



HAL
open science

” Mémoires d’outre-monde : L’écrivain et ses fantômes dans *La velocidad de las cosas* de Rodrigo Fresán ”

Marie-Caroline Leroux

► To cite this version:

Marie-Caroline Leroux. ” Mémoires d’outre-monde : L’écrivain et ses fantômes dans *La velocidad de las cosas* de Rodrigo Fresán ”. Philippe Colin, Emilie Delafosse, Thomas Faye, Sonia Fournet, Marie-Caroline Leroux. Poétiques et politiques du spectre. Lieux, figures et représentations de la rémanence dans les Amériques, Pulim, pp.117, 2014. hal-00946696

HAL Id: hal-00946696

<https://unilim.hal.science/hal-00946696>

Submitted on 16 Feb 2024

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.

Mémoires d'outre-monde : L'écrivain et ses fantômes dans *La velocidad de las cosas* de Rodrigo Fresán

LEROUX Marie-Caroline
Université de Limoges
EHIC

Dans la série britannique qui porte son nom, le Doctor Who emprunte une étrange machine à voyager dans l'espace et dans le temps, le TARDIS. Cet appareil présente une étonnante propriété : il est plus grand de l'intérieur que de l'extérieur. Posons que *La velocidad de las cosas*¹ de Rodrigo Fresán est un TARDIS. L'écrivain argentin n'y trouverait peut-être pas à redire, qui reconnaît si souvent sa dette envers la science-fiction.

Un TARDIS, donc.

Vu du dehors, il s'agit d'un recueil de six-cent pages, composé de quatorze nouvelles d'autant plus autonomes que certaines sont le fruit d'ajouts opérés au fil des rééditions. Un figurant de 2001, *L'Odyssée de l'espace* qui ne peut plus quitter son costume de singe, une fille qui tombe indéfiniment dans une piscine, un archéo-criminologue qui, à défaut des ossements de ses parents – disparus de la Dictature – résoudra l'énigme de l'assassinat de la famille du dernier tsar de Russie : la liste ne saurait être plus hétéroclite.

Vu du dedans, l'objet est tout autre. La fréquentation de l'œuvre de fiction de Fresán, et de cette œuvre en particulier, met au jour la cohérence diffuse d'un univers animé de motifs qui font constamment retour, dans un fascinant mouvement de déclinaison-amplification que l'on pourrait qualifier de fractal². Parmi ces leitmotiv : la ville errante de Canciones Tristes, des souvenirs d'enfance, ou encore une étrange épidémie, qui décime les écrivains. Mais on pourrait s'essayer à identifier, disséquer, relier ces refrains entêtants; on n'en ferait pour autant pas le tour de cet objet labile et insaisissable. Même pour qui ne connaîtrait guère l'auteur, il est difficile, à la lecture de *La velocidad de las cosas*, de ne pas entrevoir que ses parties prennent leur sens dans le tout, que chaque nouvelle est une émanation d'un monde qui la dépasse, et que le livre tout entier s'inscrit dans un ensemble bien plus vaste que lui.

Rien à faire ; je vous le disais : *La velocidad de las cosas* est un TARDIS.

Cet espace expansible est habité de personnages qui, d'un texte à l'autre, se réincarnent sous des formes différentes. Le lecteur est taraudé par les fantômes de ces étranges mutants, qui imprègnent les nouvelles du souvenir de ce qu'ils ont été et de ce qu'ils deviendront. La mémoire interne du système frésanien – la mémoire intratextuelle, pour la désigner autrement – active ainsi un premier niveau de spectralité. Mais l'instabilité des personnages ne se réduit pas à leur faculté à traverser les textes qui composent le recueil. Quand bien même on les considérerait isolément, tels qu'ils apparaissent dans chacun des quatorze univers diégétiques qui composent *La velocidad de las cosas*, on ne pourrait manquer de constater leur essence volatile, leur caractère interstitiel. Dans certains cas, leur appartenance même au monde des vivants est douteuse.

On n'y reviendra pas : ce qui caractérise ordinairement ce qu'on désigne comme un « spectre », c'est l'entre-deux. Entre-deux réductible à un intenable hors-lieu : les spectres ne sont, au final, ni d'ici, ni d'ailleurs. Les personnages de *La velocidad de las cosas*, pour leur part, échappent à la fatalité de cette double négation. Dans la galaxie frésanienne, en effet, il est une région, qui a pour nom *El Extranjero* –

¹ Rodrigo Fresán, *La velocidad de las cosas*, Barcelona : Debolsillo, 2012. L'édition de référence pour ce travail est la dernière en date (2006). L'édition originale de 1998 a été augmentée une première fois en 2002, puis à nouveau en 2006.

² Le critique Ignacio Echevarría en appelle à la notion de « fractalité », pour qualifier l'œuvre de Roberto Bolaño : « Este término, el de fractalidad, fue inventado por el matemático francés Benoît Mandelbrot en 1975 para designar la propiedad que ciertas figuras espaciales compuestas por una multitud de elementos tienen de preservar el mismo aspecto, cualquiera que sea la escala en que se observen. Trasladándola de un modo un poco impreciso y más bien aventurado – al terreno literario, la noción de fractalidad sirve bien para describir, por ejemplo, la forma en que *Estrella distante* amplía un episodio del que ya se ofrecía una versión reducida en el último capítulo de *La literatura nazi en América*. O la forma en que, a su vez, *Amuleto* amplía un episodio de *Los detectives salvajes* », Ignacio Echevarría, *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, « Bolaño extraterritorial », Santiago (Chili) : Universidad Diego Portales, 2007, p. 45

« L'Etranger » –, et qui est désignée par l'un des narrateurs comme une « zone alternative de la réalité »³. D'un texte à l'autre cet espace resurgit, prenant chaque fois la forme des désirs de ceux qui le convoquent, mais offrant, toujours, une version apaisante de l'ailleurs. Or il arrive que L'Etranger se substitue à l'au-delà, comme dans ce passage où le locuteur, après avoir raillé la périphrase pleine d'afféterie de cette femme qui n'osait désigner la mort par son nom : « *Se fue al Extranjero, está de viaje, no sabemos cuándo vuelve* »⁴; où le locuteur, donc, fait le commentaire suivant :

La tía de Diana decía « El Extranjero » como si estuviera escrito con mayúsculas, como si se refiriera al hotel más caro y exclusivo de la Costa Azul.

*El nombre y la idea, no demoré en descubrir, le calzan a la perfección a este sitio. Un vago aire de tránsito constante, la confusión de una valija en la que ya no hay más espacio para tatuarse una nueva calcomanía con un nombre de ciudad exótica, una fiebre de aduana y ese perfume de ozono que pica en la nariz y sólo se respira en los aeropuertos, en los muelles, en las estaciones de tren y, sí, en los cementerios.*⁵

Domaine de tous les possibles, cet avatar de la mythique Twilight Zone⁶ est envisagé comme un espace de circulation où le mouvement s'opère en double sens. Là, convergent les êtres en partance pour l'au-delà ou en revenance vers l'ici. Par l'intermédiaire de L'Etranger, la vie et la mort se trouvent ainsi réunies dans un *continuum* qui autorise tous les dialogues, toutes les contaminations, comme dans cet extrait qui met en scène un jeune père, Daniel, qui ne se remet pas du décès de sa compagne :

Diana se murió. Diana sigue muerta pero Diana todavía respira en las cinco letras de su nombre. Diana como un microorganismo, invisible pero omnipresente (...). Va a empezar a creerse en serio que Diana no está exactamente muerta, que Diana sigue viviendo y que él – cada vez más parecido a un muerto que a un vivo – respira por ella.

Un muerto que respira.

[...] Un muerto que se llama Daniel.

*Un muerto que es padre y viudo y tiene una hija viva que se llama Hilda.*⁷

Soit, donc, un univers narratif où la mort a perdu son pouvoir sécant, où l'existence est irréductible aux catégories de vie et de non-vie, et où la ligne de démarcation se déploie en territoire.

Une fois dégagé ce chronotope, il faut encore ajouter que la majeure partie des relateurs sont suspects d'appartenance à L'Etranger. On peut en effet légitimement postuler que l'ici et maintenant de référence de l'élocution n'est autre que ce territoire à la vocation expansive, que l'on découvre capable de contaminer le monde des vivants dans ses confins ; de sorte que lorsqu'ils ne sont pas morts, les narrateurs sont moribonds, frappés par le deuil ou par la perte de l'identité propre.

Pour cerner les enjeux de la spectralité dans *La velocidad de las cosas*, il convient on le voit d'en passer d'abord par la littéralité. C'est pourquoi je m'attacherai ici aux rapports que les vivants entretiennent avec leur outre-monde, avant de m'arrêter sur les figures spectrales à proprement parler. Cela fait, il nous faudra mettre la spectralité au carré, l'œuvre exigeant de concéder à cette notion un certain degré d'abstraction. Les narrateurs-personnages sont tous peu ou prou, des écrivains, qui interrogent la fonction scripturale et les mécanismes de la mise en fiction. L'Etranger pourrait alors figurer ce terrain vague de la rencontre entre le réel et le fictionnel : les domaines du livre. Quant au spectre, il pourrait bien devenir celui de l'écrivain...

Avant que son choix ne se porte sur « *La velocidad de las cosas* », Rodrigo Fresán avait entre autres songé à intituler ce recueil « *El libro de los muertos* »⁸. Les rééditions augmentées de 2002 et 2006 n'y ont

³ « [Z]ona alternativa de la realidad », Rodrigo Fresán, *La velocidad de las cosas*, Barcelona : Debolsillo, 2012, p. 495

⁴ Rodrigo Fresán, *op.cit.*, p. 61

⁵ *Ibid.*, p. 61

⁶ Rodrigo Fresán ne fait pas mystère de sa passion pour la science-fiction, et il évoque souvent l'influence qu'a eue sur lui la célèbre série américaine du même nom, pionnière du genre en matière télévisuelle.

⁷ *Ibid.*, p. 47

rien changé : le deuil demeure l'un des dénominateurs communs du livre. Et ici plus encore qu'ailleurs, il faut en passer par les morts pour appréhender le spectral, car la nature *traversière* de l'Étranger, dans le système fresánien, nous oblige à repenser la spectralité : « *Los muertos viven y, por lo tanto, los fantasmas no existen* » décrète l'un des narrateurs⁹. C'est donc comme par défaut, parce que la langue refuse de se plier à l'évidence de la présence des morts parmi les vivants, que les personnages en charge de l'énonciation persistent à désigner les revenants comme « spectres ».

Leur apparition ne semble jamais relever de l'extraordinaire mais du banal. On ne peut manquer de remarquer, les concernant, le recours fréquent à l'article défini dans son emploi générique. Pêle-mêle : « *los fantasmas abrigan* »¹⁰, « [...] *los muertos siguen soñando* »¹¹, « *Los muertos – si se los llama – no vacilan en acudir a las fiestas de aquellos que los sobreviven* »¹², etc.

La hantise ressortant ici de la norme, les manifestations fantomales sont posées avec le plus grand naturel. J'en appellerai à un exemple extrême, avec un extrait du savoureux « *Monólogo para hijo de puta con ballenas y hermanita fantasma* ». Le salaud en charge du récit se targue d'avoir, directement ou indirectement, provoqué la mort d'un certain nombre de personnes, parmi lesquelles sa jeune sœur, handicapée, dont le bonheur lui était insupportable. Katrina, née sans bras, a généré un spectre à son image. Elle se matérialise parfois sous ses yeux, de manière inopinée : « *Katrina sobre el capó de mi tractor, sin brazos, como una Victoria de Samotracia cruzada con efigie de Rolls Royce* »¹³. Même dans ce récit porté par un personnage éminemment terre-à-terre¹⁴, et où le cynisme le dispute constamment au sarcasme, l'ironie ne porte pas sur la *vérité* du phénomène, mais sur la *semblance* du fantôme.

La plus grande parcimonie est en usage dans le recueil pour tout ce qui touche à la *peinture* des manifestations spectrales. On le vérifiera par un contre-exemple : une tentative de description. Dans cette digression au cours de laquelle le narrateur tente vainement de préciser la forme prise par les apparitions de sa sœur, le renvoi au lieu commun de l'imaginaire de la spectralité – concrétisé dans l'ekphrasis, le commentaire de la photographie – procède de la description par analogie. C'est-à-dire, en dernière analyse, de la non-description :

(*Abro aquí un paréntesis para escudarme en el subterfugio de lo que no existe pero es. Un cuadro, una foto en una revista de un cuadro – busco el recorte, lo llevo siempre conmigo, copio textual – un « exposed blueprint paper, circa 1950 » de Robert Rauschenberg y Susan Weil titulado « Untitled (Sue) »[...] En el recorte se observa, sobre un fondo azul variable, el cuerpo de luz, como en una radiografía, de una niña con su falda en suspensión y un bastón que no parece cumplir ninguna función práctica. El efecto conseguido combina la antigüedad de lo fósil con la modernidad de lo radioactivo.*¹⁵

Si l'on se convainc de ce que les spectres et les morts relèvent de la même réalité, de ce que les spectres ne sont que l'image projetée des morts – le souvenir des morts – on comprend mieux cet échec de la représentation – un échec qui partout ailleurs dans *La velocidad de las cosas* prend le tour d'un refus de la monstration.

Ici, la fonction spectrale est essentiellement mémorielle. La survenue du fantôme tient, littéralement de l'épiphanie : elle dévoile au grand jour la permanence des morts parmi les vivants, qui est autorisée par la *mémoire*. Il n'est à ce titre pas du tout anodin que Fresán nous invite à considérer le passé comme une autre version de l'Étranger lorsqu'il cite la célèbre phrase d'ouverture d'un roman de L.P. Hartley : « *El pasado es un país extranjero. Allí hacen las cosas de otro modo* »¹⁶ ...

Selon que les hommes préfèrent oublier ou se remémorer, le fantôme sera répudié ou incorporé. Dans une missive à son fils, le narrateur de « *Pequeño manual de etiqueta funeraria* », un universitaire spécialisé

⁸ Etienne LETERRIER, « La lettre et le médium », *Le matricule des anges*, n°98, nov-déc. 2008 [en ligne], disponible sur <<http://www.lmda.net/MDA98.pdf>> (consulté le 25/05/12)

⁹ Rodrigo Fresán, *op.cit.*, p. 95

¹⁰ *Ibid.*, p. 295

¹¹ *Ibid.*, p. 152

¹² *Ibid.*, p. 95

¹³ *Ibid.*, p. 266

¹⁴ Du moins avant que ne s'opère en lui la transformation qui lui fait regarder son passé de « salaud » comme révolu.

¹⁵ *Ibid.*, p. 266-267

¹⁶ *Ibid.*, p. 27

en Philosophie, théorie et pratique de la mort revient longuement sur les rituels de conjuration qui ont entouré et entourent encore la mort. Les subdivisions de cette lettre lui donnent un tour singulièrement didactique : « Flores en la tumbas », « El luto », « Velar el cadáver », « El terreno no consagrado debe utilizarse exclusivamente para enterrar ciertas categorías de difuntos », etc. Ce qui ressort de ces considérations, c'est que les vivants ont toujours tout fait pour s'assurer que les disparus ne reviennent pas troubler leur quiétude : « *Las ofrendas florales y las coronas en las puertas cumplían la misma función : encerraban en su círculo la posibilidad de un retorno incómodo y, desde ya, indeseado porque no hay nada más atroz que la idea de que los muertos vuelvan y estén muertos* »¹⁷. Les rites mortuaires sont crûment dévoilés pour ce qu'ils sont, la manifestation de l'instinct vital profondément égoïste qui habite les survivants :

*[L]o único que les importa (...), una vez que se han observado todas y cada una de las estaciones de la ceremonia, es sentirse autorizados para salir a la pista a bailar otro baile : el vals del olvido hasta la próxima muerte que indefectiblemente les acerca un poco más al propio final [...].*¹⁸

Face à ceux-là qui se refusent à regarder la mort des autres pour ne pas penser la leur à venir, se tiennent les personnages de *La velocidad de las cosas*. Ce n'est pas ici le lieu de revenir en détail sur le principe de réticulation qui préside à l'élaboration interne de *La velocidad de las cosas* et à celle de l'ensemble de l'œuvre fictionnelle de Rodrigo Fresán ; aussi je me contenterai de rappeler que ces narrateurs-personnages ne sont à bien des égards que de subtiles variations sur le même. Tous, donc, traînent après eux leurs fantômes : qui celui de son épouse et de son enfant, qui celui de son frère mort en bas âge, qui celui de ses parents effacés par la Dictature, qui celui d'un écrivain adulé. Dans « Pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas », les prénoms des protagonistes (Diana, la défunte ; Daniel, son mari ; Hilda, leur fille) font sens dès lors qu'on cesse de les considérer isolément. Rien de plus tentant que d'envisager les anagrammes Diana/Daniel/Hilda comme une traduction du principe de circulation des âmes mortes... Signalons encore que cette intériorisation des morts par les vivants, lorsqu'elle est reversée au récit, génère des brouillages déconcertants : souvent, la voix de l'autre s'impose sans crier gare et suscite de vertigineuses narrations emboîtées – ou parallèles.

Poussée à son terme, cette logique de co-présence met à l'épreuve, on le voit bien, la notion même de « spectralité ». Que reste-t-il des prérogatives du fantôme si nous sommes, tous, des morts-vivants :

*[U]n cementerio es un bosque de muertos. Los muertos plantados cabeza abajo y no acostados, como nos quieren hacer creer. Los muertos que se entierran horizontales pero que, con el paso del tiempo, se mueven, se verticalizan, invertidos, sus pies inmóviles tocando nuestros pasos. Los muertos que nos van masticando de a poco, subiendo lento y sin pausa, hasta que parecemos como esas figuras siamesas en los naipes, torso contra torso, mitad vivos y mitad muertos.*¹⁹ ?

J'en reviens à la mémoire. La réflexion sur la mémoire et l'oubli constitue l'une des lignes de force de la nouvelle « Los amantes del arte : una *memoir* amnésica ». Comme toujours, le dispositif narratif est complexe : récits abîmés et jeux métatextuels, problématique distribution de l'énonciation entre les deux personnages principaux, et entre eux et la figure surplombante, prétendument auctoriale, qui fait irruption en fin de récit. Mais ce dispositif ne m'intéresse ici qu'en ce qu'il renforce, par les effets de miroir qu'il déploie, une axialité constitutive. La symétrie, en effet, préside déjà à la caractérisation des personnages principaux : d'un côté, un homme qui a perdu femme et enfant, qui s'est abstrait de sa propre existence et a fait de l'amnésie une condition de sa survie ; de l'autre, un écrivain hypermnésique. Dans un étrange mouvement de convergence, chacun des deux personnages se laissera contaminer par l'autre. Au terme de la nouvelle, l'écrivain prend conscience de ce que les fictions ne peuvent être faites que de la matière du réel décanté dans l'oubli, tandis que l'homme endeillé accepte de se laisser habiter par sa mémoire.

La subtile articulation de la mémoire et de l'oubli n'apparaît vraiment clairement que si l'on en tire patiemment le fil sur l'ensemble du recueil. On comprend alors que *La velocidad de las cosas* célèbre, aussi, le délicat équilibre du plein et du vide sur lequel repose le souvenir. Dans le passage de la réalité au crible de la mémoire s'opère une reformulation qui tient du palimpseste. Le souvenir s'impose sur le passé,

¹⁷ Rodrigo Fresán, *op.cit.*, p. 127

¹⁸ Rodrigo Fresán, *op.cit.*, p. 123

¹⁹ Rodrigo Fresán, *op.cit.*, p. 223-224

par recouvrement. Il en devient l'« autre ». En sorte que le passé peut ici emprunter les traits du spectre, entendu cette fois comme trace :

Para mí, el acto de extrañar equivalía a esa suerte de espectro que aparece en el empapelado cuando se descuelga un cuadro colgado allí por muchos años : la memoria como la silueta de un vacío demarcando perfectamente el sitio donde alguna vez existió algo que ya no existe. El recuerdo de lo que ha dejado de ser triunfando sobre el recuerdo de lo que alguna vez ha sido. Evocar por omisión, amnesia selectiva y en algún sitio leí que las personas con memoria perfecta pierden para sí el dulce castigo de recordar porque jamás han frecuentado las propiedades del verbo olvidar.²⁰

L'écriture, bien sûr, contribue de façon décisive à fixer la mémoire, à fixer le mort. Elle est ancrage autant qu'encrage. Et l'on ne peut manquer de signaler que les quatorze édifices narratifs qui composent *La velocidad de las cosas* reposent sur une « scénographie auctoriale »²¹ - c'est-à-dire sur la mise en scène d'un « je » qui s'affiche comme écrivain. Pour le poète Yves Bonnefoy « [t]oute signification, toute écriture, c'est de l'absence – à une présence »²². La formule est heureuse, et s'applique on ne peut mieux ici.

Le fantôme, c'est entendu, s'installe sur le lieu de la perte. Mais à ne l'envisager, dans ses manifestations, que comme cet « en-plus » qui permet d'objectiver la douleur de l'absence (par l'intermédiaire de la convocation des morts), on court le risque de passer à côté de l'« en-moins » qui est aussi le propre de cette figure de seuil²³ (c'est-à-dire à côté de la question du manque à être du spectre).

Le moment est peut-être venu de rappeler que dans l'œuvre notre accès à la diégèse est invariablement médiatisé par un « je ». Michel Butor avance que, dans cet objet apparemment composite qu'est le recueil, « chaque œuvre, (...) chaque partie qui paraissait former un tout, en réalité existe mieux dans sa liaison avec d'autres parties »²⁴. Dans le cas de *La velocidad de las cosas*, l'uniformité de la mécanique discursive et le régime d'existence invariablement précaire des narrateurs-personnages contribuent indéniablement à cette plus-value de sens. Passagers clandestins de leur propre vie, ces narrateurs sont unanimement frappés par un déficit ontologique. On pourrait en dresser une typologie, depuis le spectre pur jusqu'au *muerto en vida*. Et j'emploie ici l'espagnol à dessein, dans la mesure où le castillan dispose d'une formulation apte à signifier la mort en instance, non encore consommée, quand le « mort-vivant » français est, au sens propre du moins, un être qui dans le procès de la mort a subi un radical changement d'état - bref, un zombie.

La nouvelle « Pruebas irrefutables de vida inteligente en otros planetas » offre un exemple d'authentique narration spectrale – autrement dit de narration *impossible*. Le sujet de la parole est ici doublement renvoyé à sa spectralité. Cet homme, l'amant de Diana, est un mort qui parle, depuis un lieu que lui-même d'ailleurs peine à identifier ; mais un mort, aucun doute sur ce point. Nous sommes à la morgue et Daniel vient à peine d'identifier le corps de sa femme :

Después, cuando Daniel se calmó, le trajeron ropa limpia y lo llevaron a un baño para que se lavara la sangre.

Después le dieron un whisky caliente y barato.

Después le preguntaron si podía identificar al hombre que acompañaba a la occisa.

Después le mostraron mi cadáver.²⁵

Cette mort physique est doublée d'une mort sociale, dans l'effacement, consenti par les vivants, de la mémoire de ce qu'il a été :

Así, la historia de amor de Diana y Daniel creció y sigue creciendo hasta adquirir proporciones sobrehumanas, míticas. Incluso Daniel – quien no pensaba sino en divorciarse, en sacar para siempre del aire a la pareja dorada, en reducir todo el asunto a índices de nicotina y al insoportable hedor de cigarrillos

²⁰ *Ibid.*, p. 482

²¹ J'emprunte cette notion à José Luis Díaz, in José Luis Díaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2007

²² Yves Bonnefoy, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1981, p. 141

²³ J'emprunte cette expression à la psychanalyste Laurie Laufer, in Laurie Laufer, « L'objet-fantôme, la poupée d'Oskar Kokoschka », La lettre de l'enfance et de l'adolescence 2/2004, n°56, pp. 67-76 [en ligne], disponible sur <www.cairn.info/revue-lettre-de-l-enfance-et-de-l-adolescence-2004-2-page-67.htm> (consulté le 31/05/12)

²⁴ Michel Butor in René Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Montréal (Québec), Nota bene, 2000, p. 57

²⁵ Rodrigo Fresán, *op.cit.*, p. 60. C'est moi qui souligne.

*consumidos hasta el final del filtro – acabó por creérselo. Yo no existo. Yo nunca existí y Diana murió por culpa de un conductor borracho.*²⁶

Du côté des *muertos en vida*, on pourra s'intéresser à la forme que prend l'épreuve du dessaisissement de soi chez les locuteurs-scripteurs de « Chivas Gonçalves Chivas : el fino arte de redactar necrológicas » et « Sin título : Nuevas disquisiciones sobre la vocación literaria ». Là, les deux narrateurs se retrouvent transformés en « malgré-nous » de l'écriture. Le premier est un journaliste qui se voit condamné à la rubrique nécrologique du fait de la haine que lui voue un écrivain égotiste dont il a malencontreusement rédigé l'éloge funéraire avant l'heure. Le deuxième est un pauvre garçon sur lequel une autre figure d'écrivain caricatural et vaniteux jette son dévolu afin qu'il célèbre son grand œuvre après sa mort. L'écrivain, Benjamín Federov, crée ainsi de toutes pièces un personnage de disciple fantoche, allant jusqu'à rédiger lui-même un recueil de nouvelles faussement signé de son héritier et la conférence que le jeune homme prononcera inlassablement à sa gloire, de congrès en cérémonies. En sorte que le narrateur se trouve dépossédé de son existence propre, à la fois que possédé par un écrivain cannibale, incarnation outrée de la toute-puissance de l'auteur.

Spectral, aussi, cet autre narrateur qui, de loin en loin, s'empare de la parole pour suggérer qu'il regarde le récit et ses acteurs du haut de la position de l'auteur textuel. C'est dans la nouvelle de clôture que ce narrateur prend le plus de hauteur, embrassant, dans un souffle, tous les mondes diégétiques de *La velocidad de las cosas* :

*Yo soy el nombre que aparecería en la tapa y en la foto de la solapa si este libro existiera. Pero también soy el escritor crepuscular a bordo de un barco perdido, el espectro de un modelo decadente y el agonista virósico de las fiestas y el discípulo obligado de un maestro y el perseguidor de huesos históricos y el buscador de las bibliotecas recién fallecidas y el hijo de puta acosado por el fantasma de su hermanita sin brazos y el pasajero que ha olvidado el nombre de su hijito muerto y el académico de los últimos ritos y soy el coleccionista de hoteles y el encargado de la sección fúnebre de un diario y, otra vez, soy ese escritor argentino y sobreviviente a todos los cataclismos otra vez frente a su público en un estrado de la Fundación en Iowa, USA.*²⁷

La prise de distance affichée est contredite par ce finale inclusif, qui renvoie le locuteur à la fiction dont il émane, c'est-à-dire à sa condition de personnage de « Notas para una teoría del escritor ». A ce point, on aura constaté que nous accostons à d'autres rivages, plus métatextuels que textuels. Je poursuis donc dans cette direction : partout, les narrateurs pseudo-auctoriaux, se sachant démiurges, disent et se dédisent : « *Invento – dictamino ahora – que Benjamín Federov es el escritor de la nieve* »²⁸; « *Advertencia : esta voz no es mi voz (...). Yo no soy y yo no soy el autor de Mi puta vida : Reflexiones dispersas para una estética del hijo de puta* »²⁹. De mystifications en dévoilements subreptices, ce qui apparaît au grand jour, c'est l'impuissance de l'Auteur (le vrai) à prendre corps dans son texte et à gommer l'effet de fiction chez son lecteur. L'Auteur, forcément hors du dedans, forcément spectral, puisque le texte existe sans lui, après lui.

Dans le même ordre d'idées, on remarquera que dans les nombreux passages qui font mine de théoriser la querelle séculaire qui oppose fiction et réalité, la fiction finit toujours par l'emporter, en vertu d'une logique en tous points similaire à celle qui prévaut dans les territoires de L'Etranger : la logique de contamination des espaces. Quant à la matière fictionnelle elle-même, elle prolifère, se transmue, s'augmente de fictions alternatives et d'autres bizarres excroissances. Ce qu'il y a toutefois de plus notable, c'est l'événement dans lequel se concrétise le débat réalité/fiction : ici, les *écrivains* n'en finissent pas de mourir, touchés par une inexplicable épidémie ; les *livres*, en revanche, sont soustraits à l'oubli et à la destruction par une mystérieuse Fondation qui œuvre à leur sauvegarde. *Ergo* : la matière des histoires est plus solide que celle du réel. « *Sí* », assure l'émissaire de la Fondation, « *los libros son los fantasmas de los escritores vivos y, cuando mueren, los escritores se convierten en los fantasmas de sus libros súbitamente inmortales* »³⁰.

²⁶ *Ibid.*, p. 66

²⁷ *Ibid.*, p. 572. C'est moi qui souligne.

²⁸ *Ibid.*, p. 178

²⁹ *Ibid.*, p. 237

³⁰ *Ibid.*, p. 201

Mais pour que vive le fantôme, quelqu'un doit s'en faire le dépositaire. Quelqu'un ? Un *lecteur* prêt à embarquer pour L'Etranger, à traverser la ligne, à rentrer dans la page.

Je conclurai donc par une invitation au voyage. Mesdames, messieurs, chers lecteurs, en route pour l'outre-monde : votre TARDIS est avancé...

Bibliographie

René AUDET, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Montréal (Québec), Nota bene, 2000, 159 p.

Yves BONNEFOY, *Entretiens sur la poésie*, Neuchâtel (Suisse), La Baconnière, 1981, 168 p.

José Luis DIAZ, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris : Honoré Champion, coll. « Romantisme modernité », 2007, 695 p.

Ignacio ECHEVARRIA, « Bolaño extraterritorial », *Desvíos. Un recorrido crítico por la reciente narrativa latinoamericana*, Santiago (Chili) : Universidad Diego Portales, 2007, 250 p.

Rodrigo FRESAN, *La velocidad de las cosas*, Barcelona : Debolsillo, 2012, 601 p.

Etienne LETERRIER, « La lettre et le médium », *Le matricule des anges*, n°98, nov-déc. 2008 [en ligne], disponible sur <<http://www.lmda.net/MDA98.pdf>> (consulté le 25 mai 2012)