

Palimpsestes et fantômes dans *Los ingravidos* : une hantologie

ÉLÉONORE PARCHLINIAK

UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE – EA ÉTUDES ROMANES

e.parchliniak@outlook.com

1. Introduction

1. *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli, est un récit complexe : plusieurs narrations voire plusieurs romans s'imbriquent, et les relations de transtextualité qui s'y construisent sont par conséquent nombreuses. Nous avons choisi, pour en rendre compte, de nous intéresser à l'analogie possible entre deux concepts : celui de palimpseste et celui d'*afantasmado*. Le premier s'utilise pour désigner un manuscrit ou une tablette dont la surface a été grattée afin d'y réécrire, tandis que le second caractérise l'état de ce qui a pris une apparence fantomatique. Il s'agit, dans les deux cas, d'une rémanence de ce qui, effacé, subsiste pourtant, soit parce que ce n'est pas tout à fait recouvert, soit parce que ce que ça n'a pas complètement disparu. Signalons que le thème du fantôme – celui que l'on convoque et celui que l'on devient – est central dans le roman, et c'est par son prisme que nous pouvons le mieux saisir ce qui se joue entre les temps et voix narratives, ainsi que les lectures transtextuelles que leur multiplicité suppose.
2. Nous pouvons dire du fantôme qu'il s'apparente à l'hologramme, c'est-à-dire qu'il est, non pas la chose en elle-même, sinon son signe. Cela qui, pris dans une certaine lumière, se révèle à nos yeux. Un article du journal italien *La Stampa*, repéré par le *Courrier International* en 2017, expliquait que les nouvelles technologies permettent aujourd'hui de dérouler virtuellement un papyrus endommagé par projection d'une lumière qui fait apparaître les ombres incrustées sur le rouleau, car « Les ombres ce sont les perforations, les plis, les aspérités à la surface du papyrus. L'énergie incidente du synchrotron nous permet de regarder à l'intérieur du rouleau, de l'éclairer » (Sindici, 2017). C'est tout l'enjeu de ce travail : observer les ombres, les aspérités, pour tenter de dérouler le texte.

1. De l'intertextualité à l'hypertextualité

1.1. LES NARRATEURS ET LEURS TEMPS NARRATIFS

3. Dans *Los Ingrávidos*, deux narrateurs se partagent quatre temps narratifs qui coexistent et se font écho, au point de progressivement se confondre. Le premier est une jeune femme qui veut écrire un roman sur les années new-yorkaises d'un poète mexicain, Gilberto Owen. Un roman sur le fantôme de ce poète, à moins que ce ne soit sur les fantômes en général. Pour s'en justifier, elle commence par évoquer son propre passé à New-York, lorsqu'elle était traductrice pour une petite maison d'édition, habitait un appartement presque vide, mangeait mal, écrivait constamment et, surtout, qu'elle apercevait parfois le fantôme d'Owen dans le métro. À cela s'oppose la description de son présent, au Mexique, mariée à un homme qui lui aussi écrit, mère d'un petit garçon et d'un bébé, enfermée dans un quotidien qui se structure essentiellement autour de ces derniers, dans des habitudes adoptées en conséquence, où le vivre pour soi a donc pris fin et qu'elle est tenue d'écrire la nuit « un roman silencieux, afin de ne pas réveiller les enfants » (Luiselli, 2014 ; 13). Se côtoient donc, dès le début du récit, deux temps narratifs, passé et présent, que nous appellerons respectivement A et B.
4. De cette dualité naît une ambiguïté quant au lieu depuis lequel elle prend la parole. En effet, non seulement elle emploie deux temps narratifs distincts, mais le temps B semble, de plus, fonctionner comme une sorte de métatexte du temps A, en ce qu'il en fait constamment le commentaire, en même temps que s'y élabore une réflexion théorique sur les conditions d'écriture d'un roman. On s'incline naturellement à conclure que le « je » du passé A serait celui du roman qu'elle est en train d'écrire. Et de fait. Pourtant, B semble se diviser lui-même en deux temps distincts : il y a d'abord un présent (B1) de la narration, dans lequel elle décrit son réel dans l'instant de l'énonciation et commente le récit au passé. Mais il apparaît très vite qu'un autre présent (B2) existe à l'intérieur de celui-ci, constitué essentiellement d'échanges au discours direct avec son mari et son fils, et qui lui-même commente ce qui est dit dans le présent B1 de la narration¹.

1 En témoigne le moment où elle écrit (42), que son mari aime les films de zombies dans ce qui correspond au présent B1 (Luiselli, 2004 ; 42), s'en suit un fragment au passé A sur sa rencontre avec un détective de police, après lequel est restitué un dialogue au présent B2, dans lequel son mari lui demande pourquoi avoir écrit qu'il aime les films de zombies

5. Le deuxième narrateur, c'est le poète Gilberto Owen. Ce fameux fantôme qu'elle convoque par l'écrit et qui prend progressivement vie à mesure qu'elle le raconte, jusqu'à s'exprimer avec sa voix et naître en tant que narrateur. Lui aussi se raconte en deux temps, passé et présent. Il écrit depuis Philadelphie, vieilli, presque aveugle, amer et alcoolique, et il se souvient de New-York, la ville où il a commencé à devenir fantôme par un phénomène de morts successives : un jour, il s'est rendu compte qu'il perdait régulièrement un peu de poids, sans toutefois maigrir². Or, non seulement Owen va progressivement prendre la parole pour devenir narrateur à part entière, mais il finira lui-même par imaginer un roman dont la narratrice serait la protagoniste.

1.2. STRUCTURE DU RÉCIT

6. On convient, dès lors, que les choix structurels opérés dans le livre puissent être complexes. Revenons sur certains points. En premier lieu, c'est un récit fragmentaire³ ne comportant pas de chapitres et dans lequel se succèdent diverses séquences narratives distinguables par le lieu, le temps et la voix de leur énonciation. Les fragments sont séparés par des astérisques, sans pour autant que ces derniers les identifient en tant que séquences narratives indépendantes ; celles-ci peuvent, en effet, être constituées de plusieurs fragments. C'est-à-dire que les séquences narratives peuvent aussi bien être contenues dans un fragment unique – et alors l'astérisque en marque effectivement le début et la fin – qu'être constituées de plusieurs fragments⁴. Dans ce deuxième cas de figure, la division fragmentaire sert à introduire des digressions ou des apartés à l'intérieur de la

alors que ce n'est pas vrai.

- 2 Il dit : « Yo me empecé a morir en Manhattan, en el verano de 1928. Desde luego, nadie se daba cuenta de mis muertes más que yo [...]. Yo me daba cuenta porque después de cada muerte me daba fiebre y perdía peso. Me pesaba todos los días para ver si el día anterior me había muerto. [...] No es que me pusiera más flaco. Sólo perdía peso, como si por dentro me estuviera vaciando pero mi molde exterior quedara intacto. » (Luiselli, 2014 ; 66)
- 3 Cette structure est justifiée à l'intérieur même de la narration lorsque la narratrice, parlant de ce qu'être mère suppose d'arrangements quant à l'écriture, explique qu'il lui faut « generar una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla » (Luiselli, 2014 ; 20).
- 4 Par exemple, lorsque son mari demande à la narratrice dans le présent B1, qui est Moby, le fragment se termine sur « Nadie, le digo. Moby es un personaje » (Luiselli, 2014 ; 18). Mais la séquence continue au fragment suivant, dans le passé A : « Pero Moby existe. O tal vez ya no. Pero entonces existía ».

séquence narrative⁵, de manière que celle-ci intègre parfois des éléments d'information relevant de séquences différentes. Certaines séquences peuvent aussi s'ouvrir en reprenant et en intégrant, narrativement ou stylistiquement, un élément de la précédente⁶. Cela a pour effet de laisser les temps et les voix se superposer naturellement, jusqu'à finir par s'intérioriser réciproquement, et l'auteure joue constamment sur ce trouble concernant les limites des différentes temporalités et l'identité des voix narratives. Si l'on considère la narration de la protagoniste comme un texte 1 et celle d'Owen comme un texte 2, alors on se rend compte qu'il y a un empiètement constant de 1 sur 2 et de 2 sur 1. Sauf que ces textes 1 et 2 sont eux-mêmes composés de plusieurs textes, avec leur lieu et temps d'énonciation, qui coexistent et se répondent perpétuellement.

7. Cela commande une partie importante de l'organisation du roman, dans la mesure où il est constitué de l'entrelacement de ces deux voix qui semblent sans cesse se commenter l'une l'autre, s'interpréter, se répondre et se reprendre, de telle sorte qu'on pourrait dire qu'il entretient un rapport métatextuel à son propre égard, qu'il est en permanence un commentaire de lui-même. Tout cela fait écho au néologisme de Derrida, « hantologie ». À savoir cela qui, venant du passé, hante le présent : le texte présent dans un autre texte mais sans y être tout à fait, qui y est présent-absent.

8. Un autre élément significatif de ce roman est qu'il intègre ce qui relève habituellement du paratexte en intériorisant, dans sa texture même, le paratexte des œuvres de Gilberto Owen, dont il insère des citations (données avec des dates, des lieux d'écriture, des noms de destinataires pour les lettres...) sous forme de notes intégrées à la trame. Le cas d'Owen est d'ailleurs tout à fait singulier, puisqu'il est donné par l'auteure comme co-narrateur du livre, si bien que les textes cités ont un statut à la fois intra-diégétique et extra-diégétique. Plus particulière encore est la citation, non

5 Un fragment se termine par les mots : « mi marido ha vuelto a leer algunas de estas páginas. ¿Te acostabas con mujeres?, me pregunta » (Luiselli, 2014 ; 46-47). Suite à cela, nous faisons la connaissance d'Enrico, un vieux professeur d'océanographie qui vivait au dixième étage de son immeuble à New-York. Puis à nouveau revient le mari : « ¿Pero te has acostado con alguna mujer? ». Ce « Mais » qui ouvre un nouveau fragment avec le mari au présent B2 du dialogue semble intégrer celui qui présente Enrico dans son économie diégétique en ce qu'il est la marque d'une continuité.

6 Lorsque la narratrice clôt une séquence ainsi : « Yo era un rastro, una estela, una exhalación de humo » (Luiselli, 2014 ; 74), celle-ci est immédiatement suivie par la voix d'Owen qui ouvre un nouveau fragment ainsi qu'une nouvelle séquence narrative par « O un fantasma ». Ce « Ou » initial est bien, là encore, la marque d'une continuité qui rend poreuses les limites entre les différentes séquences narratives.

littérale et avouée, que crée l'auteure en inventant les textes ou la voix d'Owen.

1.3. Intériorisation progressive des phénomènes de transtextualité

9. Les relations de transtextualité se retrouvent donc à de multiples niveaux. En témoigne l'explication que donne la narratrice de son désir d'écrire un roman sur Gilberto Owen : on apprend que cela commence, lors de ses années à New-York, par une obsession croissante pour le poète qui la pousse à réaliser une traduction de certains de ses poèmes et à la présenter au directeur de sa maison d'édition comme étant un original anonyme qu'elle aurait trouvé dans la bibliothèque de la *Casa Hispánica* de l'université de Columbia, et dont il serait permis de penser qu'il a été réalisé par Zukofsky, étant donné qu'y distingue la signature « LZ&GO ». C'est ainsi que le roman qu'elle essaie d'écrire dans le présent naît d'une histoire de faux dans le passé. Un faux qui va, de plus, donner naissance à une myriade de textes, tout aussi apocryphes, sur le séjour d'Owen à New-York⁷.
10. On retrouve donc comme une mise en abîme, et l'on voit comment un texte en engendre constamment d'autres (dont le fantôme, c'est-à-dire l'hypotexte, se laisse toujours percevoir). Dans cet extrait, c'est d'abord par la traduction des textes d'Owen, puis la signature au nom de Zukofsky. Mais surgissent par ailleurs, à partir de cette traduction et au moment où le jour se fait sur son caractère apocryphe, d'autres manuscrits ayant trait au séjour du poète à New-York et à sa possible rencontre avec Zukofsky, mais aussi Lorca. Le fait même qu'un doute subsiste sur la relation entre les trois poètes – il n'existe vraisemblablement aucun document qui puisse prouver ou infirmer le fait qu'ils se soient effectivement connus, bien que ce soit peu probable – engendre par la suite ces autres manuscrits. Comme l'explique la narratrice : « Así es como funciona el éxito literario. Todo es un rumor, un rumor que se reproduce hasta convertirse en una afinidad » (Luiselli, 2014 ; 43). La rumeur, ce bruit des vivants, affecte leur perception et crée

7 « White [...] escribió un artículo explicando que él se había equivocado, que el manuscrito que publicó la editorial era en realidad apócrifo [...]. Pero el error que se había adjudicado [...] provocó una euforia inusitada a partir de la cual surgirían, a lo largo de los siguientes meses y tal vez años, una lluvia de manuscritos apócrifos relacionados con la estancia de Owen en Nueva York » (Luiselli, 2014 ; 86).

des réels : un détail de l'histoire est changé, et c'est déjà une autre histoire qui s'écrit.

11. Owen-narrateur va par ailleurs intérioriser cette possible relation entre lui, Zukofsky et Lorca, de manière que le récit qu'il donne de ses années new-yorkaises les intègre. Ainsi, non seulement un texte en engendre forcément un autre (de la même façon que le faux en engendrera d'autres), mais le processus d'intériorisation structurel est tel que la mention, faite par la narratrice, d'une possible relation extra-diégétique entre les trois poètes est, immédiatement ou presque, intégrée dans l'économie diégétique du roman par le biais du second narrateur.
12. Une scène, racontée par Owen, rend particulièrement bien compte de cette pratique : elle se passe (108) entre, justement, Owen et Lorca. Zukofsky lit à voix haute un texte que le personnage historique a effectivement écrit, à savoir un passage du fameux poème « A » (Luiselli, 2014 ; 108). Un peu plus tard, ses deux amis, Gilberto Owen et *Federico*, entreprennent d'en donner, pour le premier une restitution de mémoire, tandis que le second tente en simultané une traduction en espagnol⁸. Or, en raison des insuffisances de l'anglais oral d'Owen, cette première restitution en constitue une déformation réglée qui le parodie involontairement⁹ : le texte passe donc d'une opération intertextuelle de citation à une transformation hypertextuelle. Déformation qui est à la fois externe (le texte de Zukofsky existe bel et bien) et interne (il préalablement cité dans le roman de Luiselli et fait donc partie de sa diégèse). En outre, Lorca tente en même temps de donner, du mieux que son propre anglais le lui permet, une traduction en espagnol qui constitue à son tour un nouvel hypertexte du poème « A ».
13. Cet extrait est particulièrement représentatif de la manière dont les phénomènes de transtextualité sont progressivement intériorisés par le roman dans un système d'emboîtements successifs : à partir d'une citation intertextuelle de Zukofsky s'engendre un premier hypertexte (cette fois attribué à Gilberto Owen), lui-même suivi d'une nouvelle réécriture (par

8 Les deux vers en question deviennent : « Aquí le pica y dice, 'hooveréanos, / Despachanos mica como cosas del amor-alegre-anillo'... » (Luiselli, 2014 ; 116).

9 Le texte original, « These, each in itself saying, 'behoove us, / Disprove us least as things of love appearing'... », devient « These, itching and saying, 'behoover us, / Dispose us least as things of love-happy-ring'... » (Luiselli, 2014 ; 116).

Federico García Lorca) de cette réécriture, c'est-à-dire d'un hypertexte de cet hypertexte.

2. Convoquer les fantômes : la réinvention du texte dans le texte

2.1 LES APPARITIONS DU FANTÔME D'OWEN

14. Nous avons mentionné, en introduction, l'omniprésence du fantôme dans le roman, à savoir celui que l'on devient, celui que l'on convoque, mais aussi celui qui nous survit. Il faut s'arrêter un instant sur la façon dont Luiselli s'y prend pour donner progressivement à Owen la fonction de narrateur. Dans le récit de la narratrice, il est, nous l'avons dit, en première instance un fantôme qui va lui apparaître plusieurs fois. Ces apparitions font suite à une anecdote concernant Ezra Pound, dont il est dit qu'il aurait un jour aperçu dans le métro new-yorkais le fantôme d'un ami défunt (Luiselli, 2014 ; 23), anecdote que le roman va encore une fois intérioriser et s'approprier, puisque, quelques pages plus loin, la narratrice commencera à parler des apparitions d'Owen ; suite à quoi Owen verra lui-même des fantômes dans le métro, dont celui d'Ezra Pound, ainsi, nous le verrons, que celui de la narratrice. Cette anecdote fait en soi office de « convocation », puisque c'est à partir du moment où elle est racontée que le texte l'intègre et le reprend. Mais les apparitions d'Owen, au nombre de cinq, vont aussi le faire « apparaître » en tant que narrateur. Voyons-les plus en détail afin de comprendre comment.
15. La première apparition fait suite à la découverte, par la narratrice, d'une lettre écrite par le poète à Xavier Villaurrutia, dans laquelle il mentionne son adresse à Harlem. Sans terminer sa lecture, elle s'y rend, monte sur le toit de l'immeuble, y trouve un arbre mort dans un pot qui lui rappelle étrangement celui que décrit Owen dans sa lettre¹⁰ et qu'elle décide d'emporter avec elle en repartant. Sauf que la porte ne s'ouvre pas, elle est enfermée, contrainte, donc, d'y passer la nuit¹¹. À ce moment-là, Owen
- 10 « Vivo en Morningside Av. 63. En la ventana derecha hay una maceta que parece una lámpara. Tiene redondas llamas verdes... » (Luiselli, 2014 ; 31).
- 11 De cela elle raconte : « Alguna vez leí en un libro de Saul Bellow que la diferencia entre estar vivo y estar muerto radica sólo en el punto de vista: los vivos miran desde el centro hacia fuera, y los muertos desde la periferia hacia algún tipo de centro. Tal vez me congelé, tal vez morí esa noche de hipotermia. En todo caso, ésa fue la primera noche que

n'existe pas vraiment dans le texte, la narratrice ne fait que mentionner la présence avec elle sur le toit de son fantôme. En revanche, elle explique qu'elle commence à être progressivement habitée par une autre vie possible. Elle parle d'une autre vie, nous pourrions parler d'un autre texte : celui qui, avant d'être couché sur le papier, habite l'écrivain¹².

16. La deuxième fois (39-40), elle l'hallucine dans un bar alors que quelqu'un a mis de la drogue dans son verre pour lui voler son portefeuille (Luiselli, 2014 ; 39-40) ; elle hallucine d'abord William Carlos Williams en train d'examiner le vagin d'une femme minuscule, tandis que Zukofsky dirige un orchestre imaginaire et que García Lorca lance des cacahuètes à un Ezra Pound enfermé dans une cage, puis, enfin, un Owen triste à mourir, en train de manger des restes de cacahuètes sous la cage.

17. La troisième fois, c'est dans le métro qu'elle le voit. Elle dit : « [...] me pareció ver el rostro de Owen entre las muchas caras del metro. Fue sólo un segundo. Pero estuve segura de que él me había visto también » (Luiselli, 2014 ; 44). Dans cet extrait, deux points sont importants. Premièrement, il y a une évolution quant au statut d'Owen dans la narration : après avoir été mentionné puis halluciné, il a pris l'apparence concrète d'un visage parmi la foule, qui semble lui aussi apercevoir la narratrice. S'il peut la voir, c'est qu'il existe déjà indépendamment de son récit à elle, qu'il possède sa propre subjectivité. Deuxièmement, un chemin a été parcouru, et pas des moindres. En effet, depuis les hauteurs d'un toit, en passant par un bar, nous sommes arrivés sous la terre. Or, le monde souterrain, c'est le domaine des morts par excellence. Ce n'est pas pour rien que le métro new-yorkais, sorte de Tartare où se croisent le monde des morts et celui des vivants, est le lieu où se produit la rencontre. Peut-être est-ce que, comme le poète l'explique dans une lettre à Celestino Gorostiza et partiellement

tuve que pasar con el fantasma de Gilberto Owen. En la vida real no hay giros de tuerca, pero fue a partir de ese entonces que comencé, poco a poco a existir como habitada por otra posible vida que no era la mía pero que bastaba imaginar para abandonarme a ella por completo. Empecé a mirar de fuera hacia dentro, de alguna parte a ninguna. » (Luiselli, 2014 ; 32-33) La façon dont est ici décrit un certain regard porté sur le monde partant, à l'instar de celui des morts, *depuis la périphérie vers un quelconque centre*, fait écho à ce qui est dit du métro new-yorkais. Par ailleurs, le moment où la narratrice suppose qu'elle est peut-être morte cette nuit-là est à mettre en relation directe avec le discours d'Owen sur ses morts successives.

12 Notons que la petite fille qui la délivre, le matin suivant, en lui ouvrant la porte (et lui demande si c'est elle, le fantôme qui hante le toit) s'appelle Dolores Preciado ; référence explicite à *Pedro Páramo* qui est loin d'être anodine, puisqu'il s'agit, là aussi, d'une histoire de fantômes.

reproduite dans une des notes prises par la narratrice : « A New-York se la empieza a ver desde el *subway*. Acaba ahí la perspectiva plana, horizontal. Empieza un paisaje de bulto ahí con la doble profundidad, o eso que llaman cuarta dimensión del tiempo » (Luiselli, 2014 ; 44). Notons que cette apparition suit directement le fragment dans lequel la narratrice décide de coller, sur les branches de l'arbre mort qu'elle a récupéré lors de sa nuit sur le toit, les post-its sur lesquels elle rédige ses notes concernant Owen, et que celles-ci viennent s'intégrer au fil narratif. Par ces notes, Owen commence donc, avant de devenir narrateur à part entière, à exister en tant que tel de manière simultanément extra et intra-diégétique : c'est bien sa propre voix qui s'incorpore à la narration, mais depuis ce qui relève du paratexte.

18. La quatrième apparition, toujours dans le métro, a lieu juste après la première prise de parole d'Owen-narrateur¹³. Cette rencontre marque une nouvelle étape dans la place qu'il prend progressivement au sein de la narration. Il a d'abord été suggéré sur le toit, puis est apparu son corps dans le bar, et enfin il l'a lui-aussi vue dans le métro. Cette fois-là, nous dit la narratrice, est différente ; ce n'est plus une sensation externe provoquée par quelque chose qui lui serait étranger. S'y produit un effet de mimétisme : elle regarde par la fenêtre de son wagon, lorsqu'un autre train roule pendant quelques instants à la hauteur du sien. Elle voit alors Owen, assis dans la même position qu'elle. Puis le train avance et disparaît ; ne reste que son visage dans le reflet de la glace. Sauf que ce n'est plus tout à fait le sien ; celui d'Owen s'y superpose : « como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón » (Luiselli, 2014 ; 66). Cette rencontre est de tout autre nature que la précédente, puisqu'une sorte de fusion a lieu, à partir de laquelle leurs statuts respectifs à l'intérieur de l'espace narratif vont s'inverser. Elle a l'impression de n'être plus qu'un reflet de ce double incrusté dans la vitre, et ils passent chacun, pour ainsi dire, de l'autre côté du miroir. Cela n'est pas sans rappeler l'*Orphée* de Jean Cocteau : peut-être est-ce leur mort, ou un de ses visages, que chacun reconnaît dans les apparitions spectrales de l'autre. Peut-être Owen tombe-t-il quelque part « amoureux » de

13 La narratrice dit alors : « El metro me acercaba a las cosas muertas; a la muerte de las cosas. Un día, mientras regresaba a mi casa [...] volví a ver a Owen. Esta vez fue distinto. Esta vez no fue una impresión externa provocada por algo ajeno a mí, como aquella noche en el bar de Harlem, ni una impresión fugaz como ya había ocurrido antes en el metro, sino algo como un golpe interior, una certeza punzante de que estaba ante algo hermoso y a la vez terrible. » (Luiselli, 2014, 65).

cette mort, au même titre que l'était l'Orphée de Cocteau de la sienne, puisqu'il va se mettre à le chercher parmi la foule et se laisser graduellement habiter par lui. Sans doute aussi que lorsqu'ils se voient l'un l'autre, leur regard est au plus proche de celui, propre au poète, que le mythe symbolise : c'est un regard en arrière¹⁴. Reste que se produit là une sorte de passage vers un monde à l'envers, où les perspectives s'inversent, où tout se rompt¹⁵.

19. Enfin, la cinquième et dernière apparition a, elle encore, lieu dans le métro. Il semble, cette fois-ci, à la narratrice qu'Owen la salue, ce qui ne l'enthousiasme guère : ce n'est plus lui le fantôme, elle est celle qui lui apparaît¹⁶. Cette dernière rencontre marque un point culminant et ne pouvait avoir, elle aussi, que lieu dans ce métro qui est donc le domaine des fantômes, à la croisée du monde des vivants et de celui des morts. Dès lors qu'elle se déclare fantôme, le « je » de sa narration se raréfie et celui d'Owen prend le dessus. Le personnage de ce dernier effectue un chemin inverse à celui de la narratrice : plus il existe et plus elle s'efface, et, là où au début du livre elle imaginait un roman sur Owen, c'est lui qui se mettra à imaginer un roman dont elle serait la protagoniste.

2.2. LA CROISÉE DES MONDES

20. Sachant qu'Owen est le narrateur du roman que la narratrice écrit, on comprend que le moment du récit où il prend cette place de narrateur marque l'émergence d'un roman dans le roman. Si la voix au présent B1 de la narratrice peut être définie comme une sorte d'hypotexte du roman qu'elle veut écrire, alors la voix d'Owen, dans les deux temps de sa narra-

14 Ce qui n'équivaut pas obligatoirement à un regard vers le passé, en ce qu'il n'est pas purement nostalgique. Ainsi, un certain Homer (orthographe anglaise de l'aède auxquelles sont attribuées *Illiade* et *Odyssée*), avec lequel Owen disserte longuement, notamment sur les fantômes, lui explique un jour : « Lo que te pasa a ti [...], es que tú también puedes recordar el futuro » (Luiselli, 2014 ; 110).

15 La première prise de parole d'Owen-narrateur est par ailleurs signifiante : elle commence par les mots « Empezar así: [...] » (Luiselli, 2014 ; 64), et se termine avec, entre parenthèses : « Me hubiera gustado empezar como *The Crack-Up* de Fitzgerald ». Rappelons que le début de *The Crack-Up* annonce : « Of course all life is a process of breaking down ». Or, c'est bien un processus d'effondrement que les deux narrateurs subissent.

16 « En el metro, camino a casa, vi por última vez a Owen. Creo que me saludó con una mano. Pero ya no me importaba, ya no sentí ningún entusiasmo. El fantasma, me quedaba claro, era yo » (Luiselli, 2014 ; 80). Ce que le récit va, une fois de plus, intérioriser, puisque si la narratrice ne verra, dès lors, plus le fantôme d'Owen, Owen-narrateur commence, en revanche, à voir de plus en plus souvent celui de la narratrice.

tion, en sont l'hypertexte. Un hypertexte qui constamment se réfère à ces textes antérieurs dont il est le produit, c'est-à-dire un véritable palimpseste, en cela qu'il se définit par la trace effective, dans sa texture-même, de ces autres textes. Car, lorsqu'Owen prend la parole, c'est en premier lieu pour parler des fantômes qu'il voit lui aussi. Celui d'Ezra Pound bien sûr – sorte d'éclaireur, de Charon permettant le passage du monde des vivants à celui des morts dans ce métro-Styx peuplé de « subgüeyes » (Luiselli, 2014 ; 123), de *gens perpendiculaires* (Luiselli, 2014, 88 et 117) – mais aussi, et surtout, celui de cette jeune femme aux larges cernes qu'il y aperçoit parfois. Et qu'il aperçoit alors qu'il se rend compte que lui-même est en train d'en devenir un¹⁷ : cette jeune femme qui porte un manteau rouge, tout comme celui que la narratrice mentionne posséder lors de ses années new-yorkaises¹⁸. Le « je » auctorial de la narratrice s'estompe, mais un fantôme subsiste pourtant, puisqu'elle va devenir personnage de ce roman dans le roman, à savoir celui que se décide à écrire Owen dans le roman qu'elle-même écrit.

21. Or, c'est bien parce qu'ils vivent chacun cet effet d'*afantasmación* et cette traversée des enfers revisitée dans le métro new-yorkais qu'ils peuvent se voir à travers les époques (le New-York des années 20 et celui des années 2000). C'est dans cette absence au monde que chacun vit et décrit, à sa manière, leur impression respective de ne plus être tout à fait présent, de ne plus tout à fait exister au ou dans le présent, qu'ils se rejoignent et se rencontrent. Elle le cherche et le convoque, et, ce faisant, va non seulement lui permettre de prendre place au sein de l'espace diégétique en l'inscrivant dans sa réalité, mais elle va elle-même progressivement s'immiscer dans celle d'Owen. L'intra-diégétique avale progressivement l'extra-diégétique, l'intériorise et le fait sien.

17 « Pero no sólo había visto a Ezra Pound. Me di cuenta un día, entre mis idas y vueltas del consulado, de que llevaba un tiempo viendo a una serie de personas en el *subway*, y que éstas no eran, por decirlo de un modo, personas comunes, sino ecos de personas que tal vez habían vivido en la ciudad de arriba [...]. Entre esa gente había una mujer de cara morena y ojeras hondas que vi en repetidas ocasiones; a veces en el andén, esperando, otras a bordo del tren, pero siempre uno distinto al mío [...]. Le escribí una carta a Novo y le conté de esa mujer que siempre llevaba un abrigo rojo, de su cabeza apoyada suavemente contra la ventana del vagón, leyendo, o a veces sólo mirando la oscuridad de los túneles desde el andén, sentada sobre una silla de madera. Le hablé de Pound también, y de toda esa gente que estaba pero no estaba en los vagones del subterráneo, un poco como yo. » (Luiselli, 2014, 92-93).

18 Elle parle de cet « abrigo rojo de bolsillos enormes » (Luiselli, 2014 ; 25).

3. Le palimpseste et le fantôme

3.1. LE MARI

22. Outre la graduelle conversion des personnages en fantômes, ou, plus précisément, leur graduelle prise de conscience de leur état de fantômes¹⁹, plusieurs éléments signalent ce processus d'intériorisation de plus en plus profond. Voyons, dans un premier temps, ce que les présents B1 et B2 nous apprennent sur la relation entre la narratrice et son mari. Il convient de s'y attarder, en ce qu'elle est constitutive de ce qui nous intéresse dans cette partie, à savoir la dissolution des temps narratifs.

23. On sait, dès le début du roman, qu'il est scénariste et qu'il prépare un film. Tout comme la narratrice, il écrit la nuit. C'est un moment où ils sont à la fois seuls et ensemble, où ils ne sont plus parents et redeviennent sujets. Redeviennent, sans doute, le couple qu'ils étaient avant d'être une famille. La nuit, c'est le moment où ils peuvent écrire, mais aussi boire, fumer, faire l'amour. On sait alors qu'ils se montrent leurs écrits respectifs, et la narratrice retranscrit certains des commentaires que lui fait son mari. Puis, suite à divers événements, ce temps passé ensemble se termine, et avec lui les lectures qu'ils font chacun des écrits de l'autre. Ou presque : ils ne se montrent plus leurs productions respectives, mais tous deux lisent en cachette les textes de l'autre, et ces lectures influencent, non seulement leurs écrits respectifs, mais aussi les présents B de la narration et du dialogue. Puis, un jour, le mari part pour Philadelphie. C'est une séparation :

19 Owen écrit : « Sé que quiero escribir una novela que sucede en una casona en la Ciudad de México y en el Nueva York de mi juventud. Todos los personajes están muertos, o afantasmados, pero no lo saben. Me contó Salvador Novo que hay un joven escritor en México que está haciendo algo parecido » (Luiselli, 2014 ; 136). On retrouve une référence explicite à *Pedro Páramo* (et à son auteur), que l'on avait déjà devinée grâce au nom de la petite fille qui délivre la narratrice du toit où elle avait été tenue de passer la nuit. Mais cela nous ramène aussi à la narratrice qui écrit, depuis sa maison dans la ville de Mexico, un roman prenant place dans le New-York de la jeunesse d'Owen.

s'il part, c'est sous couvert de sa production cinématographique, pour retrouver une femme. Et c'est par la lecture, d'abord d'une lettre que lui envoie une ancienne maîtresse, puis du scénario qu'il écrit, qu'elle prend conscience de l'existence de cette autre femme et qu'elle l'écrit, l'intègre à son propre récit. Là encore, un texte en engendre d'autres et l'hypotexte, le fantôme, laisse sa marque.

24. Or, certaines séquences laissent supposer que cette séparation n'a pas vraiment lieu, et c'est dans le présent B2 du dialogue que se trouve la clé pour comprendre ce qui se joue sous nos yeux : ce n'est pas un, mais bien deux romans que la narratrice écrit. Si l'on avait pu se questionner dans un premier temps sur l'énonciation du passé A, tout nous avait ensuite porté à croire qu'Owen-narrateur était le protagoniste du roman que la narratrice commence à concevoir dans celui-ci puis conceptualise dans le présent B1. Or, il apparaît que non seulement ce passé A correspond effectivement à une narration romanesque qui a été intégrée dans l'économie diégétique, mais que le présent B1 fait lui aussi partie cette même narration. Nous serions, par conséquent, face à la reproduction, au moins partielle, d'un premier roman relevant vraisemblablement de l'autofiction, dans et par lequel la narratrice élabore le deuxième roman protagonisé par Owen. Un premier roman (un hypotexte) dont l'écriture préparerait celle du second. C'est le mari lui-même qui nous confirme l'existence de ces deux romans lorsque, interloqué par le fait que la narratrice a écrit qu'il partait, il s'exclame : « Pero si me voy, ya no tiene sentido escribir dos novelas²⁰ » (Luiselli, 2014 ; 89). En résulte une perméabilité entre les limites du vrai et du faux, du souvenir et de la fiction. Perméabilité qui va se trouver accentuée par la disparition de sa voix au discours direct²¹.

25. Ainsi, parce qu'elle écrit qu'il part à Philadelphie dans le présent B1 de la narration, elle le retrouve, lors d'un fragment suivant écrit dans le pré-

20 Commentaire par lequel on comprend qu'il n'a, contrairement à ce qui avait été dit, jamais cessé de lire et commenter ce qu'elle écrit.

21 Il continue d'exister dans la narration, mais toujours dans le discours d'un autre. D'abord, au début d'un fragment au présent B1 dans lequel la narratrice écrit : « El padre de los niños está arriba viendo la televisión » (Luiselli, 2014 ; 133). Notons qu'elle ne l'appelle plus son mari, mais le père de ses enfants. Il est à nouveau mentionné (136) au présent B2 du dialogue quand la narratrice, suite à un tremblement, explique à son fils « que la casa se hizo más grande y papá se hizo más chiquito y hay que encontrarlo y guardarlo en un frasco [...] », ce qui est une référence directe au cauchemar du mari dans lequel leur maison grandit ; puis, dans un autre dialogue au présent B2 entre la narratrice et son fils (Luiselli, 2014 ; 139-140).

sent B2 du dialogue, faisant ses valises (Luiselli, 2014 ; 82). Alors qu'elle lui demande pourquoi préparer si tôt ses affaires s'il doit partir une semaine plus tard, il rétorque que c'est parce que c'est ce qu'elle a écrit dans son roman. Après quoi il la traite de menteuse dans un autre dialogue au présent B2 (Luiselli, 2014 ; 83). Alors qu'on pensait que la scène du mari faisant ses valises *parce qu'elle l'a écrit* ne faisait pas partie de son roman, ce dernier commentaire prête au doute : certains fragments du présent B2 s'intégreraient donc eux aussi à la narration du premier roman. Cela se confirme au moment où son fils lui affirme, lors d'un autre dialogue au présent B2, que Consincara, le fantôme de la maison, veillera sur eux lorsque son père partira à Philadelphie et qu'elle lui demande pourquoi il croit que son père va partir (Luiselli, 2014 ; 61) : ce départ n'existerait donc qu'à l'intérieur de l'espace romanesque qu'elle-même invente. On retrouve de nouveau, avec ces exemples, le processus répété d'intériorisation, doublé cette fois d'un élément nouveau : les différentes narrations commencent à se confondre, à s'absorber mutuellement.

3.2. L'ARBRE

26. Vient ensuite la présence effective, dans certaines séquences, d'éléments relevant d'une temporalité (voire d'une narration) différente. C'est le cas de l'arbre mort que la narratrice trouve sur le toit de l'immeuble où Owen avait vécu. L'arbre est un motif récurrent qui naît dans le récit de personnages secondaires²² pour être intériorisé par la narration des deux protagonistes. Après l'avoir trouvé, elle le ramène chez elle, décide d'en faire un « arbre à notes », et se résout à structurer son roman selon l'ordre dans lequel les post-its sur lesquels elle écrit tombent de l'arbre²³, comme s'il se fût agi de chutes de feuilles mortes. Rappelons que ces notes sont de deux natures : il y a, d'une part, la retranscription littérale de la parole d'Owen (citée avec son paratexte), généralement extraite de ses correspondances, et, d'autre part, les remarques ou commentaires que la narratrice écrit à

22 Il apparaît d'abord (19), dans un cauchemar que fait le mari de la narratrice, puis (22), dans une histoire que lui raconte White, le directeur de la maison d'édition où elle travaillait à New-York, à propos de sa femme décédée.

23 Elle dit : « La idea era que cuando el árbol estuviera atiborrado de notas, se empezaría a caer por su propio peso. Yo las recogería en el orden que se fueran cayendo y en ese mismo orden escribiría la vida de Owen » (Luiselli, 2014, 43), avant de retranscrire la première note (la seule à s'incorporer dans une narration, les autres apparaissant toutes comme des fragments indépendants) : « Nota: El metro de NY se construyó en 1904 ».

propos de faits le concernant plus ou moins directement, pouvant provenir d'extraits de journaux, de documents d'archives, ou de sa propre réflexion.

27. L'ordre dans lequel apparaissent les notes dans le roman de Luiselli simulerait donc celui dans lequel elles ont été traitées par sa narratrice, dans un roman qui ne semble pourtant correspondre à aucun des deux que nous lisons. Elles seraient donc l'hypotexte d'un texte qui n'est que suggéré : la narratrice le mentionne, et l'ordre *a priori* aléatoire dans lequel apparaissent ces notes nous permet d'en deviner le squelette. Elle explique, cependant, qu'elle décide de les coller à l'arbre mort « para no olvidar. Para poder regresar a ellas algún día y ponerles orden » (Luiselli, 2014 ; 43). Elle ajoute qu'elle les a conservées, puis accrochées au mur qui fait face à son bureau dans le présent B1 de sa narration. On peut se demander si elles correspondent à la structure initiale du roman dont Owen est le narrateur et si ledit roman n'est pas, dans ce cas, la réécriture d'un premier texte qui partirait de ces notes auxquelles elle est finalement revenue. Toujours est-il qu'à l'intérieur de ce récit singulier, où plusieurs romans coexistent et se répondent, se retrouve la trace d'un autre que l'on ne peut qu'entrevoir, lui aussi présent sans y être, présent-absent : lui aussi fantôme.

28. L'arbre mort, c'est aussi, et avant tout, un symbole. Tout comme Ezra Pound fait figure de Charon, cet arbre, sorte de fil conducteur, se fait signe de l'éclatement des temps narratifs. En effet, Owen-narrateur retrouve un soir, déjà vieux, presque aveugle et alors qu'il réside à Philadelphie, un pot ressemblant étrangement à celui qu'il avait abandonné des années auparavant sur le toit de son immeuble à New-York. Il se rend compte, en le touchant, que si ce n'est pas le même, alors celui-ci est en tout point semblable, et en son centre se trouve un petit arbre mort, un oranger, exactement comme celui qu'il avait alors. Cela l'enthousiasme particulièrement. Il l'emporte donc, le place sur son bureau, exactement comme la narratrice dans sa propre ligne temporelle, et se met à écrire : « La novela estará narrada en primera persona, por ~~un árbol~~ (sic) una mujer de rostro moreno y ojerás hondas que tal vez ya se haya muerto. La primera línea se la voy a robar a Emily Dickinson: Escuché el zumbido de una mosca al morirme » (Luiselli, 2014 ; 114). Cette rayure, qui barre le mot « árbol » et reproduit celle du papier manuscrit, est un autre fantôme. Nous sommes, encore une fois, face à la trace effective d'un texte qui n'a pas tout à fait disparu. Et, sachant la portée signifiante de ce mot pour Owen, c'est toute une histoire qui s'écrit depuis ce *lapsus calami*.

29. Plus tard, il trouve sur son bureau un des post-its de la narratrice, visiblement tombé de l'arbre qu'il a placé là. Il prend sa loupe et se concentre pour lire ce qui y est écrit. C'est un extrait de sa correspondance (citée, là encore, avec son paratexte : destinataire, lieu de rédaction et date), dans lequel il exprime son envie d'écrire un roman qui s'intitulerait *La danza de la muerte*²⁴. Ça ne lui dit rien – et de fait, cette note appartient à une autre temporalité, une autre narration –, mais qu'importe. Il s'imagine ce possible roman et, parce qu'elle lui est apparu plusieurs fois²⁵, c'est la narratrice qu'il décrit :

La narradora de la novela tiene que ser una especie de Emily Dickinson. Una mujer que se queda para siempre encerrada en una casa, o en un vagón de tren, da lo mismo, hablando con sus fantasmas. [...] un día la narradora se roba una maceta con un arbolito muerto de la casa de un vecino y empieza a escribir una novela sobre lo que ve esta planta desde una esquina de su departamento. La planta empezaría a dominar la voz de la narradora hasta suprimirla por completo [...] (Luiselli, 2014 ; 138).

30. Nous voyons, une fois de plus, la façon dont des éléments relevant de temporalités et de narrations différentes s'intériorisent et se confondent : Owen imagine ici la narratrice, suggère l'enfermement par lequel celle-ci dit être étouffée dans sa narration, la voit emporter avec elle l'arbre mort, puis lui inventer une subjectivité en décidant d'écrire un roman depuis son point de vue, lequel s'inventerait, à l'instar de celui des fantômes, depuis une périphérie. Et cette voix qu'elle invente prendrait, de plus, le pas sur la sienne, au point de la supprimer tout à fait. Si la construction générale de l'œuvre de Luiselli peut être vue comme une mise en pratique des réflexions de la narratrice quant à la structure idéale de son roman par une sorte de relation métatextuelle inversée, il y a là comme un double retournement, puisque c'est Owen qui, commentant son propre roman, rend compte d'un phénomène qui se reproduit dans la trame du récit.

31. Autre marque de la dissolution des temps narratifs symbolisée par l'arbre : Owen revient un jour sur le toit où il l'avait abandonné quelques mois plus tôt (et où la narratrice, dans sa temporalité, le trouvera donc), et

²⁴ *La Danse de la mort*, ou *Danse macabre*, est un genre artistique pictural et littéraire datant de la fin du Moyen-âge et lié aux vanités, dans lequel morts et vivants se côtoient, les premiers entraînant les seconds vers leur destin fatidique, à savoir le tombeau.

²⁵ L'ayant aperçu à de nombreuses reprises ce fantôme a commencé, nous l'avons dit, à l'habiter. Il se dit d'ailleurs que peut-être cette femme qu'il avait si souvent vue le voyait-elle aussi, peut-être le voyait-elle même lorsque, distrait par une lecture ou endormi, lui ne la voyait pas. Peut-être le cherchait-elle aussi parmi la multitude du métro (Luiselli, 2014 ; 122-123).

se rend compte qu'il n'y est plus²⁶. S'il était peu probable que l'arbre soit resté sur ce toit pendant une soixantaine d'années sans que personne n'y touche, le fait qu'Owen se rende compte de sa disparition, alors que la narratrice l'emporte des dizaines d'années plus tard, devrait relever du fantastique. Et cependant.

32. Cependant, peut-être est-ce dû à la singularité de cet espace suspendu entre ciel et terre, dû au fait que celui-ci, à l'instar du métro, fait office de porte par laquelle communiquent les deux mondes. Peut-être est-ce justement parce qu'il se trouve sur ce toit, lors de cette nuit précise durant laquelle la narratrice commence à devenir fantôme, que cet arbre va par la suite continuer de connecter les deux protagonistes à travers les époques et qu'Owen trouve un post-it écrit par la narratrice qui s'est décollé de son arbre à elle pour atterrir sur son bureau.

3.3 CONSINCARA, LES TROIS PETITS CHATS ET LES INSECTES

33. Terminons enfin sur trois éléments qui, chacun à leur manière, lient entre elles les différentes réalités. Consincara, d'abord. La narratrice le mentionne dès les premières pages du roman : elle raconte dans le présent B1 de la narration que, dans leur maison, vit un fantôme prénommé par leur fils Consincara. Elle dit [16] : « Nos gusta pensar que en esta casa hay un fantasma que nos acompaña y observa ». Il serait apparu quelques semaines après leur emménagement, et seule le bébé est capable de le voir – celui-ci se ferait même parfois bercer par lui, tandis que la narratrice écrit. Or, plusieurs éléments nous incitent à croire qu'il s'agirait d'Owen, ou, si ce n'est pas le cas immédiatement, qu'Owen devient Consincara. En témoigne cet instant où (37) la narratrice trouve une photo dans un des récits de ses *Œuvres*, qui attire particulièrement son attention. Elle le décrit alors comme « un hombre casi sin rostro ».

34. À cette première description s'ajoute le moment où Owen se rend compte qu'il ne peut plus être pris en photos. Cela commence par une photographie qu'il reçoit, sur laquelle son image n'est qu'une ombre, ce qu'il commente en disant : « Yo simplemente no aparecía. No era que me hubiera cortado la lente de la cámara. En vez de mi cuerpo había una sombra, un espacio que sonreía al vacío » (Luiselli, 2014, 134). Il se rend donc chez une

26 « [...] nos levantamos del piso para cruzar la azotea y bajar a desayunar, noté que el naranjo y su maceta tan horrible, que había abandonado ahí meses atrás, ya no estaban. » (Luiselli, 2014 ; 124)

photographe qui, suite à divers ajustements, s'excuse en lui disant qu'une raison technique qu'elle n'identifie pas l'empêche de prendre la photographie. Parallèlement, dans le temps narratif B de la narratrice (lequel a, à ce moment de l'histoire, complètement absorbé le temps A), et suite à une note expliquant que la famille d'Owen finit par déménager à Toluca, le petit garçon annonce à sa mère qu'il pense que Consincara a déménagé à Toluca. Il ajoute, quelques fragments plus loin, et alors que l'essentiel de la narration d'Owen se passe à Philadelphie, que Consincara est peut-être sur le toit, ou bien justement à Philadelphie, avec son père. Enfin, Owen lui-même le confirme en écrivant : « Soy un sinciego consin cara. No es que me esté quedando ciego: me estoy borrando » (Luiselli, 2014 ; 140).

35. À l'identification d'Owen à Consincara en répond une autre : trois petits chats, que celui-ci nomme affectueusement « los tres infames » ou encore plus tendrement « putos yankis », viennent un jour s'installer chez lui ; nous comprenons rapidement qu'ils ne sont pas sans lien avec la narratrice et ses deux jeunes enfants. Cette identification se passe en trois temps : dans un premier temps, le vieil Owen parle donc de ces trois chats dont il n'arrive pas à se défaire. Il cherche d'abord à les faire fuir, à les empoisonner, puis commence à s'y attacher, et ceux-ci deviennent alors une part de son quotidien. Dans un deuxième temps, qui ne semble pas immédiatement corrélé, on assiste au supposé départ du mari pour Philadelphie, avant d'apprendre qu'il est dans la maison, mais isolé à l'étage, et la narratrice se retrouve seule avec ses deux enfants. Puis, un troisième temps nous permet finalement de comprendre ce qui se joue là. C'est d'abord un fragment dans le présent B1 du dialogue, où fils de la narratrice aperçoit un chat sans queue dans le jardin²⁷. Immédiatement lui succède et répond un autre, dans lequel Owen se rend compte que ses trois chats ont, eux aussi, perdu leur queue. Puis nous revenons au récit de la narratrice : survient un tremblement de terre qui l'oblige à se réfugier avec ses enfants sous la table de la cuisine pour y dormir. « Como gatitos », s'enthousiasme son fils, ce à quoi elle répond : « si, como tres gatitos » (Luiselli, 2014 ; 143). Owen, enfin, nous confirme leur nature réelle en expliquant ensuite que « los tres gatitos siguen debajo de la mesa ».

²⁷ Décrit par la narratrice comme une *vision inquiétante* (Luiselli, 2014 ; 141), et qui doit être mis en relation avec une conversation qu'elle a dans passé A, avec un dénommé Pajarote (Luiselli, 2014 ; 21). Celui-ci utilise en effet l'exemple d'un chat qui existerait avec ou sans queue, pour lui expliquer ce qu'est la philosophie analytique, et plus précisément, le paradoxe de la composition matérielle.

36. Venons-en, pour finir, aux insectes. Nous approchons du dénouement, les narrations des deux protagonistes se rencontrent, se confondent et s'enchaînent à un rythme de plus en plus soutenu, de sorte qu'ils semblent chacun n'être plus que des fantômes qui ont trouvé à s'incarner dans la réalité de l'autre, que la permanence d'un reflet dans une vitre du métro new-yorkais qui s'est déformé. Qu'ils n'existent plus tous deux, parce que l'autre y pense. La narratrice et ses enfants sont toujours sous la table, ils entendent des cafards envahir la cuisine²⁸. Le mari, dont il est dit qu'il est à l'étage, semble faire partie d'une réalité différente : la narratrice et son fils en parlent comme s'il était absent ; il ne vient pas voir sa famille suite au tremblement et personne ne songe à communiquer avec lui. Owen, lui s'est couché au-dessus de sa propre table de cuisine. Il entend « un zumbido de un mosquito que se transforma en la sirena distante de una ambulancia que nunca termina de acercarse y vuelve a ser un mosco y vuelve a ser una sirena » (Luiselli, 2014, 145). William Carlos Williams entre dans la pièce, lui raconte qu'il a passé la journée à recevoir des enfants en ambulance et demande à se laver les mains dans son évier. Nous revenons à la narratrice, qui écoute encore le bruit des insectes et corrige : ce ne sont pas ou plus les cafards qu'ils entendent, ce sont des mouches et des moustiques. William Carlos Williams sort alors de la cuisine d'Owen qui continue, lui aussi, d'écouter bourdonnement des insectes. Puis le bébé se réveille et son frère lui chante une chanson pour le calmer. C'est alors qu'Owen se rend compte que ce qu'il croit être des moustiques sont peut-être des voix. Il dit qu'il en distingue deux : celle d'un jeune garçon et celle d'un bébé. Le bébé pleure et le petit garçon lui chante une berceuse inquiétante. Revient finalement la narratrice, qui raconte que son fils chante une berceuse au bébé. Le récit se termine sur Owen qui écoute un rire à côté de lui et la « voz excitada de un niño [golpeándole] la cara », et qui lui dit : « encontrado!! » (Luiselli, 2014 ; 146).

37. À la mention des insectes, à savoir les mouches et moustiques, on ne peut que penser aux mots d'Emily Dickinson, cités plus tôt dans le roman : « Escuché el zumbido de una mosca al morirme », intériorisés eux-aussi et intégrés à la narration comme un rappel. Les mouches sont, depuis toujours, associées à la mort : elles se reproduisent sur les cadavres. Et qu'est-

28 « Nos da miedo la oscuridad porque las cucarachas salen a pasear y no las vemos. Me despierta el sonido de sus patitas [...]. Les cubro los oídos para que las cucarachas no se les metan por las orejas, para que no se les metan en los sueños. » (Luiselli, 2014 ; 144)

ce que le cadavre sinon le reste, l’empreinte physique, de ce qui un jour fut ? Le palimpseste est bien là, tout au long du récit : les signes d’un jadis, d’un antérieur, s’y retrouvent sans cesse. Le monde des fantômes s’oppose à celui des vivants dans lequel tout change, évolue et se transforme, parce qu’il est le lieu de la permanence, le lieu où cela qui n’est plus trouve à subsister. Pourtant, la frontière qui les sépare est poreuse. Ils interagissent, se rejoignent, se croisent, par la mémoire, par un vers, une image, un récit. Les fantômes sont toujours visibles, pour peu qu’on les éclaire avec la bonne lumière.

Conclusion

38. Précisons qu’il aurait été possible de traiter plus en détail le jeu constant de références (Pound, Dickinson, Williams...) extratextuelles que le récit intègre par le biais des protagonistes et des personnages secondaires, lesquels font très souvent, ne serait-ce que par leurs noms, référence à d’autres textes ou auteurs ; mais aussi la façon concrète dont les réflexions que l’auteure élabore à travers ses personnages trouvent à s’appliquer narrativement. On retrouve notamment, tout au long du roman, une récurrence des mouvements horizontal / vertical, intérieur / extérieur, qui ont des incidences concrètes sur la structure de l’œuvre et pour lesquels une lecture transtextuelle aurait eu tout son intérêt²⁹. Nous pouvons, néanmoins, remarquer que les concepts mis en place par Gérard Genette dans *Palimpsestes* sont propres à éclairer le fonctionnement du roman : il relève par exemple de l’autofiction – il existe une correspondance affichée entre la narratrice principale et l’auteure –, mais pratiquée d’une manière qui vise à laisser la voix de ceux dont elle parle s’exprimer à travers elle, pour finalement la supplanter progressivement. On en trouve une belle illustration dans ce passage, vers la fin du récit, où Owen imagine le roman qu’écrirait sa protagoniste et dans lequel, dit-il, « la planta empezaría a dominar la voz de la narradora hasta suprimirla por completo » (Luiselli, 2014 ; 138), mais aussi dans la citation de Zukofsky engendrant progressivement de nouvelles versions d’elle-même, comme par une dynamique interne, par repousses

²⁹ La narratrice parle, à plusieurs reprises, d’écrire « una novela horizontal, contada verticalmente. Una novela que se tiene que escribir desde afuera para leerse desde adentro » (p66), elle ajoute plus tard : « No una novela fragmentaria. Una novela horizontal, contada verticalmente » (Luiselli, 2014 ; 74).

successives, ou encore dans le jeu de cache-cache du petit garçon dont il est plusieurs fois fait mention, avec, toujours, la précision qu'il s'agit à chaque fois d'une version différente du jeu.

39. Nous sommes, avec *Los ingravidos*, face à un roman qui fait quelque part une démonstration pratique du concept de palimpseste en littérature. On en revient toujours à la trace ou la marque, c'est-à-dire au signe de cette permanence du passé sous ses diverses formes : l'expérience, le souvenir, la blessure, etc., qui vient hanter le présent parce qu'il en est constitutif, qu'il en est l'origine. Peut-être est-ce là toute la beauté de ce texte, réussir à nous montrer ses fantômes, en les intégrant subtilement à la narration, en choisissant de les faire vivre, plutôt que peser sur le présent... Pour conclure, on pourra citer les mots d'Homer, ce vieil homme aveugle, *afantasmado* lui aussi, avec lequel Owen converse longuement :

Lo que sucede es que la gente se muere muchas veces en una misma vida, estimado Sr. Owen [...] La gente se muere, deja irresponsablemente un fantasma de sí mismo por ahí, y luego siguen viviendo, original y fantasma, cada uno por su cuenta (Luiselli, 2014 ; 114).

Bibliographie

DERRIDA Jacques, *Spectres de Marx*, Paris, Gallilée, 2006.

ENCYCLOPAEDIA UNIVERSALIS, « Danse macabre », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/danse-macabre/>

GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

LUISELLI Valeria, *Los ingravidos*, México, Narrativa Sexto Piso, 2014.

SINDICI Fabio, « Les papyrus d'Herculanum virtuellement déroulés », *Le Courrier International*, 24/02/2017.