Document generated on 04/16/2024 3:52 p.m.

Spirale
Arts • Lettres • Sciences humaines

SPIRALE

Imaginaire de la catastrophe et dérive postapocalyptique

Sentences de Gustavo Sainz, traduit de l'espagnol par Hélène Rioux, XYZ éditeur, 144 p.

Le naufragé du Zócalo de Fabrizio Mejía Madrid. Traduit de l'espagnol par Gabriel Iaculli, Les éditions Les Alllusifs, 197 p.

Emmanuelle Tremblay

Number 206, January–February 2006

Le Mexique : une mémoire qui s'invente

URI: https://id.erudit.org/iderudit/18168ac

See table of contents

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)
1923-3213 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Tremblay, E. (2006). Imaginaire de la catastrophe et dérive postapocalyptique / *Sentences* de Gustavo Sainz, traduit de l'espagnol par Hélène Rioux, XYZ éditeur, 144 p. / *Le naufragé du Zócalo* de Fabrizio Mejía Madrid. Traduit de l'espagnol par Gabriel Iaculli, Les éditions Les Alllusifs, 197 p. *Spirale*, (206), 24–25.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2006

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

IMAGINAIRE DE LA CATASTROPHE ET DÉRIVE POSTAPOCALYPTIQUE

SENTENCES de Gustavo Sainz
Traduit de l'espagnol par Hélène Rioux, XYZ éditeur, 144 p.

LE NAUFRAGÉ DU ZÓCALO de Fabrizio Mejía Madrid
Traduit de l'espagnol par Gabriel Iaculli, Les éditions Les Alllusifs, 197 p.

En synchronie avec les transformations culturelles qui ont marqué la société mexicaine au milieu des années 1960, Gustavo Sainz publiait *Gazapo* (1965), un roman au centre duquel se trouve un ludisme qui multiplie les points de vue, tirant profit des nouvelles technologies d'alors (du pouvoir de duplication de l'enregistreuse, par exemple), pour faire du langage une figure de premier plan, à la fois objet d'expérimentation et vecteur d'une réalité inédite. L'histoire littéraire a fait de la publication de ce livre un événement — renforcé par la réception critique de l'œuvre de José Agustín (*De perfil*, 1966) — qu'elle situe à l'origine du phénomène générationnel « *de la onda* », lequel offrait le reflet d'un état d'esprit commun à la jeunesse de cette décennie caractérisé par une rupture avec la thématique nationale de la Révolution mexicaine et un intérêt pour les sujets relevant plus du quotidien, par la contestation des valeurs traditionnelles, la modernisation des références culturelles (cinéma et rock) et, enfin, par l'exploration du territoire de l'urbanité et de la parole populaire.

Près de quarante ans plus tard, le lecteur de Sainz retrouvera, dans *Sentences*, la liberté de l'écriture qui s'appuie sur des incursions désordonnées du côté de la digression, comme autant d'échappées à la linéarité du récit, sans toutefois que l'intrigue soit sacrifiée pour autant. La machine textuelle qui résulte de cette narration, restituée dans son rythme et sa flexibilité par la traduction d'Hélène Rioux, quoique forgée à partir d'une logique de l'ordonnancement (début-milieu-fin) — condition même de la fable et de l'organisation de la matière verbale —, s'élabore paradoxalement sur la négation de la temporalité pour faire place au vécu interne de la durée, à l'abîme ouvert par la possibilité de l'infini. Dans l'enchaînement de phrases qui traversent l'univers mental du personnage, les repères temporels s'effacent au profit des seuls ancrages textuels logeant au creux du silence auquel celui-ci est condamné. Kidnappé et isolé du monde par un bandeau qui lui bloque le regard, privé de l'exercice de sa volonté, dépossédé de son propre corps assujetti par ses ravisseurs, le personnage de l'écrivain, qui est de retour à Mexico pour y recevoir un prix littéraire, se trouve dès le début du récit plongé dans une « *nuit homérique* », décrite « *comme antérieure au Moi et au langage même* », temps primordial d'où surgissent les voix de la littérature universelle et au sein duquel l'écrivain écroué épouse une « *forme anonyme d'être* ».

L'action romanesque tend vers l'abolition de l'identité de la victime de l'enlèvement, comme il y en a tant d'autres au Mexique. Soustraite à la réalité, celle-ci se trouve engagée dans un véritable voyage au bout d'elle-même, au terme duquel ne subsiste plus qu'une seule certitude : l'appartenance à la culture dont elle est porteuse au cœur des ténèbres qui lui sont imposées. Comment ne pas y voir une allégorie de la menace d'anéantissement qui plane sur le monde actuel, miné par la force de la violence qui semble vouloir recréer le chaos originel? On pourrait croire, en effet, que l'affirmation universaliste de l'homme en tant qu'être de culture vient ainsi contrebalancer l'angoisse face à l'horizon de catastrophes sur lequel s'ouvre le XXIe siècle. « *Le big-bang*, rapporte le narrateur de Sainz, *n'est peut-être pas le commencement de l'univers, mais il est le début de notre possibilité de parler de l'univers* ». Ainsi, le processus de destruction que met en scène le roman, à partir de ce qui appartient au fait divers, à la chronique de la criminalité urbaine, devient la condition d'expression de cette angoisse et du récit.

La chute atemporelle de la grande Tenochtitlán

C'est un retour vers la nuit de l'origine mexicaine qu'amorce le héros de Sainz qui, au sommet de son succès, semble accomplir par ce parcours régressif un destin dicté par une sentence : « *La chute de la grande Tenochtitlán existe encore, elle a toujours existé et elle existera toujours, parce que la réalité ultime est intemporelle.* » La fin du monde aztèque comme degré zéro de l'Histoire, où convergent toutes les époques et tous les drames d'anéantissement, fait figure d'archétype sur lequel se modèle l'histoire individuelle. Ainsi le protagoniste est « *mis à l'épreuve par l'obscurité* » à titre de dépositaire de l'héritage de la pensée qui se verbalise, s'impose comme une forme intangible à travers la fiction d'une « *éclipse totale* ». Or cette dernière se termine précisément le 10 septembre 2001, avec le sauvetage du séquestré. Seule indication temporelle dévoilée, cette date qui marque le seuil d'un temps autre — celui de l'effondrement des deux tours jumelles du World Trade Center —, reconduit la signification sur une autre scène. Les événements racontés seraient-ils en réalité l'anticipation (ou la répétition) d'une chute ancienne et encore à venir, l'épiphénomène d'une forme de terrorisme à l'œuvre dans le temps, compte tenu du fait que « *l'obscurité se transform[e] constamment en une nouvelle obscurité* »?

La beauté du texte de Sainz réside dans la description de la fragilité de l'homme qui parvient toutefois à se maintenir dans son être à travers une réflexion sur ce qui, en lui, s'abolit : le temps, l'espace, l'identité. La conscience de l'écrivain, de ce « *[p]rince démuni, sujet glorieux avec un passé détruit* », devient en l'occurrence l'espace où, en contrepoint de l'abjection dans laquelle est maintenu son corps souffrant, est convoquée la tradition littéraire et philosophique comme seul palliatif à l'angoisse du néant, là où nous ne sommes plus rien pour personne, là où « [il] *n'y avait rien sinon l'être en général, l'inévitable rumeur du* il y a ». Le problème qui se pose alors en est un de lisibilité, car, comme il est spécifié au sujet du protagoniste qui est avant tout un lecteur, « *il appartenait à une histoire, mais à une histoire déchue, inconnue, illisible* ». Comment, dans ces circonstances, recréer le sens à partir de l'abolition de celui-ci? « *La longue phrase de sa vie exigerait-elle d'être lue à rebours?* » Dans tel cas, comment donner forme au souvenir à partir de l'oubli pour reconnaître les raisons de la chute, remonter aux causes de la nuit, de la condamnation à ce « non-lieu » où le sujet est confiné? Comment « *ne pas perdre le sens* »?

L'ensemble du texte se donne effectivement à lire comme une longue phrase, composée de bouts de phrases sans points, d'énoncés réflexifs qui se raboutent avec d'autres pour former des lignes de fuite qui prennent différents cours selon les brisures d'une narration qui évolue par flux. S'il est une logique à l'œuvre dans *Sentences*, c'est bien celle du rhizome décrite par Deleuze et Guattari en fonction des principes de connexion, d'hétérogénéité et de multiplicité. L'aspect formel mime en réalité le fonctionne-

ment de la mémoire qui se déploie dans un style elliptique par un collage de séries de souvenirs qui cherchent à recréer les préliminaires de la catastrophe. Ce faisant, l'intrigue prend forme par la répétition des événements qui ont mené à l'enlèvement, ceux-ci étant rappelés de différents points de vue, sous les éclairages d'un souvenir toujours approximatif. « *Il saisissait bientôt une idée, la suivait, la poursuivait, la perdait de nouveau, en adoptait une autre, la perdait aussi, il ne pouvait amener aucune de ces idées à son terme, aucune ne se développait complètement, ne se réalisait* ». Le labyrinthe de phrases inachevées est ainsi à l'image du sujet qui ne s'appartient plus et qui, à travers les spirales de la pensée qui mélange les détails de l'histoire individuelle et les voix de la littérature, se dépersonnalise.

« Il ne pouvait même plus dire je »

Suivant les sentiers qui bifurquent de la mémoire, l'écrivain est à la fois Jorge Luis Borges et Homère, c'est-à-dire Personne, de même que tous ces auteurs évoqués par une voix narrative d'ailleurs impersonnelle. C'est ainsi que l'écrivain « *octaviopize* », « *nervalise* », « *lopezvelarde* », « *barthise* », « *machadoïse* », « *baudrillardise* », en se laissant traverser par les mots des autres. L'effet de distanciation créé par ce choix narratif contribue par conséquent à l'effacement des marques d'une subjectivité qui, envahie « *par la multiplicité simultanée de ses voix* », s'exprime par l'intermédiaire de celles-ci. L'unité éclatée du moi sous la poussée de l'altérité en lui apparaît comme la condition de prolifération du texte. Or, celui-ci incorpore également les scories de la mémoire, c'est-à-dire ces anecdotes dépourvues de sens qui n'en font pas moins partie des innombrables pierres de l'édifice culturel occidental. « *Le vocabulaire contenu dans toutes les œuvres de Shakespeare totalisait 29 066 mots différents / Comment pouvait-il se souvenir de cela en ce moment, dans cette situation? /* L'Ulysse *de Joyce en contenait légèrement plus, 29 899 mots différents* », rapporte-t-on. Sortes de balises au chaos, ces détails réactualisent une érudition d'apparence dérisoire. Pris isolément, ils rappellent la perte de leur contexte d'origine, l'impossibilité de les rattacher au texte premier d'où ils sont tirés, comme si la mémoire parcourait les décombres d'un savoir éclaté.

Dans *Sentences*, ce n'est pas tant l'absence d'un métarécit qui est en jeu, mais bien l'atomisation des multiples récits de la postmodernité réduits à des fragments en contiguïté.

« *Un pamphlet intitulé* Military Biology and Biological Agents *donne la liste des maladies pouvant se répandre aussi rapidement qu'efficacement*

On y parle notamment du choléra, de la diphtérie, de staphylocoques pouvant empoisonner les aliments, du tétanos, de la gangrène, de la fièvre typhoïde, de gaz neuroplégiques, de la peste bubonique, de la salmonelle et de maladies vénériennes

Schubert n'a jamais pu s'acheter un piano
L'amitié entre René Char et Martin Heidegger
Novalis mourut de la tuberculose à vingt-huit ans
Platon avait vingt-neuf ans à la mort de Socrate »

Les thèmes du terrorisme et de la mort du philosophe (comme du suicide de l'écrivain) sont récursifs, traversent la spirale du temps représentée, pour faire coïncider la mise en scène de la fin du récit avec celle de la fin du sujet. Paradoxalement, les bouts de phrases s'assemblent au sein de la mémoire hétérogène et impersonnelle pour créer un espace poétique qui rend lisible « *l'inévitable rumeur du* il y a », génère les possibilités du sens. Sainz formule d'ailleurs ainsi le double héritage de l'écrivain dont l'imaginaire réitère de diverses façons la chute atemporelle de la grande Tenochtitlán : « *La mémoire qui survit aux hommes était sa mère / Le chaos qui tourne sur lui-même était son père.* » L'identité de l'écrivain ouvre ainsi sur une dimension cosmogonique qui va bien au-delà des particularismes culturels en réaffirmant la complémentarité entre la mort et la vie, la disparition et les mots pour la dire, la mère autochtone (la Malinche) et le père colonisateur (Cortés), la fin d'un monde et sa réinvention sous toutes les formes par l'écriture, comme si la catastrophe était fondatrice du fait culturel. Et c'est pourquoi, peut-on penser avec Sainz, « *Les romans étaient toujours l'inventaire des cendres / Résumé de la catastrophe* ».

Chronique d'une « Joyeuse apocalypse »

L'imaginaire de la catastrophe sous-tend également *Le naufragé du zócalo*, roman du jeune écrivain et journaliste Fabrizio Mejía Madrid (1968-) qui se fait le chroniqueur de Mexico et de la dérive de sa génération, spectatrice du chaos renouvelé au quotidien dans le district fédéral. Plus qu'un simple cadre spatial où se déroule l'action, qu'un territoire à nommer, l'espace urbain constitue un palimpseste au travers duquel le temps devient lisible, dans ses couches superposées. Pyramides, cathédrales, gratte-ciel sont porteurs de sept siècles d'histoire que Mejía Madrid convoque dans le présent vécu par Urbina, le narrateur, qui documente le passé de la ville, désignée comme une « *Joyeuse apocalypse* », en même temps qu'il fait état de son regard sur elle. La métaphore biologique du cancer qui prolifère confère à la mégapole un caractère animé, car cet « *excès de vie* » s'alimente à même la vie des habitants. Le lien qui unit le citoyen à la cité est donc sacrificiel, et il rappelle en cela la mythique Tenochtitlán, « *son double marécageux* » et centre du pouvoir aztèque sur lequel elle fut édifiée. Dans ce contexte, tout *chilango* (habitant de Mexico) est décrit comme un survivant de chaque instant.

En sa qualité de « *vivant à l'agonie* » qui « *avance à la brasse et tâche de se maintenir à flot* », le héros de Mejía Madrid offre l'image d'une génération qui a « *peur du présent, peur de ne pas voir le lendemain* ». Représentant d'une société anomique, désillusionnée et dans l'impossibilité d'obtenir une représentation de son environnement et de la collectivité dans leur totalité, Urbina reconnaît toutefois qu'entre « *les idéaux et la réalité, il existe une troisième possibilité : la chance* ». Or, cette dernière est le tribut de celui qui parviendra à demeurer dans la capitale. « *Tenons-nous-en à l'essentiel : rester, c'est la comprendre; la comprendre, c'est savoir ce qui importe, c'est-à-dire rester.* » Le syllogisme expose la double question existentielle sur laquelle repose l'intrigue romanesque. Partir, pourquoi? Rester, comment? Contre le mouvement centrifuge qui est à l'œuvre dans les sociétés postmodernes claustrophobiques, comme les qualifie Paul Virilio (*L'accident originel*, 2005), dont l'ouverture aboutit à l'expulsion, Urbina affirme son droit d'être là où « *tout arrive tout le temps* », *là où* « *le seul souci de notre vie est que le souci nous divertit* ». L'humour soutenu de Mejía Madrid désamorce le catastrophisme, empêche le regard posé sur la détérioration urbaine de s'enfermer dans le constat moral, pour rendre compte avec subtilité de l'attraction qu'exerce en dépit de tout le chaos de la cité sur l'imagination qui s'en nourrit à son tour. En ce sens, l'apocalypse est joyeuse; elle confère un caractère festif à la survie que l'auteur présente dans son aspect rituel.

Les scénarios de l'apocalypse qui font partie de l'histoire de Mexico sont racontés en quatre chapitres correspondant aux symboles de la terre, de l'eau, de l'air, du feu. Du tremblement de terre de 1985 à l'activité volcanique du Popocatepetl en passant par les inondations et le désastre de la pollution, le récit rend palpable la menace de la catastrophe qui trouve par ailleurs un ancrage dans le quotidien décrit par Urbina. Or, affirme celui-ci, « *la catastrophe n'existe pas si je ne la vois pas* ». Quoique la cité « *s'effondre de temps en temps sous l'effet de sa propre densité, sapée de l'intérieur* », elle « *repart chaque jour de zéro, confite dans sa propre contingence* ». Mexico est aussi cet endroit singulier où « *quand le volcan entre en éruption, les gens ne fuient pas mais montent sur ses flancs pour "aller jeter un coup d'œil"* ». De même, Mejía Madrid recrée par l'écriture l'attention au spectacle de la catastrophe en tant que celle-ci se trouve intériorisée : « *Je suis encore capable de regarder ma propre agonie en face tout en arpentant la ville par cet hiver froid, et c'est cela, être vivant.* » À la différence de *La plus limpide région* (1958) de Carlos Fuentes, où la ville se révélait dans ses multiples facettes comme un potentiel d'exploration romanesque, *Le naufragé du zócalo* se limite à la représentation d'un point de vue sur la ville, d'un vécu dont Mexico est le révélateur.

Pour le chroniqueur Carlos Monsiváis, Mexico est une ville postapocalyptique parce que le pire a déjà eu lieu, « *chacun soutirant du chaos les récompenses susceptibles de compenser l'impression d'une vie impossible à vivre* » (*Los rituales del caos*, 1995; je traduis). Ainsi en est-il d'Urbina, que l'on pourrait croire être un naufragé de l'Histoire, dérivant entre les eaux de la cité aztèque anéantie et la place publique contemporaine. Son récit permet enfin de décrire la mémoire du lieu tout comme la difficulté pour l'individu de s'inscrire dans ce lieu qui le rejette. Pas de quête, ni d'enquête à l'horizon, quand l'unique réalisation du héros « *se résume à une lettre d'adieu* » à la ville d'origine et que sa seule victoire, affirme-t-il, « *c'est s'y réveiller* ». En d'autres mots : affirmer son appartenance au chaos propice à l'invention.

Emmanuelle Tremblay