

La letra con sangre entra. Pratiques métafictionnelles et intertextuelles dans le roman noir mexicain : renouvellement ou dégradation d'un genre ?

DAVY DESMAS

INU CHAMPOLLION – UNIVERSITÉ JEAN JAURÈS

davy.desmas@gmail.com

1. Dès 1984, John S. Brushwood définissait la métafiction et en faisait une caractéristique du roman mexicain contemporain :

En una revisión de la novela mexicana desde 1967 hasta 1982, la característica que destaca con más insistencia es la metaficción; es decir, la observación, por parte del autor, de su propio acto creativo. Sobre decir que este fenómeno no es nuevo en la prosa de ficción, pero tal concentración de autoconciencia en las novelas publicadas en 1967 señala una circunstancia excepcional. El año siguiente confirma en México la importancia de esta forma de narrativa y la metaficción se sostiene como uno de los recursos característicos de este periodo (Brushwood, 1984 ; 17).

2. Le constat réalisé en 1984 par Brushwood pourrait aisément être élargi aux années et décennies qui suivent, notamment par l'arrivée de la métafiction sur la scène du roman noir mexicain. François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon y voient même la marque distinctive du genre en Amérique Latine : « la modalité latino-américaine du roman noir trouve sa singularité dans sa dimension métafictionnelle » (Delprat, Lemogodeuc et Penjon, 2009 ; 161). La revendication du fait littéraire, parfois volontairement outrancière, constitue un phénomène relativement récent au sein du genre du roman noir. Alors qu'il évoque Paco Ignacio Taibo II, Sébastien Rutés écrit notamment :

La critique y voit l'un des procédés les plus irrévérencieux de Taibo II vis-à-vis du polar traditionnel : la présence d'un autodiscours rompant avec l'immédiateté qui caractérise le roman populaire classique, une pseudo-distanciation narrative qui a souvent été interprétée, à tort, comme une distanciation parodique. Pour ma part, j'y vois, conjointement à la pratique massive de l'intertextualité, une caractéristique essentielle de la *littérarité* de ces œuvres par rapport au polar classique (Rutés, 2010 ; 149).

3. Chez Paco Ignacio Taibo II, l'accent mis sur la littérarité du texte représente une forme de transgression vis-à-vis des classiques du genre : par sa nature même, le roman noir métafictionnel est transgressif, en ceci qu'il mêle à un type de texte censé se fonder sur la réalité objective, notamment à des fins de dénonciation, une réflexion où cette même réalité est sans cesse déformée par le prisme de la littérature, via des pratiques métafictionnelles, et, de façon plus générale, transtextuelles. Peut-il, dès lors, véhiculer la même charge critique que le roman noir « canonique » ? C'est là tout le paradoxe du genre tel qu'il a pu être pratiqué en Amérique Latine dans les dernières décennies, et que nous analyserons dans ce travail à partir d'un roman de l'écrivain mexicain Enrique Serna, *El miedo a los animales* (1995). À la fois roman d'apprentissage et roman noir, *El miedo a los animales* retrace le parcours d'un homme nommé Evaristo Reyes, un policier aux ambitions littéraires frustrées qui enquête sur l'assassinat d'un journaliste et, ce faisant, intègre peu à peu le milieu culturel et intellectuel du Mexique des années 1990. Alors que son enquête constitue initialement une occasion d'approcher un monde dont il a toujours rêvé, Evaristo Reyes déchanté et endosse finalement, au gré des aléas de l'enquête, le statut de coupable, lorsqu'il se retrouve accusé du meurtre d'un de ses anciens collègues de la Police Judiciaire. Au terme d'une course poursuite haletante, il est emprisonné et décide de coucher sur le papier son aventure. La technique de la mise en abyme dédouble alors la présence générique du roman noir, qui s'incarne à la fois dans le roman de Serna et dans celui que rédige son personnage, Reyes.

1. *El miedo a los animales* face aux archétypes du roman policier et noir : entre citation et transgression

4. La filiation du roman noir est évidente, dans *El miedo a los animales*, et se manifeste à de multiples niveaux, tant par la reprise d'un canevas attendu, fondé sur la présence d'un crime, d'une victime ou d'un enquêteur, que par la caractérisation du protagoniste, qui s'identifie avec la figure du loser chère au roman noir. De même, le dynamisme du rythme narratif, fondé sur de multiples rebondissements qui viennent interrompre ponctuellement quelques interludes amoureux, constitue un autre des invariants du genre, tout autant que le style utilisé, qui fait la part belle au registre vulgaire. Toutefois, ces reprises se doublent d'une intention parodique qui

consiste, dans un premier temps, à mettre en lumière de façon explicite le lien qui unit Evaristo Reyes et les personnages emblématiques du roman à énigme ou du roman noir, lors d'anecdotes qui soulignent paradoxalement le décalage entre le professionnalisme de ces derniers et l'amateurisme du héros de Serna. Ainsi, quand Evaristo se rend à la veillée funèbre de Roberto Lima, le journaliste assassiné, il est écrit qu'il observe une femme « con ojos de hombre, olvidando su papel de Sherlock Holmes » (Serna, 2008 ; 60). Pareillement, alors qu'il s'apprête à entrer par effraction chez cette même femme, il est comparé à « un detective de la vieja escuela » (Serna, 2008 ; 120). Quelques pages plus loin, Evaristo n'est plus assimilé à l'archétype du détective anglais mais à Philip Marlowe (Serna, 2008 ; 123), le héros le plus connu des romans noirs de Raymond Chandler. Apparaît la distinction générique qui oppose le roman policier à énigme hérité de l'école anglaise, dans la lignée d'Arthur Conan Doyle, et ce nouveau type de textes inspirés de la littérature états-unienne des années 1920-1930, popularisée par des auteurs comme Dashiell Hammett ou Raymond Chandler, rapidement regroupés sous l'appellation « roman noir ». Dans les deux passages cités, on notera que le passage du détective anglais à celui du polar semble être métaphorisé par l'attitude du personnage : alors que, dans un premier temps, Evaristo se lance dans une « búsqueda científica » (Serna, 2008 ; 123) d'un journal intime qui constitue une pièce maîtresse de son enquête, il se met ensuite à retourner tous les meubles « sin contemplaciones » (Serna, 2008 ; 123), de manière beaucoup plus impulsive et tumultueuse. En l'espace de quelques lignes, le personnage s'est fondu dans un moule différent, celui du détective de roman noir, qui va le caractériser dans le reste du roman, en passant d'un mode d'investigation fondé sur le raisonnement et la déduction, à une recherche guidée par l'instinct, matérialisant métaphoriquement l'évolution d'une filiation, du roman inductif au roman « impulsif ». Enfin, un autre épisode du roman souligne le goût de l'auteur pour ces jeux intertextuels : alors que le héros tente d'obtenir les aveux d'un suspect, Osiris Cantú, il lui souffle de la fumée de cigarette au visage, « en una táctica intimidatoria copiada de Humphrey Bogart » (Serna, 2008 ; 161) : le référent est cette fois cinématographique, mais renvoie au même personnage littéraire, Philip Marlowe, dont l'acteur Humphrey Bogart avait donné une des plus célèbres interprétations dans le film *Le grand sommeil* (1946), d'Howard Hawks.

5. Toutefois, cette pratique de la citation ne trouve souvent sa logique que dans une volonté de souligner le fossé qui se creuse entre les détectives emblématiques du roman policier ou noir et le héros sernien, ce dernier se distinguant avant tout par son amateurisme. Ainsi, la comparaison avec le détective anglais mentionnée précédemment intervient alors qu'Evaristo vient de se procurer un rossignol afin de crocheter une serrure et observe avec attention les alentours ; jusque là, rien que de très ordinaire, donc. Mais la précision qui suit remet en cause l'identification avec l'archétype du détective anglais, en insistant sur l'imprudence et la négligence qui définissent le personnage sernien : « Nunca había sido cerrajero ni ladrón, pero de tanto dejar las llaves dentro del coche, había aprendido a abrirlo con pasadores » (Serna, 2008 ; 120). De même, les pensées qui accompagnent le héros au moment où il crochète la serrure semblent bien peu orthodoxes pour quelqu'un censé être « un détective de la vieille école » : « Mientras hurgaba con la ganzúa en el interior de la cerradura pensó en la suave y húmeda vagina de Dora Elsa, que tan fácilmente se abría al embate de la lengua. Era una invocación fetichista, una forma de darse valor y confianza para abrir la hermética vulva de metal » (Serna, 2008 ; 120). Cette intervention du sexe sera tout aussi incongrue quelques lignes plus loin, cette fois lorsqu'Evaristo est comparé à Philip Marlowe ; tandis qu'il fouille à la hâte l'appartement et risque à tout moment d'être découvert, le personnage se laisse aller à l'évocation de futurs plaisirs onanistes : « Al tropezar con la lencería íntima no pudo resistir la tentación de olisquear unas pantaletas y guardárselas en el saco, para futuras masturbaciones » (Serna, 2008 ; 123). L'orientation parodique du roman de Serna se nourrit ainsi, parallèlement à certains éléments de l'intrigue, à l'instar de l'arme du crime, un dictionnaire de synonymes et antonymes, d'une pratique de l'intertextualité qui s'emploie à décontextualiser des références au genre et personnages canoniques, qui entrent en contradiction avec l'absence de professionnalisme du personnage sernien, un défaut que celui-ci admet bien volontiers : « Era un fracaso como detective y no necesitaba un balazo en la sien para confirmarlo. » (Serna, 2008 ; 90).

2. Le « texte dans le texte »

6. *El miedo a los animales* s'inscrit dans la veine dite du roman noir métafictionnel, une des récentes évolutions du roman noir mexicain, qui

présente cette particularité de conjuguer élucidation d'un crime et réflexion littéraire. Le roman revendique effectivement, voire exhibe, sa littéarité, en faisant du « texte dans le texte » une pièce maîtresse de l'intrigue policière et, notamment par l'usage de l'intertextualité, un élément entretenant la dimension ludique de l'oeuvre, appelant à un déchiffrement des référents littéraires convoqués. D'autre part, par le recours à des stratégies textuelles qui mettent à nu l'illusion mimétique sur laquelle repose la fiction, le roman de Serna invite à une prise de conscience critique de lui-même et passe ainsi de l'auto-conscience à l'auto-référentialité.

7. Si *El miedo a los animales* témoigne d'une pratique réflexive de l'écriture, c'est en premier lieu parce qu'il brise l'illusion référentielle en attirant constamment l'attention sur son propre artifice littéraire. Le texte de Serna s'affirme peu à peu comme un roman à clef, dont il est aisé d'identifier les rouages : de la sorte, par ces multiples échos ludiques à la réalité, tout autant que par la structure de l'investigation, le roman invite à faire du texte littéraire un ensemble sémiotique riche d'informations cachées qu'il est possible de décoder, de décrypter et d'interpréter. Les institutions et organisations culturelles du pays sont ainsi reconnaissables sous les noms fictifs imaginés par l'auteur, avec lesquels elles gardent une relation homophonique évidente : le *Consejo Nacional para la Cultura y las Artes* (CONACULTA) devient dans *El miedo a los animales* le CONAFOC, ou *Comité Nacional de Fomento a la Cultura*, tandis que le *Fondo de Cultura Económica* se transforme sous sa plume en *Fondo de Estímulo a la Lectura*. De même, si la publication du roman a eu un certain retentissement, c'est notamment parce que le public et la critique ont cru reconnaître sous les traits de certains personnages des figures emblématiques des cercles culturels mexicains. L'exemple le plus significatif est celui de Palmira Jackson : femme d'une soixantaine d'années issue d'un milieu aisé, définie dans le roman comme « sainte patronne de la gauche mexicaine » ou encore « apôtre de toutes les causes nobles » (Serna, 2008 ; 241), dotée d'un nom aux consonances étrangères, dont il est dit qu'elle a été éduquée en Europe et qui défend toutes les grandes causes populaires en donnant la parole aux opprimés, elle rappelle inmanquablement la figure d'Elena Poniatowska, qui avait au moment de l'intrigue sensiblement le même âge que Palmira Jackson et dont l'engagement à gauche n'est plus à prouver. Au-delà de l'identification des référents cachés derrière la fiction, l'importance de ces détournements et de ces échos tient surtout au jeu qu'ils instaurent et à l'in-

invitation au décryptage, comme si la structure de l'enquête policière devenait métaphore de l'acte de lecture.

8. Le caractère ludique que revêt la pratique intertextuelle, conçue comme mystère à résoudre, provient également du lien qui est fait entre la caractérisation des personnages et la convocation de référents littéraires précis, notamment par le biais des auteurs ou des genres appréciés des personnages. Dans le cas du héros, Evaristo Reyes, c'est l'éclectisme qui prime, puisque ses lectures vont de Martín Luis Guzmán, à José Emilio Pacheco, en passant par Borges, Dickens, Pérez Galdós, Kundera, Allende ou Flaubert, sans écarter pour autant des genres situés aux marges du littéraire : le héros dit ainsi lire également avec plaisir *El libro vaquero*, célèbre bande dessinée publiée au Mexique depuis les années 1970, ou, alors qu'il se trouve en prison, une *Historia de la Segunda Guerra Mundial* et un *Manual de mecánica automotriz*. Ses lectures confirment à elles seules la passion que nourrit Evaristo pour la littérature, passion qui n'exclut aucun genre littéraire, fût-il considéré comme populaire ou appartenant à la nébuleuse de la paralittérature. S'agissant de Dora Elsa, la strip-teaseuse peu familière des sphères littéraires, la caractérisation du personnage passe par l'évocation de la littérature sentimentale, comme l'atteste sa première apparition dans le roman, qui s'accompagne d'une allusion à *Susy, secretos del corazón*, une revue mexicaine constituée de bandes dessinées à l'eau de rose. Au contraire, les lectures des personnages qui incarnent l'élite culturelle, tels que Claudio Vilchis, Perla Tinoco ou Fabiola Nava, reflètent leur conception élitiste et aristocratique de la littérature : Eliot, Kavafis, Ungaretti, Novalis, Klossowsky, Tournier, Reverdy, Proust, Céline ou le *nouveau roman* (en français dans le texte) ; autant de noms exhibés comme trophées et faire-valoir, qui excluent presque systématiquement la littérature nationale, méprisée car accessible aux petites gens, à ces *nacos* qui, selon Perla Tinoco, « no habían pasado de José Agustín » (Serna, 2008 ; 122). Le roman de Serna se pose ainsi comme invitation à déchiffrer la diégèse depuis le prisme de la littérature, celle-ci devenant le mode d'expression privilégié de la réalité. De la même manière, le héros du roman, Evaristo Reyes, ne peut se départir de son propre bagage littéraire, qu'il convoque à de multiples reprises pour retranscrire, souvent par le biais du discours indirect libre, des émotions, des jugements ou, plus simplement, pour décrire ce qu'il voit. Lorsqu'il se rend chez le journaliste Roberto Lima, il trouve un appartement qui, tapissé de livres « desde el piso hasta el techo,

le recordó la buhardilla de *El hombre del subsuelo* de Dostoyevski » (Serna, 2008 ; 36). De même, tandis qu'il doit abandonner le cadavre de Dora Elsa, sa compagne, tuée sous ses yeux, Serna écrit : « En el momento de abandonarla se compadeció a sí mismo por haber matado lo que más amaba, como el preso wildeano de la cárcel de Reading » (Serna, 2008 ; 205). Enfin, au moment de brosser le portrait de son ami défunt, Lima, c'est encore à la littérature que fait appel Pablo Segura : « era un personaje de Tolstoi, obsesionado con la verdad y la rectitud, metido en una novela picaresca llena de estafadores, charlatanes, lambiscones y putas » (Serna, 2008 ; 83). Si tous ces référents intertextuels fonctionnent comme clefs de lecture demandant à être déchiffrés et permettant l'accès au sens, ils témoignent avant tout de l'importance accordée à la matière littéraire, et, au-delà de cela, au verbe.

9. « Régulièrement, les référents culturels fonctionnent comme des éléments de l'enquête. Pour le détective, une citation non identifiée peut devenir un mystère à résoudre, une allusion le point de départ d'une enquête, un roman peut devenir la clef d'une énigme [...]. » (Rutés, 2010 ; 122). Comme le rappelle Sébastien Rutés, la matière littéraire peut constituer un ressort narratif de premier plan pour le roman policier. De manière plus spécifique encore, dans le roman noir métafictionnel, le verbe en lui-même est appelé à jouer un rôle déterminant au sein de l'intrigue. Dans *El miedo a los animales*, les mots déterminent les soubresauts et le rythme du récit. Ce sont par exemple les différents avatars de la parole écrite qui conditionnent la mort de Lima et l'enquête d'Evaristo. Les insultes dirigées contre le président mexicain, insérées par Roberto Lima au milieu des colonnes d'un article de presse et ensuite découvertes par hasard par le commandant Maytorena, constituent le point de départ de l'intrigue. Elles sont également à l'origine de la rencontre entre Lima et Evaristo, et donc du sursaut moral qui conduira le héros à enquêter sur la mort du journaliste et à abandonner sa carrière dans la police. Par ailleurs, si la parole écrite constitue l'élément perturbateur initial, elle marque également le terme de l'intrigue, en permettant la résolution de l'enquête. Tandis qu'Evaristo a renoncé à découvrir le nom du coupable, c'est le roman qu'il écrit durant son séjour en prison qui va remporter un prix littéraire et ainsi lui permettre de découvrir le pot aux roses, puisque le coupable lui rend visite et révèle sa culpabilité, furieux de n'avoir pas lui-même remporté le prix. Entre ces deux anecdotes, le texte écrit, sous toutes ses formes, ne cesse d'intervenir et de modifier le cours de l'enquête d'Evaristo : en témoignent le court message anonyme laissé par

l'assassin sur le pare-brise de la voiture d'Evaristo, le rôle du journal intime rédigé par la victime avant sa mort, ou encore la menace de la publication d'un témoignage que brandit le héros durant son enquête pour intimider ses anciens collègues de la Police Judiciaire.

3. De l'auto-conscience à l'auto-référentialité

10. La dimension métafictionnelle de *El miedo a los animales* se matérialise encore et surtout par les nombreuses pratiques d'autodésignation que le roman met en œuvre, se donnant ainsi à lire comme texte. Le texte passe alors de l'auto-conscience, lorsque la narration se donne comme narration, c'est-à-dire comme forme verbale et / ou textuelle, à l'auto-référentialité, lorsque la narration s'identifie avec le roman que nous lisons (Benmiloud, 2000 ; 362). Nombre d'épisodes de l'œuvre exhibent le caractère fictionnel et romanesque du texte. Ainsi, les situations qui semblent défier la vraisemblance sont examinées à la lumière de genres littéraires caractérisés par un goût certain pour l'exagération. Quand Evaristo se retrouve coincé derrière une porte, contraint d'écouter deux femmes faisant l'amour dans la même pièce, la scène est comparée à un vaudeville, puis à une comédie, et finalement à « un entremés de pornografía barata » (Serna, 2008 ; 133). De même, lorsque la situation du héros semble désespérée, le texte convoque le caractère grotesque et bouffon de la farce : « Cuanto más acorralado se sentía, con mayor claridad vislumbraba que su situación iba tomando ribetes de farsa » (Serna, 2008 ; 262). Le langage cinématographique est également mis à contribution, dès lors qu'il s'agit de mettre en exergue le caractère fictionnel de l'œuvre. Ainsi, le roman est à plusieurs reprises assimilé à un film dont le tournage serait contemporain des événements racontés : le comportement d'Evaristo est notamment qualifié de « surjoué » (Serna, 2008 ; 168), ce qui n'est pas sans rappeler la scène où il copie le jeu d'Humphrey Bogart, et sa vie comparée à « une chute filmée au ralenti » (Serna, 2008 ; 31), tandis que certaines séquences du roman sont jugées dignes d'un thriller (Serna, 2008 ; 223). De même, le processus d'écriture s'identifie à plusieurs reprises dans l'exercice du tournage cinématographique, qu'un réalisateur serait en train de commenter. Lors de son escapade à Acapulco, Evaristo observe un parachutiste amorçant sa descente dans la baie : « no podía quitarle los ojos de encima, de modo que su angustia era al mismo tiempo una morbosa expectativa de romperse la madre

junto con él. ¿O sería más cinematográfico un choque en el hotel más caro de la bahía, por culpa de un súbito ventarrón ? » (Serna, 2008 ; 169). Pour le héros, dont « la tête était pleine de conjectures romanesques » (Serna, 2008 ; 92), le recours à la fiction et à l'exagération propre au romanesque, au sens large du terme, s'impose comme seule modalité d'expression possible, au regard des événements rocambolesques qu'il traverse. L'autoconscience atteint un degré encore supérieur lorsque le héros lui-même en vient à se percevoir comme le personnage d'un auteur maniant les ficelles du récit dans lequel il évolue : par le truchement du discours indirect libre, Evaristo mentionne ainsi le « romancier qui le gouvernait maintenant depuis là-haut » (Serna, 2008 ; 27) et se lamente sur son sort, « comme s'il s'était transformé en personnage d'un autre roman, écrit par son pire ennemi » (Serna, 2008 ; 26). De même, le héros dit espérer « sortir vivant de ce roman policier » (Serna, 2008 ; 65). Dans tous les passages cités, le texte invite à une prise de conscience critique de lui-même en attirant l'attention du lecteur sur le fonctionnement de l'artifice de la fiction et sur sa création. Lorsque le texte est perçu et présenté comme fabrication, la mise en relief du signifiant au détriment de l'illusion référentielle conduit à relater, selon la formule consacrée, l'aventure de l'écriture plutôt que l'écriture de l'aventure.

11. De l'autoconscience à l'auto-référentialité, il n'y a qu'un pas, franchi par Serna grâce à l'élaboration de jeux de miroirs et de mises en abyme particulièrement nombreux. La question du statut du texte se pose notamment à la fin de l'œuvre, lorsque le héros décide de coucher sur le papier les aventures qu'il a vécues et qui l'ont conduit en prison, ce qui débouche sur la rédaction d'un roman intitulé *Sueños decapitados*, en hommage aux *Illusions perdues* de Balzac. Si le titre de l'ouvrage écrit par Evaristo diffère de celui que nous sommes en train de lire, l'effet spéculaire entre les deux romans est indéniable. La structure de *Sueños decapitados*, pour commencer, ressemble à s'y méprendre à celle de *El miedo a los animales* : « Para lograr una mejor correspondencia del contenido y la forma, [Evaristo] enmarcó la narración entre dos sueños : el de su consagración literaria y el no menos esperpéntico sueño de la bodega, interrumpidos ambos por Maytorena, el espíritu maligno que actuaba como agente del desengaño » (Serna, 2008 ; 281). Cette trame coïncide avec celle du roman de Serna : celui-ci débute en effet par un rêve durant lequel Evaristo se dépeint en écrivain auréolé de gloire et adulé par « la juventud estudiosa, trabajadora y

limpia » (Serna, 2008 ; 10) et par les élites culturelles. Quant au second rêve mentionné par Evaristo, il apparaît également dans *El miedo a los animales*, en venant clore l'enquête, et se déploie bien selon la modalité de l'*es-perpento*, comme l'atteste la présence du grotesque et de la caricature : durant la nuit qu'il passe dans un entrepôt désaffecté, Evaristo imagine le retour de sa maîtresse Dora Elsa qui, tout en gardant les sous-vêtements aguicheurs qu'elle avait durant ses numéros de strip-tease, est transfigurée en ange et traverse les nuages noirs de Mexico pour rejoindre le héros, moyennant une commission laissée à la fois au Saint Esprit, réduit à un vulgaire pigeon, et à Dieu, devenu « un gordo de cabello aceitoso que regenteaba un burdel » (Serna, 2008 ; 268). Parallèlement à cette ressemblance structurelle, le jeu de miroir entre les deux romans se fonde sur une similitude générique. *El miedo a los animales*, par la proximité qu'il a avec le roman noir, rappelle inmanquablement les principes qui caractérisent la démarche littéraire d'Evaristo. Le héros de Serna souhaite en effet, grâce à l'écriture, « exponer [...] el trasfondo social de la delincuencia » (Serna, 2008 ; 16), « elucidar los móviles de cada crimen, hacer el retrato hablado del presunto culpable, darle voz a la familia de la víctima y encuadrar toda la información en el contexto social donde se había producido el delito » (Serna, 2008 ; 17). On le voit, les intentions d'Evaristo dessinent les contours d'un texte qui, par le lien qu'il souhaite établir entre un crime et la société dans laquelle celui-ci s'inscrit, n'est pas sans lien avec les fondements du roman noir. Par ailleurs, l'intention première du héros, lorsqu'il décide de travailler au sein de la Police Judiciaire, est de « conocer los entretelones de la judicial y escribir un libro fuera de serie », « un reportaje novelado al estilo de Truman Capote que pararía de cabeza el sistema político mexicano » (Serna, 2008 ; 19). Sans faire pour autant de *El miedo a los animales* une réécriture du chef-d'œuvre de Truman Capote, *De sang froid* (1966), auquel fait probablement allusion le passage cité, l'effet spéculaire s'accroît, puisque le roman de Serna se fait fort de dénoncer sans concession les exactions commises par la Police mexicaine, comme se le proposait Evaristo.

12. En dépit de ces nombreuses et troublantes ressemblances, *El miedo a los animales* diffère des *Sueños decapitados* en ce sens qu'il n'est pas, contrairement à ce dernier, « un relato autobiográfico, mitad novela confesional y mitad novela policiaca » (Serna, 2008 ; 278). *El miedo a los animales* n'est pas un récit autobiographique, la narration y étant assurée par

une voix s'exprimant à la troisième personne. Toutefois, l'impossibilité de définir de manière claire la voix qui s'exprime dans *El miedo a los animales* renforce la confusion et la porosité entre les différents textes. La première impression orienterait indéniablement le lecteur vers la présence d'un narrateur externe au récit, omniscient, extradiégétique. La difficulté vient de l'évidente partialité de cette même voix, qui émet de multiples jugements sur la réalité qu'il décrit, sans que le lecteur soit véritablement en mesure d'identifier la paternité de ces mêmes jugements : sont-ils imputables à un narrateur omniscient et totalement extérieur au récit, qui évaluerait la situation vécue par le héros ? S'agirait-il au contraire de la voix d'Evaristo, audible grâce à la systématisation du discours indirect libre ? Ou bien du narrateur créé par Evaristo dans son roman *Sueños decapitados*, qui se ferait alors l'écho de sa propre subjectivité ? Enfin, reste la possibilité de voir dans cette voix les échos de la voix de l'auteur lui-même, le narrateur devenant alors une sorte d'alter ego de Serna. Cette dernière possibilité est envisageable grâce aux effets de miroir qui apparaissent cette fois entre l'auteur et certains de ses personnages, à savoir Evaristo Reyes, le héros, et Roberto Lima, le journaliste assassiné : on a ainsi affaire à deux hommes qui, dans le roman, sont devenus journalistes puis écrivains, retraçant en cela le parcours réel d'Enrique Serna. De même, le parallèle entre Serna, Lima et Evaristo se confirme quand ce dernier dit avoir apprécié l'intrigue d'une nouvelle de Lima qui raconte l'histoire d'un homme décrit comme « [...] un tullido sin brazos ni piernas que pedía limosna a la entrada de un hotelucho y extorsionaba a las mujeres adúlteras pidiéndoles favores sexuales, a cambio de no acusarlas con sus maridos » (Serna, 2008 ; 151) : l'intrigue et le portrait qui est brossé du personnage principal sont on ne peut plus « serniens » et rappellent les situations scabreuses et l'atmosphère sordide décrites dans *Amores de segunda mano* (1991), le premier recueil de nouvelles de Serna. Pensons également au fait que Lima et Evaristo sont des écrivains de la marge, des « loups solitaires » (Serna, 2008 ; 78), ce qui n'est pas sans rappeler le propre positionnement d'Enrique Serna dans le champ littéraire mexicain¹.

13. L'intérêt de cet enchevêtrement de voix narratives serait peut-être finalement d'accentuer la littérarité du roman, par la multiplication des

1 À la question de son appartenance à une génération particulière au sein du panorama littéraire mexicain, Serna répond ainsi : « Toda mi vida he sido un lobo estepario ». (Montoya, 2009 ; 145).

possibles mises en abyme et de « texte dans le texte », ou, ici, de « voix dans la voix ». De là le paradoxe énoncé au début de ce travail, d'après Sébastien Rutés : lorsque que la pratique réflexive ou auto-contemplative de l'acte scriptural se déploie avant autant de force dans le roman noir, elle semble entrer en contradiction avec la nature même du polar, qui, dans ses fondements théoriques, se conçoit comme témoin actif du réel et force de contestation. « Comment un roman où tout est sans cesse rapporté au littéraire pourrait-il prétendre à un quelconque rapport avec la réalité objective et porter un discours critique, qu'il soit politique ou social ? » (Rutés, 2010 ; 48) s'interroge ainsi Rutés. Caroline Lepage, pour sa part, note que l'ouverture du roman noir latino-américain à l'auto-référentialité et à l'intertextualité a conduit à une forme d'esthétisation de la réalité et, *in fine*, à une dégradation du genre. En évoquant plus précisément l'intertextualité, elle écrit ainsi :

S'il est vrai que la pratique intertextuelle, sous toutes ses formes, a donné un nouveau souffle au roman noir (grâce à des variations insolites, par interversion et renversement des clichés...), elle devient aujourd'hui une fin en soi : ce n'est plus qu'un exercice de virtuosité qui, quelle que soit sa subtilité, n'en trahit pas moins en soi la difficulté du renouvellement et ses limites (Lepage, 2006 ; 116).

14. L'intérêt d'un roman comme *El miedo a los animales* est précisément, à notre sens, d'avoir su échapper à cette tendance manifeste du roman noir latino-américain : paradoxalement, c'est cette omniprésence du littéraire qui va se trouver investie d'une charge contestataire particulièrement virulente, empêchant ainsi le roman sernien de tomber dans les travers soulignés précédemment.

4. Dans le sillage du réalisme balzacien : le roman noir comme force de contestation

15. Lorsqu'Evaristo Reyes se lance dans la rédaction du roman basé sur son expérience au sein des cercles littéraires mexicains, il décide de se placer sous l'autorité d'Honoré de Balzac :

Víctima de una ambición impura, como el protagonista de *Ilusiones perdidas*, tituló su novela *Sueños decapitados* y le puso como epígrafe una cita de Balzac : No hay gran diferencia entre el mundo político y el mundo literario. En ambos mundos, sólo encontrarás dos clases de hombres : los corruptos y los corrompidos (Serna, 2008 ; 281).

16. S'identifiant au héros balzacien, le jeune poète Lucien de Rubempré, dont l'ambition le pousse à quitter son Angoulême natal pour partir tenter sa chance à Paris, Evaristo Reyes connaît effectivement, comme lui, une forme de désenchantement au contact d'un univers qu'il idéalisait avant d'y être confronté. Plus qu'un clin d'oeil ponctuel, la référence aux *Illusions perdues* (1843) constitue à notre avis l'indice d'une véritable relation hyper-textuelle entre les deux romans. Ceux-ci ont en effet en commun de livrer une satire des milieux intellectuels de leurs époques respectives, qu'il s'agisse de la presse et de la littérature du Paris des années 1820, sous la Restauration, ou de la grouillante Mexico du XX^e siècle. Serna se place dans le sillage de Balzac en s'inscrivant d'abord dans le cadre d'un genre spécifique, dont les *Illusions perdues* figurent parmi les plus brillantes illustrations, à savoir le roman d'apprentissage² : dans les deux cas, le héros fait l'apprentissage d'une réalité souvent fantasmée, celle des milieux culturels et notamment littéraires, accompagné de l'inévitable désillusion qu'il génère. Le caractère transgressif des deux romans résulte de l'exploration des faunes littéraires parisienne et mexicaine que suppose l'initiation des héros. Balzac et Serna affirment tous deux l'impossibilité d'une littérature « pure » et intègre. Le Cénacle, ce cercle intellectuel décrit chez Balzac comme une « noble Pléiade » (Balzac, 2010 ; 243) ou un « dernier îlot de vertu » (Balzac, 2010 ; 51) représente les territoires incertains de l'Idéal, et incarne essentiellement une utopie. Serna reproduira cette image de l'idéal impossible en la personne de Roberto Lima, écrivain et journaliste désintéressé qui affirme haut et fort ses convictions littéraires, sans crainte des représailles : « Quería decir la verdad en los periódicos o gritársela en la cara a los escritores y la gente del medio lo alucinaba » (Serna, 2008 ; 82). Son assassinat atteste de l'impossible survie d'une voix intègre au sein des milieux littéraires mexicains. Face à ces derniers bastions de l'esprit se dresse, tant chez Balzac que Serna, un regroupement de personnalités ayant en commun une activité liée à la littérature mais motivée essentiellement par l'appât du gain et la soif de pouvoir. Dans les *Illusions perdues*, toutes entretiennent un lien intime avec la presse et le monde de la critique, présentés comme tout-puissants et cibles des attaques balzaciennes :

Dans trois jours, [...] vous pouvez, avec trente bons mots imprimés à raison de trois par jour, faire maudire la vie à un homme ; vous pouvez vous créer des

- 2 Pour une étude plus approfondie de la question du roman d'apprentissage dans *El miedo a los animales*, nous renvoyons à la lecture d'un travail réalisé en 2011 (Desmas, 2011 ; 457-477).

rentes de plaisir chez toutes les actrices de vos théâtres, vous pouvez faire tomber une bonne pièce et faire courir tout Paris à une mauvaise. Si Dauriat refuse d'imprimer Les Marguerites sans vous en rien donner, vous pouvez le faire venir, humble et soumis, chez vous, vous les acheter deux mille francs. [...] Voilà les bénéfiques du métier de journaliste. (Balzac, 2010 ; 301)

17. Lucien de Rubempré se trouve ainsi rapidement entouré d'une galerie de personnages qui se plient aux règles du jeu, écrivains, journalistes ou libraires, d'Etienne Lousteau à Dauriat, en passant par Finot, Blondet ou Vignon. Le panorama de la faune littéraire mexicaine, présentée comme un milieu « donde la adulación y el servilismo abr[en] todas las puertas » (Serna, 2008 ; 41), n'est guère plus reluisant. En intégrant peu à peu les élites intellectuelles et culturelles, Evaristo Reyes découvre un monde peuplé d'individus méprisables : Perla Tinoco, la poétesse parvenue dépourvue de talent mais dotée d'un orgueil démesuré, « limosnera de notoriedad » (Serna, 2008 ; 71) ; Palmira Jackson, figure emblématique de la gauche mexicaine, qui s'avère être une opportuniste ne disant à son public que ce que celui-ci veut entendre ; Osiris Cantú, le *narcopoeta*, qui s'assure une place sous le soleil des gloires littéraires grâce à ses liens avec le trafic de drogue ; Claudio Vilchis, « arribista convenenciero » (Serna, 2008 ; 107), sombre essayiste dont la notoriété tient à une tendance à parader avec des personnalités reconnues ; etc.
18. L'univers du livre s'impose alors comme celui de l'hypocrisie et des faux-semblants, que l'on retrouve tant chez les écrivains qui se complaisent dans un milieu bohème que chez les nantis jaloux de leurs privilèges, qui forment « un grupo cerrado, una minoría excluyente y orgullosa de serlo » (Serna, 2008 ; 72) et justifient leur hermétisme par une conception aristocratique de la littérature :
- Agradece que el vulgo conserve su feliz ignorancia. –La amiga carraspeó como si tuviera atorado un gargajo-. En este país la clase intelectual siempre ha sido pequeña : 50 personas a lo mucho, y así está muy bien. ¿O quieres que el medio se llene de advenedizos?
- Si te oyeran dirían que eres una burguesa elitista.
- Elitista no, aristócrata, que es distinto. Eso de que la cultura se divulga es un invento de los políticos demagogos. La cultura se hereda, se transmite de generación en generación. Es un patrimonio exclusivo de la gente con clase, algo que la masa nunca tendrá, por más que la obliguen a leer. Si yo dirigiera un taller literario invitaría a todos los alumnos a cenar a mi casa para ver si saben usar los cubiertos. Y al que me confundiera el cuchillo de las carnes con el del pescado, lo corría sin contemplaciones. (Serna, 2008 ; 128)

19. Comme cela était déjà le cas dans l'œuvre balzacienne, la littérature devient par ailleurs une transaction, comme en témoigne la description que le personnage de Fabiola Nava fait de Claudio Vilchis :

Pasaba tardes enteras colgado al teléfono, realizando complejas maniobras políticas para mantener en pie su red de complicidades: te incluyo en mi antología si me llevas en la próxima excursión de intelectuales a Europa, dime que soy genial y te devuelvo el piropo con dos adjetivos más, sácame una entrevista larga en tu periódico y te meto en la colección de Clásicos Modernos. Para Claudio todo eran transacciones. (Serna, 2008 ; 107)

20. La dénaturation du mot, vidé de son sens, est également signifiée par la parodie que réalise Serna de la rhétorique universitaire : l'auteur ne se limite ainsi pas à exposer les rouages de la critique littéraire et universitaire, mais se fait fort d'imiter la verve ampoulée qui la caractérise souvent. L'oeuvre de la poétesse Perla Tinoco est ainsi présentée par un collègue en ces termes :

Avecilla de fina estampa que viaja de ensueño en ensueño, solitaria y altiva en su libertad, Perla Tinoco sabe que la búsqueda del poeta consiste en volar siempre más alto, hasta alcanzar las orillas del gran silencio, el espejo oscuro de lo innombrable. En su vuelo poético, Perla describe por momentos curvas arriesgadas, otras veces planea suavemente como una gaviota y nos entrega versos de la más encantadora sencillez, como en la magnífica serie de haikais titulada « Pórtico », donde la conjunción de levedad y brevedad produce un abanico de fulguraciones (Serna, 2008 ; 72).

21. Si la parodie prend ici pour cible le recours à un verbiage lyrique et saturé de métaphores, d'autres passages ridiculisent le goût de certains pour un langage volontairement abscons et jargonisant :

Constelación de signos, aventura oximorónica de alto poder centrífugo, *Los dones del alba* marca un hito en la poesía mexicana contemporánea. Exploradora de paralelismos inéditos, al borde siempre de la anarquía semántico-discursiva, Perla Tinoco alcanza con este libro la plenitud de su estilo, un estilo que al mismo tiempo es un metalenguaje, una inquisición radical de los paradigmas escriturales en boga... (Serna, 2008 ; 73)

22. La charge critique est violente et, surtout, inhabituelle, dans la mesure où elle transcende les clivages politiques et s'en prend notamment à la gauche.

23. Un des motifs qui traverse alors les romans de Balzac et de Serna est celui de la prostitution. Au premier sens du terme, elle se manifeste par le biais de personnages comme Dora Elsa, la strip-teaseuse de cabaret dont s'éprend le héros de Serna, ou également Fabiola Nava, qualifiée de « pros-

tituée culturelle » (Serna, 2008 ; 110) après avoir cédé avec dégoût aux avances de Perla Tinoco afin de s'assurer la publication de son recueil de nouvelles. Chez Balzac, la prostitution s'incarne dans Florine et Coralie, deux actrices entretenues respectivement par Matifat et Camusot, deux hommes riches plus âgés qu'elles et dont elles usent et abusent. La prostitution est encore et surtout symbolique et traduit l'omniprésence de la corruption. La littérature est elle-même prostituée, comme en témoigne dans les *Illusions Perdues* la Galerie des Bois, lieu de rassemblement nocturne du monde du livre et plaque tournante de la prostitution parisienne, où se côtoient les apprentis poètes en quête de reconnaissance et les filles de joie, mêlant corruption du mot et corruption du corps : « À l'aspect d'un poète éminent y prostituant la muse à un journaliste, y humiliant l'Art, comme la Femme était humiliée, prostituée sous ces galeries ignobles, le grand homme de province recevait des enseignements terribles » (Balzac, 2010 ; 284). L'analogie est tout aussi présente dans *El miedo a los animales*, lorsque Nieto et Segura font l'éloge d'une autrice qu'ils méprisent dans l'espoir d'en retirer quelque faveur. Le motif de la prostitution doit par ailleurs être étudié à la lumière du contexte qui voit l'apparition du roman de Serna : publié en 1995, soit juste après la fin du mandat du très controversé président Salinas de Gortari, le texte renvoie inévitablement à la politique de séduction qui avait été menée durant son sexennat à l'égard des élites culturelles et à la facilité avec laquelle celles-ci se sont laissées acheter. À grand renfort de subventions, bourses, ateliers littéraires et responsabilités culturelles, le Gouvernement a souvent été accusé d'avoir fait taire l'intelligentsia afin d'éviter tout remous et protestation. C'est sans aucun doute à cette situation que fait allusion Osiris Cantú dans *El miedo a los animales*, lorsqu'il s'exclame : « Gracias a Dios tenemos un gobierno que mima a los intelectuales » (Serna, 2008 ; 158).

24. Enfin, au-delà des points de convergence thématiques et symboliques entre les *Illusions perdues* et *El miedo a los animales*, l'esthétique choisie par Serna semble elle-même se situer dans le sillage de l'écriture balzacienne. Par bien des aspects, le roman noir apparaît, toutes proportions gardées, comme un genre à même d'actualiser certains des présupposés philosophiques et littéraires qui sont au fondement de la démarche de Balzac. La coloration sociale dont se teinte le roman noir, le différenciant du roman à énigme, n'est ainsi pas sans lien avec le projet littéraire de Balzac, lui qui, dans son ambition totalisatrice, voulait enfermer dans sa *Comédie*

humaine toute une époque et toute une société. De même, la double orientation qu'adopte dès les premières pages du roman de Serna l'enquête du héros, à la fois investigation policière et quête identitaire, n'est pas sans rappeler la revalorisation du questionnement identitaire qu'a impliqué le passage du roman à énigme au roman noir, signalé par François Delprat, Jean-Marie Lemogodeuc et Jacqueline Penjon dans *Littératures de l'Amérique latine* (Delprat, Lemogodeuc et Penjon, 2009 ; 161). Le roman noir apparaît ainsi comme un moule dans lequel peut volontiers se fondre une version moderne des *Illusions perdues*, qui, en tant que roman d'apprentissage, plaçait également la quête identitaire au cœur du texte. Si *El miedo a los animales* nous semble s'inscrire dans le prolongement des *Illusions perdues*, c'est également parce qu'il actualise un procédé au cœur de l'esthétique balzacienne, à savoir le rapprochement incessant de l'homme et de l'animal. Dès l'*Avant-propos de la Comédie humaine* (1842), on se souviendra que Balzac présentait cette comparaison comme base de sa gigantesque entreprise littéraire, dont l'idée vint d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité. Omniprésent dans les *Illusions perdues*, le recours à l'animalisation est systématisé chez Serna et doit être compris comme la manifestation d'une réflexion élargie sur l'animalité, annoncée dès le titre de l'œuvre. Le roman est en effet l'occasion pour l'auteur de revenir sur des thèmes qui lui sont chers et qui resurgissent dans ses autres textes : les bas instincts de l'homme, la bestialité présente chez tout un chacun, la barbarie. On se souviendra par ailleurs qu'une des distinctions qui oppose le roman à énigme du polar est précisément l'accent mis par ce dernier sur l'impulsivité, l'animalité et la barbarie : tout se passe alors comme si *El miedo a los animales*, par le truchement du roman noir, transposait à un contexte contemporain le lien naturel que Balzac avait établi entre l'homme et la bête. Le personnage d'Evaristo s'interroge notamment avec angoisse sur le plaisir qu'il a pu ressentir au moment de commettre certains actes violents. Enfin, l'intérêt sera encore et surtout d'associer au fil du roman les motifs de la bestialité et de la sauvagerie au milieu littéraire, rompant en cela avec le stéréotype de l'intellectuel ou de l'artiste tout entier tourné vers les activités de l'esprit.

25. Comme nous y invite le lien explicite avec Balzac, la satire faite de l'intelligentsia mexicaine dans *El miedo a los animales* ne peut ainsi manquer de rappeler la vision désenchantée que nous livrait Balzac des milieux littéraires parisiens à la fin des années 1830. Serna s'inspire de celui qui avait été l'un des premiers à analyser avec autant de précision les cercles litté-

raires de son temps et à fournir une vision totalisante de l'univers du livre, allant jusqu'à détailler ses modes de production et à décrypter le fonctionnement de l'imprimerie. La communauté de vues entre les deux auteurs s'explique avant tout par le point de vue terriblement transgressif que Balzac donne sur le milieu littéraire, en en dénonçant les pratiques frauduleuses. La littérature n'est plus une pure émanation de l'esprit mais le produit d'une série de transactions. Ce constat se vérifie avec d'autant plus de force dans le contexte qui est celui de Serna au moment de l'écriture du roman, au milieu des années 1990, lorsque la présidence de Salinas de Gortari avait contribué à faire des cercles intellectuels mexicains un milieu bureaucraté régit par le clientélisme. En conservant intacte sa force de contestation, *El miedo a los animales* se distingue ainsi d'autres romans noirs latino-américains dans lesquels le recours à l'auto-référentialité et à l'intertextualité avait conduit à une forme de dégradation du genre : les pratiques transtextuelles du roman de Serna s'inscrivent au contraire dans un projet global de réflexion sur la littérature qui n'a rien perdu de sa vigueur transgressive. Celle-ci provient du choix de s'attaquer à une communauté généralement épargnée, les milieux intellectuels, là où se manifeste au contraire dans un autre pan du roman noir latino-américain une « uniformisation assez marquée des cibles choisies ainsi que du message délivré (il s'agit presque toujours, comme dans les romans noirs les plus classiques, de faire tomber les masques de la corruption judiciaire, policière, politique ou même syndicale) » (Lepage, 2006 ; 115). À notre connaissance, jamais une satire des cercles intellectuels mexicains n'avait atteint une telle violence. Dans *La Mafia* (1967) de Luis Guillermo Piazza ou dans *La región más transparente* (1958), les intellectuels n'étaient pourtant pas épargnés, Carlos Fuentes n'hésitant pas à dénoncer l'apathie d'un groupe qui se refusait à endosser un rôle de conscience critique nationale. On était néanmoins bien loin de la violence de l'attaque sernienne.

Bibliographie

- BALZAC (DE) Honoré, *Illusions perdues*, Paris, Flammarion, 2010 [1843].
- BRUSHWOOD John, *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Grijalbo, 1984.

D DESMAS, « La letra con sangre entra. Pratiques métafictionnelles et intertextuelles... »

BENMILOUD Karim, *Vertiges du roman mexicain contemporain : Salvador Elizondo, Juan García Ponce, Sergio Pitol*, Thèse de doctorat, Etudes hispaniques et latino-américaines, Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études ibériques et latino-américaines, 1 vol., 571 pages, 2000.

DELPRAT François, LEMOGODEUC Jean-Marie et PENJON Jacqueline, *Littératures de l'Amérique Latine*, Aix-en-Provence, Edisud, 2009.

DESMAS Davy, « Représentations textuelles de l'intelligentsia littéraire : « illusions perdues » françaises et « rêves décapités » mexicains », in *Emprunts et transferts culturels : Mexique*, FOURTANÉ Nicole et GUIRAUD Michèle (dir.), Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2011, p. 457-477.

LEPAGE Caroline, « Le roman policier noir en Amérique latine : circulation et épuisement des modèles », in *AMÉRICA* (Cahiers du CRICCAL), n° 34 (« Les modèles et leur circulation en Amérique latine »), Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle, 2006, p. 111-117.

MONTOYA Claudia, « Enrique Serna y su mundo narrativo, entrevista », in *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, n° 25, 2009, p. 137-147.

SERNA Enrique, *El miedo a los animales*, México, Punto de Lectura, 2008 [1995].

RUTÉS Sébastien, *Lénine à Disneyland. Une étude littéraire sur l'œuvre de Paco Ignacio Taibo II*, Marseille, L'atinoir, 2010.