnel », in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, pp. 307-313.
- PIER, John & SCHAEFFER, Jean-Marie, éd., *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005.
- PIGLIA, Ricardo, *El último lector*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- PLANTINGA, Alvin, *The nature of necessity*, New York, Oxford University Press, Clarendon Paperbacks, 2010.
- PLATON, *Phédon*, Flammarion, Paris, 1991. Traduit en français par Monique Dixsaut.
- RECANATI, François, « La sémantique des noms propres: remarques sur la notion de désignateur rigide », in *Langue française*, Vol. 57, n°1, « Grammaire et référence », 1983, pp. 106-118. http://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1983_num_57_1_5159. Consulté le 2 mai 2016.
- RICOEUR, Paul, *Interpretation Theory. Discourse and surplus of meaning*, Fort Worth, Texas, 1976.
- RONEN, Ruth, *Possible worlds in literary theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

- _____, « Des mondes possibles au-delà du principe de vérité » in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, pp. 189-202.
- RYAN, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- _____, « Cosmologie du récit » in Françoise Lavocat (éd.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS, 2010, pp. 53-81.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986.
- SULEIMAN, Susan, « Varieties of Audience-Oriented Criticism » in Susan Suleiman & Inge Crossman (éds.), *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ORAS, Princeton University Press, 1980.
- VAINA, Lucia, *Lecture logico-mathématique de la narration. Modèle sémiotique* (Thèse de Doctorat, dirigée par Algirdas Julien Greimas), Institut de Recherches Ethnologiques et Dialectales, C.C.E.S, 1976.
- VOLPI, Jorge, *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, Madrid, Santillana, 2011.
- WALTON, L. Kendall, *Mimesis as Make-Believe. On the foundations of the representational arts*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, New York, 1990.
- WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Minuit, Paris 2007.
- _____, (dir. scientifique), *La géocritique, mode d'emploi*, PULIM, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

II.1.b. Mort / Mort et littérature

- ARIÈS, Philippe, « La mort inversée: Le changement des attitudes devant la mort dans les sociétés occidentales », in *European Journal of Sociology/Archives Européennes de Sociologie/Europäisches Archiv für Soziologie* T. 8, No. 2, Sympathy for Alien Concepts, Cambridge University Press, 1967, pp. 169-195. <http://www.jstor.org/stable/23998538>. Consulté le 10 avril 2015.
- _____, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident. Du Moyen Âge à nous jours*, Paris, Seuil, 1975.
- BAUDRY, Patrick, « L'histoire de la mort », in *Hypothèses* 2007/1 (10), URL <http://www.cairn.info/revue-hypotheses-2007-1-page-147.htm>. Consulté le 6 mars 2014.

- _____, « La mémoire des morts » in *Tumultes* 2001/1 (n° 16). DOI 10.3917/tumu.016.0029. Consulté le 6 mars 2014.
- BENAVENTE ANINAT, M. A., « Una visión acerca de la muerte », *II Congreso Chileno de Antropología*, Colegio de Antropólogos de Chile A. G. Valdivia, URL: <https://www.aacademica.org/ii.congreso.chileno.de.antropologia/50.pdf>. Consulté le 30 juillet 2017.
- _____, M.A., « La concepción de la muerte y el Funeral en Chile », *Revista de Antropología* no. 18, 2005-2006, pp. 101-102. URL: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/122026>. Consulté le 30 juillet 2017.
- BLANCHOT, Maurice, « La littérature et le droit à la mort », in Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 291-331.
- _____, *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.
- DERRIDA, Jacques, *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà*, Paris, Flammarion, 1980.
- _____, « Je suis en guerre contre moi-même », entretien paru dans *Le Monde*, le 19 août 2004, http://www.lemonde.fr/archives/article/2004/08/18/jacques-derrida-je-suis-en-guerre-contre-moi-meme_375883_1819218.html. Consulté le 15 août 2017.
- EPICURE, « Lettre à Ménécée » (Traduction d'Octave Hamelin). http://philosophie.ac-creteil.fr/IMG/pdf/AMenecee_cumnotis.pdf . Consulté le 10 juillet 2016.
- ERLER, Michael, “Death is a Bugbear : Socratic ‘Epode’ and Epictetus’ Philosophy of the Self” (pp. 99-112), in *The Philosophy of Epictetus*, Andrew S. Mason & Theodore Scaltsas, Oxford University Press, Oxford New York, 2007.
- FLORES-GUERRERO, Rodrigo, « Salud, Enfermedad y Muerte: Lecturas desde la Antropología Sociocultural », *Revista Mad*, No.10, Mayo 2004, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, ISSN 0718-0527, DOI: [10.5354/0718-0527.2004.14783](https://doi.org/10.5354/0718-0527.2004.14783). Consulté le 26 juillet 2017.
- FOUREZ, Cathy et MARTINEZ, Victor (eds.), *La Mort sous les yeux. La mort dans tous ses états à la charnière du XXe et du XXIe siècle*, Paris, Hermann Éditeurs, 2017.
- GILLES, Ernst, *GEORGES BATAILLE, Analyse du récit*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.
- GORER, Geoffrey, “The Pornography of Death”, *Encounter*, October 1955, pp. 49-52, UNZ.org. URL: <http://www.unz.org/Pub/Encounter-1955oct-00049?View=PDF>. Consulté le 15 mars 2013.

- _____, *Ni pleurs ni couronnes*, Paris, EPEL, 1995. (Traduit de l'anglais par Hélène Allouche).
- JANKELEVITCH, Vladimir, *La mort* (1977), Paris, Flammarion, 2015.
- LE BRETON, David, « Déclinaisons du cadavre : esquisse anthropologique », in *Frontières*, vol. 23, no. 1, 2010.
- LISSE, Michel, « Vivre sa mort dans l'écriture », in *Maurice Blanchot et la philosophie*, Eric Hoppenot et Alain Milon, (dir.), Presses Universitaires de Nanterre, Nanterre, 2010, pp. 376-391. OpenEdition Books : 20 décembre 2012 ; ISBN électronique : 9782821826878 DOI : 10.4000/books.pupo.1090. Consulté le 3 juillet 2016.
- LOMNITZ, Claudio, *Idea de la muerte en México* (2005), Mexico DF, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____, « Un suicidio de la muerte mexicana », in *La Jornada* (en ligne) du 2 novembre 2016. <https://www.jornada.com.mx/2016/11/02/opinion/016a2pol> . Consulté le 20 septembre 2017.
- MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle, *Emblèmes de la Mort. Le dialogue de l'image et du texte*, A-G. Nizet, 1988.
- MOREAU, Denis, *Mort, où est ta victoire?*, Montrouge, Bayard Éditions, 2017.
- MORIN, Edgar, *L'homme et la mort*, Paris, Seuil, 1970.
- PATERA, Maria, « Comment effrayer les enfants : le cas de Mormô/Mormolukê et du *mormolukeion* », *Kernos* 18|2005, pp. 371-390. <http://kernos.revues.org/1910>. Consulté le 20 juillet 2017.
- RICOEUR, Paul, *Vivant jusqu'à la mort*, Paris, Seuil, 2007.
- QUIGLEY, Christine, *The Corpse. A History*, North Carolina, McFarland, 1996.
- THOMAS, Louis-Vincent, *Anthropologie de la mort*, Paris, Payot, 1975.
- _____, *Le cadavre. De la biologie à l'anthropologie*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1980.
- _____, « Mort redécouverte, mort escamotée » in *La mort aujourd'hui*, Marseille, Rivages, Cahiers de Saint-Maximin, 1982.
- VONS, Jacqueline, « Les squelettes de Vésale », pp.37-64, in *La Fabrique de Vésale, la mémoire d'un livre*, Bibliothèque interuniversitaire de santé, 2016.

II.1.c. L'écriture de la nouvelle/du cuento

- AYCOCK, Wendell M. (éd.), *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, Texas Tech Press, Lubbock Texas, 1982.
- ABAD, Mercedes, « Simpatía por lo menor », in Andrés Neuman (éd.), *Pequeñas Resistencias/5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Ariel, 2015.
- ARRAMBURU, Fernando, « La noche mil dos », in MASOLIVER RÓDENAS, J.A et VALLS, Fernando (éds), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles, « Avis du traducteur », (1864), in Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, Poche, 1967, pp. 365-366.
- _____, « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages » (1852), in *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 253-306.
- BORGES, Jorge Luís, « Así escribo mis cuentos », in Lauro Zavala (éd.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Mexico D.F., UNAM, Difusion cultural, 1996.
- CERCAS, Javier « Un género aristocrático », in J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls (éds.), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- CHARTERS, Ann, *The Story and Its Writer. An Introduction to Short Fiction* (1983), Bedford Books, New York, 2003.
- CHATELLUS de, Adélaïde, *HIBRIDACIÓN Y FRAGMENTACIÓN. El cuento hispanoamericano actual*, Madrid, Visor Libros, 2015.
- CORTÁZAR, Julio, « Algunos aspectos del cuento » (1962-1963), in *Obra crítica / 2*, Buenos Aires, Páginas de espuma, 2004.
- FERRÉ Rosario, « La cocina de la escritura » (1984), in Lauro Zavala (éd.), *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Mexico D.F., UNAM, Difusion cultural, 1996.
- GONZÁLEZ SAINZ, J. A., « Como el agua en el cuenco de las manos », in J. A. Masoliver Ródenas y Fernando Valls (eds.), in J.A Masoliver Ródenas et Fernando Valls (éds), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- IWASAKI, Fernando, « Por qué escribo relatos y para cuándo la novela », prologue à *Un milagro informal*, Alfaguara, Madrid, 2003, pp. 11-12.

- _____, « En realidad, yo cuento novelas » in Andrés Neuman (éd.), *Pequeñas Resistencias/5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- LOHAFER, Susan, *Reading for Storyness. Preclosure Theory, Empirical Poetics, and Culture in the Short Story*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 2003.
- NAVARRO, Felipe R., « Cuentética » Andrés Neuman (éd.), *Pequeñas Resistencias/5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- NEUMAN, Andrés, « Variaciones sobre el cuento », in *El último minuto*, Madrid, Páginas de Espuma, 2007.
- _____, « Nuevo decálogo del cuentista (VI) », in *Alumbramiento*, Madrid, Páginas de espuma, 2006.
- _____, « Dodecálogo cuarto: el cuento posmoderno », in *Hacerse el muerto*, Páginas de espuma, 2011.
- OLGOSO, Ángel, « El prado donde relincha el unicornio », in Andrés Neuman (éd.), *Pequeñas Resistencias/5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- PIGLIA, Ricardo, « Tesis sobre el cuento » (1987), in Lauro Zavala (éd.), *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México, UNAM, 1997.
- POE, Edgar Allan, « La genèse d'un poème - Le corbeau », in *Histoires grotesques et sérieuses*, Gallimard, Paris, 1967, pp. 225-250.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Poétique/Seuil, 1965 et 1970 (traduit par Marguerite Derrida).
- QUIROGA, Horacio, *Decálogo del perfecto cuentista*, <https://ciudadseva.com/texto/decalogo-del-perfecto-cuentista/>. Consulté le 15 janvier 2015.
- SAER, Juan José, *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*, México D.F., Editorial Planeta Mexicana, 1999.
- TIZÓN, Eloy, « En breve », in J.A Masoliver Ródenas et Fernando Valls (éds), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- UNAMUNO de, Miguel, « Cuentos y novelas » (1900), in *Obras completas VII. Meditaciones y ensayos espirituales*, Madrid, Escelicer, 1967.

VALLS, Fernando, « La continuidad del cuento: entre la disciplina y la libertad », in MASOLIVER RÓDENAS, J.A et VALLS, Fernando (éds), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.

ZAVALA, Lauro, « Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevidad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad » in *El cuento en red: revista electrónica de teoría de la ficción breve*, <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>, pp. 50-60.

_____, *Cartografías del cuento y la minificción*, Editorial Renacimiento, Colección Iluminaciones, Sevilla, 2004.

_____, (éd.), *Teorías del cuento IV, Cuentos sobre el cuento*, México, UNAM, 1998.

_____, *Teorías del cuento II. La escritura del cuento*, Mexico, UNAM, Difusion cultural, 1996.

_____, *Teorías del cuento I. Teorías de los cuentistas*, México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

II.2. Ouvrages consultés

AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Valencia, Pre-Textos, 2016.

AINSA, Fernando, *Cuentos uruguayos*, Madrid, Editorial Popular, 2007.

ARRIAGA, Alberto (sel.), *Sólo cuento I*, México D.F., UNAM, Difusión Cultural, 2009.

BAILLY, Guillaume, *Mes sincères condoléances, Mémoires incroyables d'un croque-mort*, Paris, Les Éditions de l'Opportun, s.d.

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire* (1955), Paris, Gallimard, 2014.

BONNEFOY, Claude, *Entre la vie et le rêve*, Paris, Gallimard, 1996.

CHIRINOS, J. C. et al. (éds.), *Pequeñas Resistencias/3. Antología del nuevo cuento sudamericano*, Madrid, Páginas de Espuma, 2004.

CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica I*, Saúl Yurkievich (éd.), Buenos Aires, Alfaguara, 1994.

_____, *Obra crítica 2*, Jaime Alazraki (éd.), Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004.

- _____, *Obra crítica 3*, Saúl Sosnowski (éd.), Buenos Aires, Suma de Letras Argentina, 2004.
- _____, *Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Barcelona, Debolsillo, 2016.
- _____, *Cuentos completos/2*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2008.
- _____, *Cuentos completos/3*, México, Punto de lectura, 2011.
- COTO-RIVEL, Sergio, « Notre cadavre quotidien, représentations littéraires de la mort et de la violence en Amérique centrale », *Amerika* [En ligne], 12 | 2015, mis en ligne le 03 juillet 2015. <http://journals.openedition.org/amerika/6372>. Consulté le 26 janvier 2018.
- DELHALLE, Jean-Claude & LUYKX, Albert, « Les compagnons de l'enfer. Xolotl et le dieu du zéro », in *Revue de l'Histoire des religions*, 1996, tome 213-3. https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1996_num_213_3_1204. Consulté le 1 mai 2018.
- DEMANGEOT, Cédric, *Une inquiétude*, Paris, Flammarion, 2013.
- ENRIGHT, D.J. *The Oxford Book of Death*, New York, Oxford University Press, 2008.
- ESQUERRE, Arnaud, « Morts et fragments de corps », in *Raisons politiques*, n° 41, Paris, Presses de Sciences PO, 2011.
- EZQUERRO, Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- FALCONI, Diego et ACEDO, Noemi (éds.), *El cuerpo del significante. La literatura contemporánea desde las teorías corporales*, Barcelone, UOC, *Cuerpos que cuentan*, Volume V.
- FELMAN, Shoshana, *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading: Otherwise*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1982.
- GARCÍA BERGUA, Ana, *Sólo cuento II*, (sel.), México D.F., UNAM, Difusión Cultural, 2010.
- GOMBRICH, E.H., « Meditations on a Hobby Horse and other essays on the history of art », in *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, Phaidon, London & New York, 1963, pp. 1-11.
- HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* (1977), Paris, Seuil, 1986.
- HURFORD, Christopher, *Favourite Verses*, Bath, Parragon, 2001.
- IONESCO, Eugène, *Le Voyage des morts* (1980), Paris, Gallimard, 2016.
- JOUVE, Vincent, *La lecture*, Paris, Hachette, 1993.

- _____, *L'effet-personnage dans le roman* (1992), Paris, PUF, 2001.
- LAUS, Thierry, « Le livre au tombeau, apparaissant », in *Maurice Blanchot et la philosophie*, Eric Hoppenot et Alain Milon, (dir.), Presses Universitaires de Nanterre, Nanterre, 2010, pp. 111-120. ISBN électronique : 9782821826878 DOI : 10.4000/books.pupo.1090.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm, *Essais de Théodicée. Sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine de l'homme* (1714), Paris, Flammarion, 1969.
- LITTAU, Karin, *Theories of Reading*, Cambridge, Polity Press, 2006.
- LOMELI, Luis Felipe, *Sólo cuento III*, (comp.), México D.F., UNAM, Difusión Cultural, 2011.
- MASOLIVER RÓDENAS, J.A et VALLS, Fernando (éds), *Los cuentos que cuentan*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- MENÉNDEZ, Ronaldo et al. (éds.), *Pequeñas Resistencias/4. Antología del nuevo cuento norteamericano y caribeño*, Madrid, Páginas de Espuma, 2005.
- MERINO, José María, *Pequeñas resistencias. Antología del nuevo cuento español*, Madrid, Páginas de Espuma, 2002.
- NEUMAN, Andrés (éd.), *Pequeñas Resistencias/5. Antología del nuevo cuento español (2001-2010)*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- OVIEDO, José Miguel, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 1. Fundadores e innovadores*, Madrid, Alianza, 2008.
- _____, *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980). 2. La gran síntesis y después*, Madrid, Alianza, 2010.
- PADILLA, Ignacio, *Sólo cuento V*, (comp.), México D.F., UNAM, Difusión Cultural, 2013.
- PARRA, Eduardo Antonio, *Sólo cuento IV*, (comp.), México D.F., Universidad UNAM, Difusión Cultural, 2012.
- PEINADO, Juan Carlos, *Cuentos hispanoamericanos del siglo XX*, Madrid, Anaya, 2004.
- PICARD, Michel, *La littérature et la mort*, Paris, PUF, 1995.
- POLONARA, Darío, *Una semana con la muerte*, Barcelona, Libbooks, 2017.
- RENAULD, Marion, *Philosophie de la fiction. Vers une approche pragmatiste du roman*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014
- RICOEUR, Paul, *Cinq études herméneutiques*, Genève, Labor et fides, 2013.

- RODRÍGUEZ, Juan Carlos, *Esta triste claridad a ciegas. Miradas hacia la muerte en la poesía hispánica*, México D.F., UNAM, 2003.
- SKELTON, John, « Death and Dying in Literature », in *Advances in Psychiatric Treatment*, 9, 2003, pp. 211- 217.
- SOJA, Edward W., *Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Malden, Massachusetts, 1996.
- VALLEJO, César, *Obra poética completa*, Madrid, Alianza Literaria, 2016.
- VELASCO, Miguel Angel, *La miel salvaje*, Madrid, Visor Libros, 2003.
- VERGELY, Bertrand, *La mort interdite*, Paris, J.C. Lattès, 2001.
- VION-DURY, J., GRASSIN, J-M, WESTPHAL, B., (éds.), *Littérature et espaces*, Presses Universitaires de Limoges, Limoges, 2003.