

Guadalupe Nettel et le boom : héritage ou contre-héritage ?

SOPHIE LARGE

UNIVERSITÉ DE TOURS, ICD – EA 6297

sophie.large@univ-tours.fr

Introduction

1. Née en 1973 à México, Guadalupe Nettel développe une œuvre exclusivement narrative, du moins à ce jour, avec quatre romans publiés – *La hija única* (2020), *Después del invierno* (2014), *El huésped* (2006) et *El cuerpo en que nací* (2011) –, ce dernier étant librement inspiré de son expérience autobiographique, et quatre recueils de nouvelles : *Juegos de Artificio* (1993), *Los días fósiles* (2002), *Pétalos y otras historias incómodas* (2008) et *El matrimonio de los peces rojos* (2013).
2. Formée au lycée français de México, puis à l'EHESS de Paris, où elle a obtenu, en 2008, un doctorat en Sciences du langage, elle fait preuve, comme certains auteurs du *boom* – Cortázar, Fuentes, par exemple – d'intérêt pour la culture européenne en général, française en particulier, se traduisant, au-delà de son séjour prolongé à Aix-en-Provence au moment de l'adolescence, par son intérêt pour l'Oulipo, qui la mena à animer des ateliers d'écriture créative sous contrainte à Barcelone.
3. Malgré cette connexion particulière avec l'Europe, Guadalupe Nettel se défend, comme nous le verrons, d'être l'héritière du *boom*, et revendique une position périphérique – en dépit du relatif succès commercial qu'elle connaît depuis quelques années. Nous nous demanderons donc dans quelle mesure cette jeune romancière mexicaine s'inscrit dans la lignée des auteurs des années 1960, en étudiant d'abord les rapports, conscients ou non, qu'elle entretient avec le *boom* dans sa dimension commerciale et éditoriale. Nous tenterons ensuite de déterminer si l'émancipation revendiquée par Nettel est réelle : pour ce faire, nous nous intéresserons au dialogue intertextuel avec les textes de certains grands auteurs du *boom*, puis nous nous attacherons à dessiner les contours de la posture esthétique et

idéologique de la Mexicaine, afin d'évaluer l'ampleur d'un éventuel héritage des figures engagées des années 1960.

1. Des liens non conscients avec le *boom* ?

4. La définition des frontières du *boom* diverge considérablement selon les observateurs : elle oscille entre un phénomène essentiellement commercial – le “momento catalítico con predominio mercantil” qu'évoque l'écrivain David Viñas (1981 ; 32) –, un mouvement littéraire caractérisé par son engagement idéologique – le “formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo” selon la définition donnée par Cortázar (Viñas & Rama, 1981 ; 61) –, et l'identification de critères esthétiques, très variables d'un critique à l'autre. Cependant, la plupart des observateurs s'accordent à reconnaître que la transformation radicale des conditions de la réception fut l'un des aspects les plus saillants de ce phénomène. L'élargissement du lectorat latino-américain dans les années 1960, associé à un intérêt soudain pour les lettres d'Amérique latine de la part des centres culturels dominants – parmi lesquels Paris et Barcelone figurent en bonne place – ont ainsi contribué à construire la notoriété des auteurs de l'époque, non seulement dans leur propre pays, mais aussi au-delà des frontières du continent. Ces transformations ont ouvert de nouvelles possibilités pour les générations suivantes, si l'on en croit ce que disait Mario Vargas Llosa en 1972 :

Lo que ocurrió a nivel de la difusión de las obras ha servido de estímulo a muchos escritores jóvenes, les ha llevado a escribir, les ha probado que en América Latina existe la posibilidad de publicar, de conseguir una audiencia que trascienda las fronteras nacionales e, incluso, las de la lengua (Viñas & Rama, 1981 ; 59-60).

5. De fait, quelques décennies plus tard, l'exemple de Guadalupe Nettel semble encore donner raison à Vargas Llosa, puisque cette jeune autrice mexicaine a déjà mis ses pas dans les traces éditoriales de ses pères littéraires – nous n'osons pas dire « mères », tant le *boom* reste, comme l'a déploré Jean Franco, un phénomène essentiellement masculin, voire résolument sexiste. Ainsi, des huit volumes de Nettel précédemment cités, cinq l'ont été chez Anagrama, une des maisons d'édition barcelonaises ayant

joué, d'après Ángel Rama¹, un rôle fondamental dans la diffusion des œuvres et des auteurs majeurs du *boom*.

6. Pour Sara Castro, dans les années 1960, « la consagración en la metrópolis era un requisito para ser incluido en el *boom*: [...] para pertenecer a él, un autor debía ser traducido por lo menos a tres lenguas » (Viñas & Rama, 1981 ; 296). Il semble que la situation n'ait guère changé aujourd'hui, puisque les auteurs continuent à se faire publier et traduire en Europe. Guadalupe Nettel ne déroge pas à la règle, ses principales œuvres ayant été traduites en dix langues, dont le français – chez Actes sud –, tandis qu'elle a obtenu, pour certaines d'entre elles, d'importants prix littéraires en France, en Allemagne et en Espagne, notamment le prix Herralde 2014 pour son troisième roman, *Después del invierno*, mais aussi le prix allemand Anna Seghers pour *El huésped*, également finaliste en 2005 du prix Herralde. Le retentissement européen de Nettel est donc un exemple tout à fait significatif de sa génération, qui, selon Matías Néspolo (2014), a su bénéficiaire de conditions éditoriales similaires à celles des années 1960 pour se faire connaître :

lo que permanece inalterable más de cuarenta años después es el rol protagónico de Barcelona en la proyección internacional de la obra de esta generación. [...] Y hasta hace poco, también residían aquí Nettel y [Juan Gabriel] Vásquez [...] todos ellos de algún modo repiten el mismo camino que los abuelos, porque publican sus obras en sellos o grupos editoriales catalanes y aquí tienen sede los agentes literarios que los representan.

7. Il existe donc de grandes similitudes d'un point de vue mercantile entre Guadalupe Nettel et les auteurs des années 1960. Par ailleurs, la romancière mexicaine manifeste un intérêt évident pour certains grands noms du *boom* – elle est en effet l'autrice de deux essais, sur Julio Cortázar (Nettel, 2008b) et Octavio Paz (Nettel, 2014) respectivement –, et son œuvre a été caractérisée par Nora Guzmán (2009 ; XXX) comme une « literatura con aliento cosmopolita », une définition qui pourrait tout à fait rappeler, justement et pour ne citer qu'un exemple, les ponts d'un Cortázar

1 « Los editores que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa fueron en su mayoría casas oficiales o pequeñas empresas privadas que he definido como 'culturales' para distinguirlas de las empresas estrictamente comerciales. Una enumeración, parcial, de las editoriales de los sesenta, así lo evidencia: en Buenos Aires, Losada, Emecé, Sudamericana, Compañía General Fabril Editora y tras ellas algunas más pequeñas del tipo Jorge Álvarez, La Flor, Galerna, etc.; en México, Fondo de Cultura Económica, Era, Joaquín Mortiz; en Chile, Nascimento y Zig Zag; en Uruguay, Alfa y Arca; en Caracas, Monte Ávila; en Barcelona, Seix Barral, Lumen, Anagrama, etc.» (Viñas & Rama, 1981 ; 66).

entre les temps ou les cultures, comme dans *Rayuela* ou dans nombre de ses nouvelles fantastiques – on peut penser notamment à « Todos los fuegos el fuego », « La noche boca arriba » ou encore « El otro cielo ».

8. Malgré ces liens indiscutables avec le *boom*, Guadalupe Nettel affirme ne pas s'identifier à cet âge d'or des lettres latino-américaines, sans pour autant chercher à « tuer le père », comme le font de nombreux auteurs de sa génération :

Ya no se reafirman por la negación, enfrentando a los mayores, ni se amedrentan con los espectros que rondan por la casa. Más bien los escuchan y se dejan aconsejar sin complejos, tomando sólo lo que sea de provecho a su propio proyecto narrativo. (Néspolo, 2014)

9. Elle s'attache ainsi à développer une voix personnelle, indépendamment – du moins explicitement – de toute considération relative à sa diffusion, déclarant à qui veut l'entendre que « No me interesa otro boom ni fenómeno literario-comercial que nos haga visibles; tampoco ser cabeza de ningún cartel; prefiero permanecer en la periferia » (Geli, 2011), et allant jusqu'à insinuer, de façon à peine voilée, que le *boom* a eu des effets délétères sur la génération intermédiaire avec la sienne : « Creo que nuestra literatura está resurgiendo del olvido en el que cayó durante años, en muchos países justamente por prejuicio contra el realismo mágico » (Néspolo, 2014). On peut donc formuler l'idée que Nettel et sa génération bénéficient, sans l'assumer totalement, d'une reconnaissance internationale favorisée en grande partie par l'attention que les grands auteurs des années 1960 ont suscitée pour le continent latino-américain, tout en cherchant à s'en démarquer littérairement parlant, une attitude somme toute assez légitime chez des voix jeunes, comme l'est celle de la romancière mexicaine. Reste à savoir si cette volonté de construire une œuvre émancipée de ses modèles est réelle, puisque le dialogue intertextuel de Nettel avec certains auteurs du *boom* semble démontrer l'existence de liens moins ténus qu'elle ne le laisse entendre.

2. Un dialogue intertextuel avec le boom

10. Luis Alberto Cardozo González et María del Carmen Toro Devia, deux des rares critiques de l'œuvre de Nettel, ont déjà signalé l'influence du fantastique dans les narrations de l'autrice mexicaine, en particulier dans son premier roman, *El huésped*, même si d'autres de ses récits exploitent égale-

ment cette veine, à l'instar des recueils de nouvelles intitulés *El matrimonio de los peces rojos* et *Pétalos y otras historias incómodas*. Ainsi, ils affirment que :

En cierto sentido, Nettel reivindica el género fantástico, que gozó hace décadas de gran prestigio literario en Latinoamérica con Cortázar, Borges, Bioy Casares, entre otros. Es posible, entonces, recurrir a la subjetividad para construir un universo fantástico y enigmático basado en la asimetría, la desmesura y el exceso, este último encarnado en el tratamiento de los tópicos a los que recurre para recrear sus narrativas, en las cuales expone la figura del monstruo y de lo anormal (Cardozo González & Toro Devia, 2014 ; 150).

11. Guadalupe Nettel elle-même reconnaît son intérêt ancien pour le genre fantastique, qui affleure de façon significative dans ses récits, y compris dans son autobiographie romancée :

Desde siempre me gustó la literatura fantástica al punto que buscaba lo inquietante y lo asombroso en la vida cotidiana o al menos estaba abierta a esa dimensión. La literatura fantástica me ha enseñado a mirar aquello que está y no se ve en la superficie y, si no está, al menos a imaginar lo que podría haber (Vera, 2013).

12. L'influence du fantastique dans la littérature de Nettel se traduit, par exemple, par la présence récurrente du thème du double, un motif également central dans l'œuvre de l'un des auteurs incontestés du boom, Julio Cortázar. Le titre même du premier roman de Nettel, *El huésped*, en témoigne : l'hôte en question, désigné dans le roman sous le nom de « La Cosa », habite le corps de la narratrice, Ana, la poussant à des actions honteuses ou criminelles dont elle n'a pas de souvenirs, comme le meurtre de son petit frère qui, tel un spectre, erre ensuite pendant des mois dans la maison familiale sans que personne d'autre qu'Ana ne se rende compte de sa lente mais irrémédiable disparition. « La Cosa », en ce sens, constitue le double maléfique d'Ana, qui prend possession d'elle tout au long de la narration, jusqu'à imposer sa domination dans les dernières pages, en une inversion qui met en évidence le double sens du terme « huésped », désignant aussi bien celui qui héberge que celui qui est hébergé. L'incipit du roman affirme d'ailleurs, d'entrée de jeu, cet intérêt pour le dédoublement et l'image du parasite, puisque la narratrice homodiégétique déclare : « Siempre me gustaron las historias de desdoblamientos, esas en donde a una persona le surge un alien del estómago o le crece una hermana siamés a sus espaldas » (Nettel, 2006 ; 13). Cette idée est renforcée par la couverture du livre, qui montre deux petites filles jumelles habillées de façon identique, et par la dédicace : « A mis padres, a quienes parasité tanto tiempo » (Net-

tel, 2006 ; 7). La figure du double est également très présente dans le recueil de nouvelles *Pétalos y otras historias incómodas* : le texte intitulé « Bezoar », par exemple, rapporte l'histoire d'une trichomane, incapable d'établir des relations saines avec autrui en raison de sa manie de s'arracher les cheveux et d'en ingérer le bulbe. Elle finit par se mettre en couple avec Víctor, un homme tout aussi obsessionnel qu'elle, dont la manie personnelle est de faire craquer ses articulations. L'impossibilité de survivre à cet excès d'obsessions les pousse à un combat à mort, l'individu ne pouvant exister qu'à la condition de l'élimination de son *alter ego* :

Le he dado cita a Víctor esta misma tarde, junto al acantilado. Uno de los dos tendrá que irse de aquí. [...] Si fracaso esta tarde en mi intento por liberarme de él, estoy segura de que vivirá mejor sin mis manías y acabará admitiendo con alivio -ese mismo alivio que él me impide sentir- que en este mundo no caben dos personas tan iguales (Nettel, 2008 ; 140-141).

13. Un autre texte, cette fois issu du recueil *El matrimonio de los peces rojos*, semble réécrire *La métamorphose* de Kafka, un auteur qui, d'après Donald Shaw, constitue l'une des sources d'inspiration du fantastique de Cortázar ou de Borges (Shaw, 1999 ; 240). « Guerra en los basureros » relate en effet l'histoire d'un jeune garçon qui, une nuit, écrase une blatte dans le couloir menant à sa chambre. En représailles, des hordes de congénères, « a la manera de una guerrilla que evita ser detectada » (Nettel, 2013 ; 1952), envahissent l'habitation, une situation provoquant la honte de la maîtresse de maison, très attachée aux convenances sociales, qui se met à déployer tout type de stratégies pour combattre l'invasion. Comme aucune d'elles ne produit d'effets, il est finalement décidé de miner le moral des blattes en les dévorant : « Yo había visto alguna vez en la televisión cómo los insectos se eliminan entre ellos. La mejor manera de acabar con una especie es permitir que otra se la coma » (Nettel, 2013 ; 59). Ainsi, ingérer les blattes revient finalement à assumer une condition d'insecte, à leur ressembler, voire à se transformer en l'un d'eux ; la fin de la nouvelle ne saurait être plus claire, puisque le narrateur, inconsolable après avoir appris que sa mère ne pourrait s'occuper de lui avant longtemps, s'identifie à la blatte solitaire prostrée près de son lit, orpheline, comme lui :

La única compañía que tuve en ese momento fue la de una cucaracha muy pequeña que permaneció toda la noche junto al buró de la esquina. Una cucaracha huérfana, probablemente asustada, que no sabía hacia dónde moverse (Nettel, 2013 ; 61).

14. Cette nouvelle, fonctionnant comme hypertexte du roman de Kafka, pourrait ainsi être interprétée comme un prélude à l'histoire de Gregor Samsa, voire comme un principe d'explication à la métamorphose de celui-ci.
15. Outre le motif du double, Nettel établit des liens assez évidents avec le roman d'Ernesto Sábato publié en 1961, *Sobre héroes y tumbas*. En effet, dans la deuxième partie de *El huésped*, la narratrice, persuadée que l'être qui prend progressivement possession d'elle finira par la rendre totalement aveugle, décide d'observer le monde des non-voyants afin de comprendre en quoi consistera sa vie quand « La Cosa » l'aura condamnée à n'être plus qu'une simple mémoire. Elle commence par épier les aveugles dans les parcs, puis propose ses services comme lectrice dans une institution spécialisée, et finit par découvrir qu'un monde parallèle, dominé par les aveugles, se déploie discrètement dans les couloirs du métro de la ville de México. Difficile, donc, de ne pas penser à la troisième partie du roman de Sábato, le célèbre « Informe sobre ciegos », qui relate le périple onirique de Fernando Vidal dans les galeries souterraines de Buenos Aires, et avec lequel Nettel dialogue abondamment sur le plan thématique. Comme dans *Sobre héroes y tumbas*, les aveugles forment une sorte de secte maléfique qui occupe les espaces marginaux et invisibles de la société. Le processus de découverte de ce monde parallèle constitue, dans les deux cas, une descente aux enfers qui est en même temps une plongée en soi-même, dans les profondeurs de l'inconscient freudien. Silvia Martínez Da Costa signale ainsi, à propos du texte de Sábato :

El relato está lleno de símbolos freudianos. Entre los que representan a la mujer tenemos: la casa, los subterráneos, las cloacas de Buenos Aires, la gruta o caverna, los pantanos, volcanes, la Deidad, la comarca desolada, el lago. La entrada del hombre en estos lugares parece referirse a la unión amorosa y también, en ocasiones, a lo que Freud denominó fantasía del renacimiento (Martínez Da Costa, 1972 ; 30).

16. On retrouve ces mêmes symboles chez Nettel, qui décrit les lieux du métro où se déploie le groupe des aveugles en insistant sur l'obscurité, l'enfermement, l'humidité, la profondeur – autant de symboles féminins semblant suggérer chez la narratrice une plongée dans la connaissance de sa féminité. Notons à ce titre que la domination de « La Cosa », qui est à l'origine de la descente orphique d'Ana dans ce monde enterré, subit une recrudescence à l'adolescence de la narratrice, comme s'il s'agissait en fait de la renaissance des pulsions sexuelles après ce que Freud nomme la période de

latence. En outre, l'exploration de ce monde parallèle culmine à la fin du roman dans la copulation monstrueuse d'Ana avec El Cacho, un membre unijambiste du groupe qui occupe les souterrains de México ; cette copulation semble d'ailleurs être une réécriture de l'union charnelle entre la Ciega et Vidal de « El Informe sobre Ciegos », que Donald Shaw interprète comme une manifestation du mal dominant le monde, non pas de l'extérieur, mais depuis l'intériorité de l'individu², tout comme « La Cosa » domine Ana.

17. Ainsi, bien que Nettel se défende de toute identification au *boom*, on constate qu'elle dialogue constamment dans son œuvre avec certains de ses auteurs les plus emblématiques, à travers la réappropriation de leurs textes ou la récupération de certains de leurs motifs centraux. Dès lors, la question de l'émancipation que nous formulions précédemment acquiert toute son importance : peut-on véritablement parler d'affranchissement, alors que l'on retrouve constamment, dans les préoccupations de Nettel, des traces intertextuelles de ses prédécesseurs du *boom* ? En fait, on constate que la récupération du fantastique de Cortázar ou de l'existentialisme de Sábato n'est qu'un jeu d'apparences : en profondeur, les récits de Nettel révèlent une posture esthétique et idéologique totalement différente et, par conséquent, un projet littéraire qui semble finalement se situer aux antipodes de celui du *boom*.

3. Une nouvelle posture esthétique et idéologique ?

18. Jean Franco qualifie le *boom* de « crisis del realismo » (Viñas & Rama, 1981 ; 308) ; pour sa part, Donald Shaw distingue, au sein de celui-ci, deux courants principaux qu'il interprète également comme des réactions au réalisme : le réalisme magique d'Asturias et de Carpentier dans un premier temps, puis d'Arguedas, Rulfo et García Márquez, et le réalisme fantastique de Borges, Cortázar, Lezama Lima, Fuentes, Donoso et Arenas, cette dernière tendance étant héritière d'Hoffmann – dont Nettel déclare avoir fréquenté les œuvres avec un intérêt particulier –, des frères Grimm et de Kafka (Shaw, 1999 ; 240). Le *boom* apparaît donc comme une réaction

2 “el viaje de Fernando a través de las cloacas de Buenos Aires constituye un descenso al infierno. Su cópula monstruosa con la Ciega no es otra cosa que una unión mítica al revés. Se trata de nuevo de una deliberada inversión de los valores cristianos.” (Shaw, 1999 ; 59)

esthétique au réalisme qui imprégnait encore, selon ce critique, la littérature latino-américaine jusque dans les années 1940. Cette crise du réalisme explique ainsi la revendication du principe d'irrationalité par les auteurs du *boom*, et en particulier chez Cortázar et Sábato. Par exemple, toujours selon Donald Shaw, Cortázar :

postula la existencia de varias realidades parciales de las que nosotros escogemos una para instalarnos cómodamente en ella [...] y no pensar más. Su ideal es superar esta fragmentación, fusionar los diversos aspectos de la realidad: lo racional y lo intuitivo, lo "real", lo fantástico, lo científico y lo poético en una sola realidad auténtica (que según él ya existe) (Shaw, 1999 ; 104).

19. De même, Juan Isidro Jiménez-Grullón (Martínez Da Costa, 1972 ; 30) signale chez Sábato un « irracionalismo fundamentado en las corrientes freudianas y existencialistas ». Cette approximation à la complexité et à la multiplicité de la réalité se traduit par une tendance :

a abandonar la estructura lineal, ordenada y lógica, típica de la novela tradicional (y que reflejaba un mundo concebido como más o menos ordenado y comprensible), reemplazándola con otra estructura basada en la evolución espiritual del protagonista, o bien con estructuras experimentales que reflejan la multiplicidad de lo real (Shaw, 1999 ; 250).

20. Or, on constate que ces constructions expérimentales sont presque totalement absentes des récits de Guadalupe Nettel, qui renoue avec une structure chronologique et une focalisation unique. La majorité de ses récits sont en effet pris en charge par un unique narrateur homodiégétique qui, en dépit du dédoublement de sa personnalité, maintient constamment dans le texte une unicité vocale et tend ainsi à construire une réalité cohérente, où le fantastique, intériorisé par le personnage, ne fait que souligner les angoisses et les fantasmes du narrateur. Si dans *Rayuela*, le roman de Cortázar sans doute le plus emblématique du *boom*, « se trata no ya de sugerir, sino de representar directamente el absurdo, el caos y el problema existencial mediante una técnica nueva conscientemente elaborada con este propósito » (Shaw, 1999 ; 103), on ne trouve rien de tel chez Nettel, dont les récits à la narration linéaire révèlent au contraire une dette évidente envers le *Bildungsroman*. En effet, comme dans le roman de formation, les textes de l'autrice mexicaine mettent en scène un processus individuel de connaissance et de reconnaissance de soi, qui passe par différentes étapes initiatiques et culmine systématiquement par l'acceptation de l'identité du personnage, pour monstrueuse qu'elle soit. Dans *El huésped*, par exemple, Ana relate son histoire à la première personne en mettant l'accent sur son évolution, depuis ses efforts pour contrôler « La Cosa » et empêcher sa progres-

sion, jusqu'à l'acceptation de la domination du double, qui constitue en définitive une acceptation de soi-même, puisque « La Cosa » est explicitement associée par Ana à la cécité. En ce sens, la focalisation interne et le strict respect de la chronologie sont, plus que l'expression d'une simplicité narrative ou d'un art que l'on pourrait taxer de rudimentaire, des dispositifs de plongée dans la subjectivité du personnage et son évolution dans sa quête identitaire. Il ne s'agit donc plus, comme chez les auteurs du *boom*, de construire narrativement un monde irrationnel et chaotique, mais bien au contraire, de signaler la cohérence et l'unité finale de la subjectivité individuelle, par-delà la temporalité dans laquelle elle se déploie et l'incongruité de son identité, l'objectif affirmé de Nettel étant, précisément, de redonner aux marginaux leur légitimité : « Pour moi, les monstres représentent l'incarnation de la beauté dans sa forme la plus authentique et insolite. » (Jacob, 2009)

21. Dans cette perspective, la question de l'altérité, certes centrale chez Cortázar et Sábato, acquiert chez Nettel une tout autre dimension. Le monstre, d'ailleurs, n'est plus cet envahisseur extérieur qui, par exemple, occupait la maison de "Casa tomada", cette présence impersonnelle – « Han tomado la parte del fondo » –, qui n'a pas besoin d'être nommée pour être menaçante. Chez Nettel, le monstre est intériorisé : il est la seconde et vraie nature du personnage, celle que le récit linéaire et homodiegétique doit faire advenir pour qu'à la fin, le narrateur puisse vivre en paix avec son identité réelle, même si celle-ci est inhabituelle et saugrenue. Ainsi, dans la nouvelle « Bonsái », le narrateur relate le long processus par lequel il a fini par accepter sa condition de cactus :

Conforme pasaron los días, mi pertenencia a los cactus me fue pareciendo más y más evidente. En la oficina, me mantenía siempre erguido, esperando con aprensión el momento en que la puerta iba a abrirse para dejar entrar una mala noticia. Cada vez que el teléfono sonaba, sentía sobre mi piel el nacimiento de una nueva espina. En realidad siempre había sido así. [...] Fue como una liberación (Nettel, 2008 ; 48).

22. L'altérité chez Nettel fait donc partie de l'intériorité et de l'identité même du personnage, et tout l'enjeu du texte consiste à faire accepter la validité et la naturalité de cet autre monstrueux qui est en soi. Le traitement des espaces est en ce sens significatif : dans *El huésped*, les jeux d'opposition entre intérieur et extérieur ne révèlent plus une dichotomie entre référent et altérité, ordre et chaos, comme ce pouvait être le cas chez Cortázar, mais constituent des projections de l'évolution du personnage, par étapes,

jusqu'à l'acceptation de son identité. La première partie, dont l'espace principal est celui de la maison, révèle ainsi l'enfermement d'Ana, non pas seulement chez elle, mais dans une attitude de refus d'être elle-même ; à partir de la deuxième partie, Ana commence à fréquenter des espaces intermédiaires : la rue, les parcs, et surtout l'institution pour aveugles, trois espaces non domestiques où elle apprend à sortir de ses habitudes pour observer et mieux connaître le monde des non-voyants. Puis, peu à peu, elle amorce la plongée en elle-même, qui s'effectue par une descente orphique dans les souterrains de México, mais aussi par la fréquentation de lieux fermés, obscurs et inaccessibles à la vue. Cette descente dans des espaces sombres culmine avec l'acceptation par Ana de la domination de « La Cosa » :

Desde ahora, el metro sería mi hogar. [...] El mal olor de las cañerías, los empujones de la gente, el ruido, lo ocurrido con El Cacho, incluso la muerte de Marisol, todo lo que me rodeaba era perfecto y no tenía por qué ser de otra forma. Poco importaba entonces dónde elegía vivir, no había fuera ni dentro, libertad o encierro, sólo esa paz imperturbable y nueva.

“Por fin llegas”, dije en voz baja, y por toda respuesta recibí un escalofrío. Durante varios minutos La Cosa y yo escuchamos juntas el murmullo de los metros que iban y venían, uno después de otro, pero siempre iguales, como un mismo tren que regresa sin cesar (Nettel, 2006 ; 188-189).

23. Finalement, l'autrice nous incite à adopter un regard particulier sur l'altérité :

Esta novela, como todo lo que escribo, habla de personajes outsiders, de seres inadecuados por razones físicas o psicológicas que no logran encajar en el mundo. Creo que ese sentimiento es el que nos hace únicos (Nettel, *in* Punzano Sierra, 2006).

24. Son obsession pour les problèmes de vue, plus qu'un détail anecdotique dérivé de sa vie personnelle, constitue ainsi un des aspects centraux de ses récits, mais il ne s'agit pas seulement d'un intérêt thématique : c'est surtout une invitation à porter un regard, justement, différent sur l'altérité et sur la marginalité. En ce sens, le choix récurrent de la focalisation interne est particulièrement significatif : il nous force à épouser le regard d'autrui, dans toutes ses contradictions, ses manies et ses difformités. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le texte d'ouverture du recueil *Pétalos y otras historias incómodas*, qui réunit des récits explorant toutes sortes d'obsessions inavouables, est précisément celui qui est intitulé « Ptoxis ». Ce terme, qui désigne la chute de la paupière supérieure en raison de l'impotence du muscle releveur, nous fait symboliquement pénétrer dans le recueil avec un

regard différent, un peu à la manière du célèbre plan de *Un perro andaluz*, qui, en sectionnant un œil en gros plan, force le spectateur à entrer dans la fiction avec un regard modifié, intérieur, et à explorer les mondes oniriques et inconscients des personnages. Le texte « Ptoxis » oblige ainsi le lecteur à élargir sa vision sur l'anormalité, rappelant à l'envi que la normalité est source d'ennui, comme le prouve l'uniformité des yeux opérés par le docteur Ruellan dans la nouvelle, et photographiés inlassablement par le narrateur :

En apariencia los ojos quedan más equilibrados, sin embargo, cuando uno mira bien -y sobre todo cuando ha visto ya miles de rostros modificados por la misma mano-, descubre algo abominable: de algún modo, todos ellos se parecen. Es como si el doctor Ruellan imprimiera una marca distintiva en sus pacientes, un sello tenue pero imprescindible (Nettel, 2008 ; 16-17).

Conclusion

25. Si Guadalupe Nettel dialogue de façon assez évidente avec certains auteurs du *boom*, on constate donc que son projet littéraire est bien différent. D'un point de vue idéologique, on perçoit la distance qui sépare Nettel des auteurs du *boom* : loin de l'engagement de l'écrivain revendiqué par Cortázar, loin également de l'irrationalité comme principe fondateur de la narration, la jeune autrice mexicaine s'attache davantage à explorer la spécificité de l'individu, et en particulier du marginal, de façon à questionner les catégories de la normalité et de l'anormalité, et à revendiquer la beauté de la monstruosité. D'un point de vue esthétique, ses choix narratifs sont relativement simples comparés à ceux des grands auteurs du *boom*, bien que cette simplicité renferme une grande efficacité dans le projet qui est le sien, à savoir la construction d'une subjectivité cohérente et homogène. On pourrait toutefois se demander si la constance qu'elle démontre dans ses choix narratifs ne contredit pas, en quelque sorte, la critique de l'uniformité qu'elle formule dans son exploration de la marginalité et dans sa légitimation de la difformité. En tout état de cause, cette simplicité narrative, qui contraste significativement avec l'expérimentation des années 1960, semble être particulièrement symptomatique de la génération de Nettel ; sans doute faut-il y voir la fin d'une illusion, comme le suggère Luis Rafael Sánchez (Shaw, 1999 ; 298) :

la gran trampa del *boom* había sido crear la expectativa de que cada nueva novela sería un acto sobre la cuerda floja más osado aún. Lo estridente había venido a ser el criterio por el cual un autor era juzgado excepcional.

26. Une contrainte que Nettel ne semble pas prête à s'imposer.

Bibliographie

CARDOZO GONZÁLEZ Luis Alberto et TORO DEVIA María del Carmen, “*El huésped*, dimensionado desde el régimen diurno de la imagen”, *Revista de educación y pensamiento*, n°21, 2014, p.145-150.

GELI, Carles, “Guadalupe Nettel: ‘Prefiero permanecer en la periferia’ ”, *El País*, 19 novembre 2011, http://elpais.com/diario/2011/11/19/babelia/1321665139_850215.html, page consultée le 07/04/15.

GUZMÁN Nora, “Deshojando los *Pétalos y otras historias incómodas* de Guadalupe Nettel”, *Revista de literatura mexicana contemporánea*, n°42, 2009, p.XXX-XXXV.

JACOB Didier, « Guadalupe Nettel: “Je suis un écrivain mexicain européen...” », *Le Nouvel Observateur*, 12 mars 2009, <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20090312.BIB3112/guadalupe-nettel-je-suis-un-ecrivain-mexicain-europeen.html>, page consultée le 04/04/15.

MARTÍNEZ DA COSTA Silvia, *El informe sobre ciegos en la novela de Ernesto Sábato: Sobre héroes y tumbas*, Miami, Ediciones Universal, 1972.

NÉSPOLO Matías, “Nietos del *boom*: con una pesada herencia, avanzan por el camino propio”, *La Nación*, 29 novembre 2014, <http://www.lanacion.com.ar/1748061-nietos-del-boom-con-una-pesada-herencia-avanzan-por-el-camino-propio>, page consultée le 05/04/15.

NETTEL Guadalupe, *El huésped*, Barcelone, Anagrama, 2006.

_____, *Pétalos y otras historias incómodas*, Barcelone, Anagrama, 2008a.

_____, *Julio Cortázar*, México, Nostra Ediciones (“Para entender”), 2008b.

_____, *El matrimonio de los peces rojos*, Madrid, Páginas de Espuma, 2013.

_____, *Octavio Paz: las palabras en libertad*, Madrid, Taurus, 2014.

PUNZANO SIERRA Israel, “Guadalupe Nettel retrata en ‘*El huésped*’ la verdad de lo oculto” , *El País*, 23 janvier 2006, http://elpais.com/diario/2006/01/23/cultura/1137970801_850215.html, page consultée le 04/04/15.

SHAW Donald L., *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom. Postboom. Postmodernismo*, Madrid, Cátedra, 1999.

VERA Ginés, “Guadalupe Nettel: ‘Los animales me parecen un reflejo muy claro de ciertos rasgos de nuestra naturaleza’ ”, 20 juillet 2013, <https://los-ojosdehipatia.com.es/cultura/libros/guadalupe-nettel-los-animales-me-parecen-un-reflejo-muy-claro-de-ciertos-rasgos-de-nuestra-naturaleza/>, page consultée le 07/04/15. 2013

VIÑAS David et RAMA Ángel (dir.), *Más allá del boom: literatura y mercado*, México, Marcha Ed., 1981.