

La monstruosité dans *Los actores perversos* de José Adiak Montoya : jeux narratifs et jeux de perspectives

NATHALIE BESSE

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG – CHER (UR4376)

nbesse@unistra.fr

1. « Abrevando de la literatura clásica gótica y de los mejores exponentes del terror [...] una provocadora novela sobre la monstruosidad », peut-on lire sur la quatrième de couverture de *Los actores perversos* (2023), le sixième roman de l'écrivain nicaraguayen José Adiak Montoya, considéré en 2021 par la revue *Granta* comme l'un des meilleurs jeunes auteurs en langue espagnole.
2. Fondé sur une forte intertextualité avec *L'homme qui rit* de Victor Hugo, le récit déploie l'histoire de trois monstres (Gottwald, Levert et León) qui, étant amenés à fuir, se réfugient au « marché » dans lequel évoluent les exclus de la société. D'abord accueillis par Maese Reyes, un artiste aveugle, ils découvrent le livre de Victor Hugo et, s'identifiant à son héros Gwynplaine, croient avoir trouvé leur Déa en la personne de la jeune Eda : ces articulations charnières du récit nouent l'intrigue, précipitant l'action et intensifiant la tension jusqu'au dénouement frénétique et effroyable.
3. La monstruosité est ici essentielle et structurelle, elle oriente la diégèse et s'immisce dans les modalités narratives. Après des considérations génériques et définitoires concernant le roman gothique, puis les implications de l'intertextualité sur le récit, nous nous intéresserons à la question de l'altérité et des marges où le monstre est relégué. Nous apprécierons enfin les schémas d'inversion et autres changements de perspective qui invitent à envisager sous un autre angle le monstre et la monstruosité.

1. Éléments gothiques et narration "monstrueuse"

4. « [...] no es que haya monstruos acechándola para hacerle daño. Además... los monstruos no existen » (Adiak Montoya, 2023 ; 28), lit-on au

sujet de la jeune Eda, à l'*excipit* du deuxième chapitre qui associe donc un soupçon de terreur – puisque le lecteur percevra ici le message programmatique – à un réalisme qui n'exclut pas le fantastique, ce dernier situant la narration dans une réalité identifiable par le lecteur pour introduire l'élément impossible qui va créer la situation insolite.

5. La première forme sous laquelle est apparu le fantastique est précisément le roman gothique, d'origine anglaise¹, qui « se déroule dans un château médiéval, plus ou moins en ruine, comportant passages secrets, souterrains » et faisant intervenir des spectres ou des démons (Berthelot, 2005 ; 6), entre autres éléments ténébreux qui seront remplacés, dans le roman qui nous occupe, par « el mercado », représentant ici les bas-fonds de la société avec tout ce que cette dénomination implique d'obscurité, sorte d'outre-monde ou espace de l'en deçà, dans lequel déambulent les parias de la société et, à la nuit tombée, les trois monstres. À quoi l'on ajoutera que, lorsque le roman de Victor Hugo s'infiltré, par-delà les époques, jusqu'à parvenir entre leurs mains, il emprunte des voies – et des voix – souterraines et sombres : « [...] sus palabras van juntando sombras en las catacumbas » (140).
6. De Victor Hugo à *Los actores perversos*, il faut dire que le gothique et le romantisme représentent, à bien des égards, deux courants d'une même tendance culturelle obscure (Baddeley, 2004 ; 14). Le terme « monstrueux » date d'ailleurs de l'époque romantique, et le monstre concentre les notions de fantastique, horreur et/ou terreur : caractérisé par l'anormalité, et donc contraire à la norme, il incarne l'insolite ; de fait, il provient du latin *monstrum* dérivé de *monere* qui signifie « avertir », « attirer l'attention sur ». Initialement emprunté au vocabulaire religieux, il définit ensuite un « être de caractère surnaturel »².
7. Le roman, dans la veine fantastique, joue avec la réalité possible du monstre, mais aussi de l'au-delà, au moyen d'un personnage singulier, Anubis Serling (dont le prénom évoque le dieu égyptien de la momification et de

1 Cela dit, si le fantastique emprunte au gothique, « le mode de représentation diffère totalement », selon Roger Bozzetto (1998 ; 18).

2 On trouvera également, dans le roman, des éléments merveilleux, empruntés à certaines mythologies tel cet « efrîr » – dans la mythologie arabe, un génie malfaisant – qui paraît contrarier Maese Reyes et ne lui permet de recouvrer la vue qu'une seconde juste avant de mourir (171). Ou la « banshee » (155), de la mythologie celtique irlandaise, apparaissant avant la mort d'Anubis le bien nommé.

l'au-delà³) qui, tel Lazare (157), “revient de la mort” à l’âge de huit ans (après 48 heures de mort clinique) et, deux ans plus tard, assure avoir vu un monstre – il sera rejeté par sa mère qui le démonise et le croit maudit. Lorsque cet Anubis pris pour fou, devient cet adulte désargenté et alcoolique qui apprend par les journaux l’enlèvement de la jeune Eda et lit qu’au cinéma les fauteuils paraissent lacérés, il comprend aussitôt : « Anubis sabe exactamente qué pasó con la joven desaparecida » (149). Savoir et non pas soupçonner : nous sommes là face à la spécificité du fantastique qui introduit un élément *a priori* improbable dans une réalité connue du lecteur – on trouve également « eran reales » ou « monstruos reales » dans le regard d’une Eda prisonnière (153, 162).

8. Et si la focalisation interne émanant d’Anubis ne permet pas de prouver l’existence du monstre, le reste du récit se charge de l’établir et éveille ainsi la sympathie du lecteur qui, à la différence des autres personnages doutant de la santé mentale d’Anubis, “sait” lui aussi que ce sont bien trois monstres qui ont enlevé Eda. Anubis se fait fort de le prouver : « probar que lo que vio fue real. [...] probaría que no estaba loco. Que podía ser un borracho, pero el niño que fue vio lo que vio » (167), la tautologie insufflant ici, par l’insistance sur le fait de voir, l’idée de la réalité de cette vision du monstre.

9. La monstruosité n’est pas sans implication sur le plan narratif puisque l’auteur, qui reconnaît que c’est son roman le plus complexe sur le plan des techniques narratives, en raison d’inégalités et de dissymétries discursives délibérées, explique :

Apelo a distintas tonalidades con el propósito de una escritura asimétrica, discontinua, sin progresiones narrativas reguladas por la lógica. Todo transcurre en un espacio y tiempo indefinido. Quise que la estructura fuera igual a la de un monstruo que se va erigiendo con pedazos, con piezas sueltas, quizás apropiándose de lo que hizo Mary Shelley con su Frankenstein (Olivares Baró, 2023).

10. De fait, des jeux de narration caractérisent les présentations très différentes de chacun des trois monstres : certes, une même amorce de chapitre⁴ (et, nous le verrons, un même *excipit* lorsque, fugitifs, ils arrivent au mar-

3 Le roman le stipule clairement : « el dios de los desamparados y las almas que no encontraban camino [...] el dios de la momificación y de la otra vida » (145).

4 Respectivement, selon qu’il s’agit du chapitre « Rasgos de Gottwald », « Rasgos de Levert » ou « Rasgos de León », on peut lire : « Lo primero fue la oscuridad » (37), « Lo primero fue la belleza » et « Lo primero fue el *flow* » (100), des termes choisis par les narrateurs des récits d’enfance des trois monstres.

ché) crée un parallèle entre les trois créatures, et avec lui une forme de similarité, mais le narrateur de chaque chapitre, la tonalité discursive, le style et/ou le registre diffèrent totalement, offrant non seulement trois histoires singulières mais également trois genres de narrations spécifiques. Ainsi Gottwald est-il le personnage principal d'un récit de type gothique⁵ porté par un narrateur omniscient, mais émaillé de fragments du journal tenu par le père (et présentés en italique), la narration se scindant donc en deux voix qui, néanmoins, se complètent plus qu'elles ne s'opposent.

11. L'histoire de Levert est assumée par une première personne rappelant, par la présentation magique des faits (déformés et amplifiés par l'imagination populaire) ainsi que par une tonalité qui offre de nombreux traits d'oralité comme dans les légendes, un récit merveilleux ou biblique⁶ : la naissance de l'enfant qui touche au prodige, la visite de mages, l'adoration populaire. Un usage volontairement immodéré des verbes « decir » et « contar », parfois renforcés par le polyptote entre autres figures de répétition, ponctue cette narration aux allures de conte : ces redondances, appuyées par « así » et « como », produisent des récits enchâssés, des récits de récits, par lesquels le narrateur, dépersonnifié (le « je » se dilue parfois dans un « nous »), paraît démultiplié, diffracté, voire infirmé par l'existence de versions discordantes qui ajoutent à la confusion et à l'incertitude concernant les faits, en dépit du souci de fiabilité maintes fois redit : « Aquí les digo lo ocurrido » (77), « así lo vimos, así se contó y así se los digo » (89), « Acá se los digo como a nosotros se nos dijo » (80), « Así nos fue contado y así lo contamos » (84), mais « Eso decían, pero nadie podía jurarse testigo. Otras decían que [...] » (81).

12. Dans le récit concernant León, on retrouve les versions discordantes et une oralité poussée à l'extrême puisque le narrateur est une discothèque, La Catedral del Dembow (en ruines après un incendie), dont le langage jeune et relevant d'un registre colloquial ne refuse pas les anglicismes et les élisions syllabiques (par exemple « pa' » pour « para ») :

la verdad de las verdades, mi hermano, mi clica, mi bróder, mi raza, te la digo yo que soy y que fui la mera Catedral y no volveré a serlo. [...] Ya les conté el cuento de esta ópera flow. León habrá encontrado las puertas del mercado esperándolo como la boca de un animal oscuro.

Entra la pala.

- 5 Du reste, la cave de la grande maison dans laquelle il est enfermé peut rappeler les souterrains des châteaux dans le gothique.
6 L'exergue est d'ailleurs emprunté à Ézéchiél.

Drop the mic (116-117).

13. Cette narratrice-espace, ou cet espace-narrateur, devient à sa manière le refuge maternel de León, à en juger par la tendresse et l'empathie avec laquelle elle en parle ; c'est d'ailleurs une narratrice omnisciente, qui connaît ses pensées, comme il connaît ses "entrailles", ainsi qu'en témoigne le parallélisme ou la réciprocité : « el chico monstruo llegó a conocer todos mis laberintos como yo llegué a conocer todos los suyos » (113).
14. Outre cette interpénétration, elle propose une identification dans la monstruosité :

la disco más grande y top de todas, ya lo dije papi, la Catedral del Dembow, quien no me conoció no está en nada, en mis baños todos los hijos de alguien que importa se metieron al menos un pase discreto de coca. Yo también fui monstruo hasta el día del incendio (102).
15. On remarquera que ces phrases, parfois longues, préférant les virgules aux points, offrent une narration fluide mimant le flot, le flux, en accord avec ce *flow* qu'incarne cette narratrice reine de la musique.
16. De la même façon que l'auteur recourt à des tonalités diverses, il sollicite des catégories fictionnelles variées, quoique très proches et presque synonymes selon les dictionnaires, entre terreur, épouvante et horreur. Terreur lorsque le texte laisse deviner, à grands renforts de prolepses plus ou moins explicites et d'autres modalités du suspense, les faits à venir, entre rencontres funestes et conséquences fatales, par exemple : « supo inmediatamente lo que ocurría. Supo que los tres pupilos habían empezado su camino hacia una condenación irreversible » (163). Dans ces annonces – souvent des *excipit* de chapitres – censées tenir le lecteur en haleine tout en éveillant en lui un soupçon d'angoisse, il n'est pas rare de retrouver l'anaphore et l'usage de « saber ».
17. Ces formes d'énonciation coexistent avec des épisodes qui ressortissent à l'épouvante ou à l'horreur qui serait l'amplification de la précédente (Berthelot, 2005 ; 7) et qui provient du latin horror, « hérissément, frissonnement, frisson d'effroi » : l'accent n'est plus mis ici sur le cadre spatial mais communicationnel, sur l'effet ou le sentiment que l'auteur compte produire chez le lecteur. Les séquences dans lesquelles les trois monstres crèvent les yeux d'Eda, Eda étrangle Maese Reyes, et la violente agression finale, *gore* et sordide, sur Eda et Alexis, en sont les exemples les plus remarquables dans le roman.

18. S'agissant d'épouvante, on observera d'ailleurs un emprunt à Lovecraft, Gottwald paraissant s'inspirer de certains de ses récits (Olivares Baró, 2023)⁷. Dans ceux-ci, le monstre, loin de celui du fantastique classique, relève de la tératologie puisque Lovecraft présentifie les monstres, les donne à voir (Bozzetto, 1998 ; 177), de même qu'il introduit une note très moderne d'inquiétante étrangeté dans la mythologie du monstre, d'après Michel Viegnes, dans la mesure où la victoire sur lui n'est jamais assurée, ou jamais définitive, à la différence du mythe classique (2013 ; 17)⁸.
19. Dans *Pouvoirs de l'horreur*, Julia Kristeva envisage le monstrueux comme « la peur de l'innommable » (1980 ; 45), à quoi Michel Viegnes ajoute :
- Il représente cette part innommable de l'existence avec laquelle nous sommes tous un jour ou l'autre en contact, cet « objet phobique » que nous portons au fond de nous – personne n'étant indemne de l'angoisse – et que nous ne savons pas comment confronter, dont nous ne savons même pas s'il faut essayer de le nommer, de l'enserrer dans le piège des mots, ou l'ensevelir au contraire dans le silence (23).
20. S'il ne s'agit pas de réduire totalement le monstre à une projection de l'angoisse existentielle que nous portons en nous, du moins peut-on admettre que « la force perturbatrice du monstrueux trouve sa source en dernière analyse dans l'incertitude identitaire qui nous taraude et l'angoisse profonde » (Viegnes ; 24). L'idée selon laquelle les monstres renverraient à de grandes peurs humaines, primitives, n'est pas inédite ; et on remarquera qu'en l'espèce, *Los actores perversos* reprend celles de la naissance malheureuse et de la mutilation (Carol, 2005 ; 5).
21. De même reprend-il le topos du manuscrit caractéristique du roman gothique qui, ainsi que le rappelle Gavin Baddeley, est souvent construit « en poupée russe », intégrant un livre dans un livre ou une histoire dans une autre (2004 ; 72), en l'occurrence *L'homme qui rit* de Victor Hugo.

⁷ L'exergue du chapitre sur Gottwald est d'ailleurs un extrait de *The Outsider de Lovecraft*.

⁸ Dans son essai resté célèbre, *Épouvante et surnaturel en littérature* (1927/1933), considéré comme l'une des meilleures analyses historiques de la littérature d'épouvante, il s'intéresse au développement de la fiction d'épouvante des années 1920 et 1930.

2. Une intertextualité fondatrice du récit

22. Le roman de Victor Hugo sert une intertextualité fondatrice du récit, qui le traverse sur le plan narratif et l'orienté sur le plan diégétique, selon une composition ainsi élaborée : le roman est constitué de deux parties portant sur les trois monstres, encadrées et séparées par trois chapitres sur trois moments-clef de la vie du grand écrivain, à savoir :

- un « Capítulo preliminar » sous-titré « Entre el mar y la noche se hizo la palabra » et assorti, à la façon d'un journal, des indices spatial et temporel « *Isla de Guernesey, 1869* », s'intéressant à un Victor Hugo en exil qui vient d'achever *L'homme qui rit* ;
- un « Capítulo intermedio » (sous-)intitulé « Un feliz regreso » puis « *París, 1870* », au moment du retour triomphal de Victor Hugo après la chute de Napoléon III, et mentionnant à nouveau son ouvrage que quelqu'un lit dans les catacombes et qui aura un écho plus tard ;
- un « Capítulo final » : « El delirio del moribundo », « *París, 22 de mayo de 1885* », dans lequel Victor Hugo, gravement malade, voit dans son délire les personnages de ses romans, *Les Misérables*, *Notre-Dame de Paris* et, bien sûr, *L'homme qui rit*, dont le protagoniste lui dit que plus tard il existera réellement.

23. Il y a donc une alternance et des liens intertextuels et narratifs forts entre l'hypotexte hugolien et l'hypertexte gothique d'Adiak Montoya, d'autant que dans les chapitres préliminaire et intermédiaire, est rappelée l'histoire du roman-source au moyen d'une focalisation interne du personnage de Victor Hugo, qualifiant de « monstre » ce Gwynplaine au visage mutilé en un perpétuel sourire qui donne son titre à l'ouvrage :

Esa niña, llamada Dea, cuyos ojos habían sido cegados por el resplandor del hielo, del que Gwynplaine la libró, crecería para ver en él al arcángel de la salvación y no al horrendo demonio de rostro mutilado, con una macabra sonrisa fijada a punta de cuchillas. Serían rescatados por Ursus, el misántropo saltimbanqui que habría de ser su padre desde entonces, junto al fiel Homo, lobo y amigo más que mascota. Extraña familia: un viejo huraño, un niño monstruo, una niña ciega y un lobo más humano que animal recorriendo el país de pueblo en pueblo y de feria en feria. Gwynplaine sería el demonio del bien. Monstruo y prodigio a la vez. Tales eran los destinos que él les había dado en su ficción (12).

24. Piensa en su pobre niño desfigurado, convertido a muchacho de atracción tenebrosa, convertido al amor por los ojos muertos de Dea, rescatado

por Ursus como si de un padre se tratase, las risas en la Cámara de los Lores cuando pronuncia su ferviente discurso al revelarse su verdadera identidad y nombre de herencia noble. Ni aún así pudo salvarse de su fealdad (139-140).

25. La galerie des monstres hugoliens est vaste, affirme Agnès Spiquel, de Quasimodo dans *Notre-Dame de Paris*, à la pieuvre des *Travailleurs de la mer*, « monstres par nature, pourrait-on dire, à la différence de ceux que la vie ou la société a rendus tels », comme Gwynplaine (2013 ; 43), mais au-delà de la monstruosité ou malgré elle, la beauté humaine est à chercher : Victor Hugo, « fasciné par la fusion de la difformité et la pureté de l'âme, a créé un archétype innocent qui finira en victime » avec le personnage de Quasimodo qui inspirera de nombreux « monstres gentils » des médias et de la littérature enfantine (Sariols, 2016 ; 164-165).
26. Gwynplaine, quant à lui, inspire ici un écrivain nicaraguayen qui, déjà dans de précédents romans, jouait de l'intertexte et s'imprégnait de biographies d'artistes⁹ : Adiak Montoya emprunte à présent à un roman dramatique de Victor Hugo publié en 1869 qui retrace l'histoire, dans l'Angleterre de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle, d'un garçon mutilé par les hommes, mais héroïque et juste. L'œuvre connaîtra diverses adaptations, notamment au cinéma, et le roman d'Adiak Montoya ajoute d'ailleurs à l'intertextualité¹⁰ deux exemples d'intermédialité authentique, quoiqu'en noir en blanc, en reproduisant (entre le chapitre préliminaire et la première partie) la page de garde de l'édition de 1876 puis, dans le chapitre où Gottwald découvre que le livre prend vie au cinéma, l'affiche originale d'une adaptation cinématographique de Paul Leni en 1928.
27. Ces deux illustrations produisent, comme tout élément référentiel, un effet de réel favorisant l'immersion fictionnelle, de même qu'elles renforcent le lien intertextuel et transtemporel entre l'œuvre hugolienne et les actions des trois monstres. En effet, si tout texte est pris dans l'intertextuel (Barthes, 1984 ; 73), et ne se limite à pas à ce qu'a écrit son auteur mais continue d'être écrit par ceux qui le citent ou le réécrivent, l'intertextualité s'avère ici « partie prenante de la constitution du sens qu'elle détermine », pour parler comme Michael Riffaterre (Rabau, 2002 ; 25 et 161), consub-

9 Nous songeons à *Lennon bajo el sol* (2017) au titre explicite, et à *Aunque nada perdure* (2020) inspiré de la biographie de la sculptrice nicaraguayenne Edith Gron.

10 Le récit présente également une citation directement issue de l'ouvrage-source lorsque les trois monstres, trouvant le livre, lisent un fragment au hasard (136).

stantiellement liée à la diégèse qu'elle oriente dans une relation de causalité narrative faisant des trois monstres de *Los actores perversos* les héritiers vengeurs du "monstre" de *L'homme qui rit* : des prolepses inquiétantes figurant à la fin de chacun des chapitres accordés à Victor Hugo font corps avec les articulations majeures du récit, densifiant l'intrigue, et montrant un ouvrage ou un héros qui parle – et paraît dicter sa loi souterraine – aux trois monstres.

28. Avant de mettre en regard ces anticipations représentatives des récits fantastiques, gothiques ou de terreur, avec les séquences-pivots du récit, quelques observations s'imposent : éclaircissons d'abord le fait que, si deux des prédictions sont sans hasard énoncées au futur de l'indicatif, celle du chapitre intermédiaire est formulée au présent car elles sont toutes produites depuis le présent du poète qui correspond au passé de la narration. Nous remarquerons en outre, d'une prolepse à l'autre, une gradation allant de « voir » (« ojos », 14) puis « entendre » (champ lexical en rapport avec la voix et l'ouïe, 140) à « agir » (différents verbes d'action, 201), c'est-à-dire d'une forme de passivité à l'action, ces trois énoncés prédictifs correspondant plus ou moins au moment où les trois monstres voient et lisent le livre, puis voient/ entendent son adaptation cinématographique, pour finalement séquestrer Eda et lui crever les yeux avant un final entre horreur et *gore*.

29. Nous remarquerons enfin que dans les deux premières prolepses, un narrateur omniscient, surplombant un poète qui ne sait pas, puis qui sommeille, évoque monstres et ombres futures ou Gwynplaine à la troisième personne, tandis que la dernière prolepse consiste en la voix prophétique et menaçante de Gwynplaine lui-même – devenu voix narrative directe, ou narrateur qui en sait plus que son créateur – signifiant à un Victor Hugo délirant, qu'il s'extrait du livre et va, à sa façon, prendre d'assaut le futur.

30. Reprenons en parallèle ces trois temps en commençant par la première prolepse :

Siglos después, cuando su figura siga siendo la de un gigante, aquel libro llegará a los ojos de los monstruos, quienes mirarán en su creatura de palabras a un salvador, la redención [...]. Pero eso él no lo sabe, Gwynplaine ya no es suyo, y habrá atrocidades cometidas en su nombre (14)¹¹.

11 À « los ojos de los monstruos » dans le chapitre préliminaire à l'époque de Victor Hugo, fait écho : « fijaron sus ojos dispares en una hoja abierta » dans le présent des trois monstres (136).

31. Faut-il voir ici une mort auctoriale malgré le pouvoir de la littérature sur les lecteurs par-delà les époques ? Quoi qu'il en soit, ces lignes annoncent la première articulation significative dans la vie des trois monstres (après que chacun s'est enfui de son milieu d'origine et qu'ils se sont rencontrés au marché) : la "rencontre" avec le livre sur un tas d'immondices, « la vez que encontraron El Libro » (35) qui, si l'on en croit Maese Reyes, s'apparente à un « segundo nacimiento » (123) en raison de l'effet-miroir permis par le héros de *L'homme qui rit* ainsi qu'en témoignent, outre les termes « espejo » et « reflejo » permettant une « reconnaissance » (127), la répétition de « como » : « [el] niño abandonado en las costas de Portland, hecho un monstruo a la fuerza, con una sonrisa permanente hecha a navajazos en su rostro, vilipendiado como ellos, hecho para el espectáculo y la burla como ellos, pero guarda un linaje glorioso que desconoce, y el amor puro de Dea, lo único que nunca han tenido ellos » (124), et cette différence aura autant d'impact que les analogies sur la suite du récit.

32. Deuxième "prolepse" en accord avec l'intrigue, après qu'ils sont allés au cinéma et ont enlevé Eda – on appréciera la tonalité fantastique et plus précisément gothique ici :

Pero en las alcantarillas, en algunos oídos llenos de mugre ya se escucha el susurro de Gwynplaine. [...] ya alguien abre el libro y lee en voz alta, y entonces las sombras se arrastran como llamadas por aquella voz y aquella historia.

Él duerme plácido. Un sueño justo. Mientras sus palabras van juntando sombras en las catacumbas (140).

33. Dans un chapitre intitulé « La palabra cobra vida », Gottwald découvre que le livre a inspiré un film et dit à ses deux "frères" dans la monstruosité : « Queridos hermanos, nuestro libro está vivo » (124). S'ensuit une phrase ponctuée par l'anaphore de « ver » – non plus les lignes du livre mais sa représentation en images vivantes. Au cinéma, ils voient une Eda émue par le film puis tout s'enchaîne : « Aquella mujer, joven como ellos lo habían sido, los entendía » (133) ; « [...] que Eda decidiera, por voluntad propia, quedarse al lado de los tres. [...] ya era hora de acercarla más a la Dea del libro, era la hora de que los tres se volvieran Gwynplaine » (161), c'est-à-dire un monstre aimé de la jeune femme (on aura remarqué la proximité ou l'écho onomastique entre Dea et Eda) qui, dans l'œuvre de Victor Hugo, est aveugle.

34. Troisième prolepse, proférée par Gwynplaine, après un final sanglant qui la confirme :

Tú me engendraste con palabras, pero ellos me darán carne. El mundo no te habrá olvidado, pero pasarán los siglos y no estarás para verlo. Serán tres. Al principio serán tres los que funden mi iglesia y mueran por mí. Luego nos tomaremos las calles. Saltaré de las páginas a la vida, porque quien engendra terror, terror cultiva. Puedes irte en paz padre pues todo será nuestro. Eres el Dios creador de todo lo que vendrá. Puedes ir en paz (201).

35. On appréciera les jeux de temporalités entre passé et futur dans le présent du poète, de même que le changement de personne grammaticale avec Gwynplaine assumant une première personne puissante, d'abord singulière puis collective, dont le futur de l'indicatif renforce la détermination et une réalisation certaine. Cette voix prophétique et insurrectionnelle annonçant, au-delà de l'incarnation de l'être de papier, une invasion des monstres dans le champ extra-littéraire, le réel du lecteur donc, est plus caractéristique des romans de terreur. Mais le poète qui entend des voix est en train de délirer, ouvrant la porte du fantastique qui pourrait laisser le lecteur perplexe, du moins peu de temps puisque, quatre lignes après la prolepse annonçant la révolution menée par les monstres, l'*excipit* du roman – où Gottwald, Levert et León "existent" d'ailleurs bel et bien – achève de corroborer le fait :

Victor Hugo muere sin saber que tres monstruos tomarán la antorcha que él no pidió encender. Podría ser que alguna vez de niño en Besanzón, correteando por algún jardín perdido también había visto una mano perversa y disforme que lo llamó y lo ungió. Tal vez. Porque los miedos que nos aquejan de niños nunca nos abandonan realmente, al contrario, solo se esconden aún más en las sombras. Esperando (202).

36. Le narrateur omniscient qui réinvestit la narration pose (entre assertion quant à l'existence des monstres, et probabilité quant au lien du poète avec eux) le monstre comme émanant de peurs infantiles et archaïques. De la même façon que les monstres attendent pour envahir les rues, les peurs de l'écrivain Adiak Montoya ont-elles attendu, comme celles de Victor Hugo, pour réapparaître en littérature ? Et le romancier a-t-il, comme le poète peut-être, cru voir des monstres dans son enfance ?, pourrait-on demander en clin d'œil. Quoi qu'il en soit, *Los actores perversos* joue avec nos peurs, celles des lecteurs et plus amplement celles des hommes, insufflant l'idée que les monstres sont parmi nous (d'autant que le niveau narra-

tif et temporel de l'intrigue correspond à notre époque ou à une époque proche de la nôtre¹²).

37. Cela étant, le roman interroge la représentation que l'on se fait de la monstruosité, en posant la question du rapport à l'altérité.

3. Altérité et exclusion : marges spatiales et temporelles

38. Quoique Gottwald soit né dans le pouvoir¹³ et Levert dans la vénération en raison de son extraordinaire beauté, celui-ci doit finalement fuir son lieu d'origine quand son corps se transforme, et celui-là est reclus dans la cave, renvoyé à une première obscurité avant de finir dans l'espace sombre du marché, en raison d'un corps monstrueux, autant dire anormal. Car le monstre, c'est d'abord une corporalité autre, une altérité perçue comme menaçante, et le roman est émaillé de descriptions, globales ou fragmentaires, neutres ou signifiant la répugnance, et selon diverses focalisations, concernant cette monstruosité physique.

39. Écailles de Gottwald, pustules de Levert, queue de lézard de León, entre autres déformations : le monstre constitue d'abord, si l'on en croit Aristote, un être « défectueux », inachevé ou mutilé : « la nature ne s'y trouve pas réalisée adéquatement. Les monstres biologiques sont l'inadéquat, l'imparfait (Lascault, 2004 ; 248). Perçu comme un écart ou une rupture par rapport à la norme, une aberration ou un désordre, le monstre est par excellence une figure d'altérité, « totalement irréductible au même et par là insituable par rapport à soi, par rapport au monde » (Milcent, 2013 ; 8), en un sens irreprésentable :

Il échapperait à toute tentative de mimesis, car la représentation est déjà en elle-même une domestication, une appropriation de l'Autre. [...] Toute représentation s'inscrit dans un paradigme, une grille de lecture épistémologique, et obéit à des codes qui permettent de réintégrer l'autre dans le monde du même (Viegnes, 2013 ; 15).

40. Michel Foucault s'est intéressé, dans *Les Anormaux* – ainsi qu'on les appelait au XIV^e siècle – à ces individus considérés comme dangereux car transgressant la loi, la difformité physique venant à signifier une altération

¹² Nous songeons, par exemple, aux vitres teintées des voitures et aux frigos (21-22).

¹³ On peut lire : « su familia venía de las altas esferas del poder », et il est le fils d'un docteur célèbre lié au gouvernement : « un favorito del Gran General » (118).

sur le plan moral : amoralité, perversité¹⁴, inhumanité, etc. (Milcent, 2013 ; 8). On a là une autre définition de la monstruosité, non plus (seulement) physique mais associée à la barbarie, au mal. Le « moi » étant avant tout « une entité corporelle » (Freud, 1979 ; 194), le monstre pose la question de l'identité et de la représentation ou de la perception, du regard lui-même dicté par les exigences normatives de la société, ici outrepassées. Or, depuis l'Antiquité, qu'il s'agisse de la « physiognomie » fondée par Aristote ou des idées platoniciennes, un parallèle est établi entre visage et qualités, entre beauté physique et beauté morale, entre beauté et bonté (Baudoin, 2004 ; 15) – les stéréotypes sociaux continueraient d'associer, à leur façon, beau et bien, laid et mauvais (21).

41. Le corps s'avérant un phénomène social et culturel, apprécié selon des représentations et des imaginaires, d'après les sociologues, il devient la condition de « l'être au monde » (Detrez, 2002 ; 75) et, comme tel, un possible objet de rejet : « Nombreux sont les travaux qui soulignent l'aspect totalitaire du modèle corporel par rapport auquel toute déviance d'ordre physique devient exclusion sociale » (215). C'est bien ce qui arrive aux trois monstres de *Los actores perversos*, victimes d'une exclusion familiale et sociale : ainsi de Gottwald, que le père décrit dans son journal en des termes signifiant la répulsion – « parece un animal », « la lengua de una víbora venenosa », « repugnantes ojos », « la figura irregular y monstruosa de mi hijo » (38) – et qu'il cache dans la cave, espace souterrain et obscur, comme s'il l'enterrait : « las sombras se [lo] tragan », écrit ce père qui bannit du monde Gottwald¹⁵.

42. Cette première obscurité ou ces premières marges en deçà de la maison, représentant un infra-monde, se verront prolongées par le marché dans lequel se retrouveront les trois monstres, tenus de se soustraire à la vue d'un monde qui les chasse : on le voit lorsque Gottwald, s'étant enfui, ne suscite que terreur et cris (56) puis, se voyant dans un miroir : « vio aquella monstruosidad, tan distinta a cualquier figura que hubiera vista antes » (57). Ce regard de l'autre, et le regard de soi sur soi qui en découle,

14 On retrouve là un terme de l'intitulé du roman, « los actores perversos » mais nous verrons plus loin que cette perversion (dans une explosion de violence due à la vengeance) est causée par la cruauté d'une société qui stigmatise et exclut – les trois monstres étant initialement inoffensifs, voire tendres.

15 Dans le cas de León, il se trouve dans l'enceinte d'un paradis factice créé pour les monstres par « el senador » (dont l'enfant est aussi un « monstre »), un espace certes protecteur et non pas immonde comme le marché, mais lui aussi voué aux marges.

condamnent aux marges spatiales et temporelles que sont le marché et la nuit. Les trois monstres sont exclus du “centre” et de la lumière du jour, ainsi qu’on le voit avec Gottwald errant d’abord « por alcantarillas [...], por tugurios, arrabales y basureros »¹⁶ et comprenant « que no estaba hecho para la luz. [...] Se supo repulsivo. Se supo de las sombras» (58). On appréciera également le jeu entre « disparaître» et « émerger» selon une temporalité opposée à celle des autres hommes, “mourir” au jour et naître à l’obscurité, dans les phrases suivantes : « La luz de la mañana era su señal para desaparecer del mundo por doce horas » (35) ; « Era la hora del crepúsculo. La hora de emerger» (123).

43. Cette première forme de dégradation – pour des créatures nées dans le pouvoir, l’adoration ou la protection – se voit amplifiée par le fait de devoir vivre dans le marché dont les descriptions convoquent l’abject : « El mercado huele a maldad, a podredumbre », « el mercado se ha vuelto una aborrecible inmundicia, guarida de sabandijas, casa de los más maltrechos mendigos », « el mercado pútrido a las afueras de la ciudad » (29, 30, 81). Lorsque chacun d’entre eux trouve le marché, à la fin du chapitre relatant son histoire, apparaît une image récurrente faisant de cet espace sordide la « gueule du loup » : « allí estaba la puerta del mercado, esperándolo como la boca de un animal en la oscuridad » (59 pour Gottwald) ; « como la boca de un animal oscuro » (95 et 117 pour Levert puis León), en écho au titre du premier chapitre « Como boca de lobo ».

44. Ce chapitre apertural d’une première partie intitulée « Los tres monstruos », amène quelques remarques : les deux intitulés peuvent rappeler le conte « Les trois petits cochons » dans lequel le loup figure à sa façon le monstre ; et le marché qui accueille les trois monstres du roman apparaît lui aussi comme une sorte de monstre – « el mercado, enorme, cada vez más gigante, como un ser vivo que respiraba delirante » (59) –, ici créé par la société elle-même, ses normes et ses injustices sociales, une société qui devient donc le monstre premier, non plus celle qui se protège mais celle qui malmène, l’exclusion le devant moins à un danger objectif qu’à un regard stigmatisant – nous y reviendrons. Aussi bien, le roman « noir », autre nom du roman gothique (mais délaissé pour ne pas le confondre avec le polar), peut-il constituer une radiographie de la société en crise ; en l’occurrence, le marché métaphorise des marges sociales et, avec elles, une

16 León, quant à lui, est amené à « vagar de cloaca en cloaca » (117).

société fragmentée, une désolidarisation incriminant implicitement économie et politique.

4. Monstruosité et changements de perspective

45. Nous venons de le voir, un changement de perspective concernant la monstruosité s'insinue dans la narration : les monstres ne sont pas ceux que l'on croit. Les différents points de vue amènent à des schémas d'inversion entre monstruosité et normalité. Si nous avons dit que Gottwald perçoit sa différence et sa monstruosité dans le miroir parce qu'il a déjà vu d'autres hommes, un autre monstre du roman perçoit, quant à lui, la différence – à ses yeux monstrueuse – de son père qu'il voit pour la première fois : il s'agit du fils de « el senador » qui a créé un étrange paradis de monstres pour protéger son enfant du regard des autres et donc d'un certain regard sur soi (« *creó ese paraíso donde su hijo pudiera crecer para no sentirse diferente, sin saber que el mundo real existe* », 105)¹⁷. Et la première rencontre, formulée depuis le point de vue du monstre, renverse et resignifie norme et anormalité : « *el niño se queda paralizado, asustado, aterrorizado al ver al senador, pues nunca había visto una criatura igual, con la espantosa simetría de su rostro* » (110). Peur, terreur, horreur, non plus face au monstre, mais du monstre face au corps dit normal : est posée ici la question du regard et de la perception de l'autre – qui regarde qui, selon quel angle et quelle subjectivité –, complexifiée par le fait que chacun est l'autre de quelqu'un, l'autre de l'autre.
46. On pourrait voir dans cette inversion de sens – et le miroir déformé que représente le monstre –, un élément fantastique dont l'un des traits distinctifs est précisément de perturber la perception de la réalité, de décentrer le regard par rapport à ce qui est communément admis. On pensera également à la tradition carnavalesque caractérisée par l'inversion des rôles, entre autres déplacements de sens. Quoi qu'il en soit, le roman envisage des monstruosités méconnues.
47. Un autre exemple de cet aspect est – nous l'avons effleuré – l'exclusion sociale : dans le roman, la monstruosité physique n'est pas l'expression d'une monstruosité morale, celle-ci étant à imputer aux hommes qui se

17 León et ses parents (« *ella una gigante barbuda y él un enanito* », 101) font partie des monstres regroupés dans cet espace, encore une fois en marge de la société des hommes.

comportent comme des monstres lorsqu'ils excluent, humilient ou violentent l'autre. C'est ce qui amène les trois monstres initialement débonnaires de *Los actores perversos* à une vengeance d'une extrême violence.

48. Lorsque Levert, se sachant en danger de mort dans sa propre famille, doit fuir, la narration propose un jeu de miroirs, entre similitudes (signifiées par « como », « también » et la répétition du verbe « considerar ») et différences selon le point de vue, mais aussi en recourant à un comparatif de supériorité faisant du pire monstre ou du plus « pervers » – pour reprendre le titre du roman – le monde et le regard des hommes, inversant donc là encore, et avec force, la vision habituelle :

Como su padre, quince años atrás, que en una noche huyó ante lo que consideró monstruoso, así también Levert, huyendo ante lo que consideraba monstruoso, se arrastró con sigilo [...] escapando de algo que era más perverso que su imagen en el espejo (95).

49. De là l'assertion : « [L]a existencia de un monstruo es cruel » (32) : on pourrait voir ici un glissement formulant l'effet pour la cause (« existence » pour « hommes »). Cette cruauté conduit les trois monstres à l'exclusion, sinon la réclusion, dans les marges immondes du marché qui, tout en s'inspirant d'une réalité extra-littéraire identifiable dans les pays dits pauvres, révèle plus que lui-même en signifiant une société désunie, voire déshumanisée, non plus victime de la violence de certains de ses membres mais victime amenant à cette violence cathartique.

50. C'est la société telle qu'elle fonctionne qui est criminelle, pensaient Marx et Engels pour lesquels l'homme devient ce que le milieu fait de lui et qui voyaient un lien entre comportement criminalisé et capitalisme (Debuyst et al., 1995 ; 201 et 205). Et lorsque Jean-Michel Bessette admet, dans leur sillage, que « les éternels battus du jeu social peuvent s'en prendre aux règles du jeu » ou que le geste criminel est l'expression ultime de ceux qui sont exclus du discours et devient lui-même discours ou parole (1982 ; 56, 97, 99), il rappelle les trois monstres du roman, infligeant une violence qu'ils ont d'abord subie. De fait – et sans confondre proximité étymologique et sens juridique ou sociologique –, le terme « vengeance » provient du latin *vindicare*, « réclamer justice ».

51. De la critique sociale à la critique politique, il n'y a qu'un pas, mais à la surprise du lecteur qui aura repéré divers éléments susceptibles d'émettre cette critique, l'auteur lui-même affirme s'être éloigné de la thématique

sociopolitique dans ce roman, arguant de ce que le divertissement accompli déjà en lui-même une fonction sociale, et de ce que le lecteur a aussi besoin de s'extraire d'une réalité pénible (Herrera Montejano, 2023).

52. On aura pourtant été tenté de percevoir une critique dans l'intertextualité puisant à une œuvre qui est aussi politique : d'une part, Gwynplaine est mutilé par des hommes de pouvoir et il prétend ici revenir des siècles plus tard pour renverser l'ordre établi ; d'autre part, le roman restitue la confrontation entre Victor Hugo et Napoleón III qui l'exile mais n'empêche pas, là encore, un retour triomphal : « Y ahora su libro estaba ahí, su libro antimonárquico, su libro contra la aristocracia » (13) ; « guardaron en la memoria al antiguo senador, al monumental novelista, considerado ahora como un apestado por la maquinaria del poder, un enemigo del Estado » (11)¹⁸. Quoique ce roman contre l'aristocratie soit aussi présenté comme « [s]u libro sobre la monstruosidad » (13), on doute qu'il ne faille envisager ici que l'intertexte monstrueux.

53. De même aura-t-on été tenté de percevoir une critique dans certains éléments rappelant le Nicaragua, qu'il s'agisse du marché (pouvant rappeler le Mercado Oriental de Managua), ou de l'évocation d'une guerre dans les montagnes, durant laquelle a été assassiné le père d'Eda, ou encore de la présence d'un « Gran General » au pouvoir, des éléments qui, de surcroît, ne sont pas dénués d'une amertume accusatrice¹⁹ et qu'on ne saurait considérer *que* comme des éléments contextuels au service d'un effet de réel²⁰. Sans doute y a-t-il bien, dans ces différents exemples, une critique politique sous-jacente, instillée par bribes discrètes dans un roman qui ne se veut pas critique fondamentalement ou structurellement.

18 Une autre intertextualité, biblique, dans le chapitre présentant Levert, convoque la figure d'Hérode face à un commandant jaloux et malveillant (77).

19 On peut lire : « asesinado en las montañas por ir a defender una guerra cuyos ideales ya poco importaban. [...] Y el país se moría de hambre porque las guerras son solo abundancia para unos pocos, para quienes las dirigen » (25).

20 Concernant l'idée selon laquelle le monstre n'est pas nécessairement celui que l'on croit, on pourrait ajouter le narcissisme du « endiablamente hermoso » Alexis Lomax (64) – star adulée des foules – le conduisant à un égocentrisme en un sens monstrueux face à la tragédie d'autrui puisqu'il privilégie toujours son image et s'émeut moins en raison du drame que pour servir cette dernière (il provient pourtant des quartiers pauvres et veut réaliser un film dénonçant la misère qui ronge le pays dans l'indifférence du politique (63), mais son physique et sa reconnaissance étant devenus sa survie, ils demeurent prioritaires).

54. Après un premier déplacement signifiant que le monstre c'est aussi le "non monstre" et son regard excluant, un deuxième changement de perspective, s'inscrivant précisément dans un perspectivisme ou un relativisme, consiste dans le fait que, pour parodier le proverbe : « au royaume des aveugles, les monstres sont rois », ou que dans les bas-fonds ils retrouvent une supériorité. Ainsi les trois monstres, fraternisant dans un lien solidaire²¹, sont-ils comme des rois au marché qui les accueille, créant une « communauté », si peu ordinaire soit-elle (20) :

Hasta los mismos habitantes nocturnos al principio les abrían el paso, como si pertenecieran a una especie de realeza invertida. Luego [...] se hermanaron con los demás. A algunos hasta les surgió una suerte de cariño por esta fraternidad tripartita (21).

55. On retrouve là l'inversion chère à la tradition carnavalesque que nous avons déjà mentionnée, de même qu'on remarquera l'insistance sur la notion de fraternité dans le roman, celle-ci étant du côté des exclus et des monstres face à une société quant à elle disjointe, dont la bien-pensance et l'exigence normative ne créent que déliaison.

56. La royauté encore, mais aussi la maîtrise, dans une onomastique éloquente faisant doublement de Maese Reyes un maître : « figura de respeto máximo en el mercado » (68), cet artiste, boiteux et devenu aveugle (sans que la cécité l'empêche de déambuler prestement dans le marché), loge dans l'atelier délabré qui domine le marché (l'ancienne maison de ses parents), représentant une sorte de phare dans la nuit, à en juger par cette lumière qui, chaque soir, attire les trois monstres dont il devient un père. On aura compris qu'il est une figure de sagesse. Mais « maese » peut également faire songer au « maese coral », ce tour ou ce truc qui modifie l'apparence des choses, si l'on considère que ce faiseur de masques – le carnavalesque encore – voile l'abject : « Con humildad volver lo innoble bello, violenta hipocresía que lo llena de amor. [...] decenas de máscaras cuelgan de las paredes. El mundo es bello si se cubren sus inmundicias » (31).

57. À la différence du père de Gottwald cachant son fils dans la cave, ou de celui de Levert l'abandonnant sans se retourner, et à la différence de ceux, terrifiés, qui les ont chassés sous des jets de pierres, Maese Reyes les accueille, les écoute et compatit :

21 On appréciera les verbes (qu'on retrouve ailleurs) : « [...] los había llevado a coincidir en el mismo espacio, en el mismo tiempo, y a compartir las miserias a las que habían estado sujetos por años, vejaciones que los hermanaban en su monstruosidad » (19).

Dejaba la luz prendida para dejarles saber a los tres monstruos que estaban invitadas a casa [...] cada uno tomaba el turno de la palabra para poder hablar. Así los tres monstruos supieron, por primera vez en todos sus años de vida, que habían encontrado un padre (70)²².

58. Aimés par ce Maese Reyes aveugle, les trois monstres veulent également être aimés de la jeune Eda, terrifiée quant à elle par leur monstruosité, ce qui implique de la rendre aveugle, comme la Déa de *L'homme qui rit*, aimant un Gwynplaine défiguré : « ella era su propiedad. [...] Y entonces lo supieron, como el evangelio lo dictaba con Dea y Gwynplaine, Dea estaba ciega. Ese era el problema de su reina raptada: sus ojos » (153) ; « Y esa forma era que Eda decidiera, por voluntad propia, quedarse al lado de los tres. [...] Ya era hora de acercarla más a la Dea del libro, era la hora de que los tres se volvieran Gwynplaine » (161). Puis tout s'accélère de façon tragique et monstrueuse : ils lui crèvent les yeux, elle étrangle Maese Reyes venu la sauver, ils veulent se venger.
59. C'est d'ailleurs là l'*incipit* du premier chapitre : « Una noche [...] los tres monstruos juraron vengarse de La Belleza » (19), repris avant l'horrible dénouement provoqué par la découverte du cadavre de Maese Reyes qui les fait hurler de douleur²³ :

Necesitan venganza. Una venganza que sea máxima. No una venganza contra la niña que escapó y en su lucha de ciegos asesinó a Maese Reyes. No, algo que de verdad les haga sentir que han dejado claro su desprecio contra todo lo que los desprecia. Necesitan vengarse de La Belleza. [...] La belleza unánime, la que arranca suspiros por igual en ese país podrido es Él. El actorcito. Alexis Lomax es lo más bello. Y él pagará por todo. Él será el sacrificio. Vivirá. Pero vivirá como uno de ellos. [...] La Belleza pagará (182).

- 22 Par exemple : « ¡Pobres niños, hijos de la desgracia ! ¡Pobres niños, arrojados del mundo ! ¡Son como yo, que me es negada la alegría de las cosas ! Cuenta, Levert, cómo fue que tuviste que escapar de tus seis hermanos para evitar que te asesinaran. Cuenta, León, cómo fue el incendio que arrasó con todo lo que conocías. Cuenta, Gottwald, cómo fue la primera vez que lograste ver tu rostro en un espejo » (69). Exclamation, comparaison, et anaphore – moins injonctive qu'invitante – témoignent de l'accueil du maître.
- 23 On appréciera ici les anaphores – fréquentes dans le roman, au côté des épiphores – et la déconstruction de la phrase : verbe seul ou phrase averbale rendant compte de l'émotion qui submerge les trois monstres : « Aúllan. Rugen. Croan. Ladran. Maúllan. [...] Y lo entienden todo. Entienden que fue una lucha de ciegos. Entienden que la bondad de su padre lo llevó a la muerte. Maldita bondad, a esto lleva la maldita bondad. Maldita belleza que solo escupe y hace apestoso a quien se le dé la gana. [...] Tienen odio, no han matado. Más espumarajos de la boca, rabia. Esto no es culpa de la niña, esto es culpa de la Belleza » (180).

60. On comprend mieux l'onomastique de « lo-max », cet acteur quarantenaire adulé représentant la beauté « à son maximum », incarnant la Beauté dans son abstraction, devenant la notion même et, par elle, le bouc émissaire, personnage sacrificiel ou martyr tout désigné. À partir de là, il sera toujours nommé par son seul prénom, comme si, alors que les monstres l'essentialisent et le privent ainsi de son humanité, une narration compatissante le « ré-humanisait ».
61. Quoique la maison de Lomax soit censée être un « lieu sûr », pour reprendre l'intitulé d'un chapitre – raison pour laquelle s'y rendent l'acteur, Eda qui devait travailler pour lui, la mère de celle-ci, et Anubis Sterling –, elle va devenir l'espace d'une agression monstrueuse, fantastique et horrible, dans le chapitre suivant, « Un baile inesperado ». Ils agressent, avec une violence sexuelle portée à son comble, Alexis qui, comme Eda, va devenir un monstre : si des tentacules munis de dizaines d'yeux jaillissent des orbites des yeux crevés d'Eda, Alexis « se monstrie » (« monstrificarse », 196), devenant probablement, selon la volonté des trois monstres, « el resultado de los tres » (194).
62. Il faudra une deuxième « résurrection » d'Anubis les attaquant avec le tesson d'une bouteille, pour mettre fin au carnage – cette même bouteille d'alcoolique qui lui valait de ne pas être pris au sérieux quand il parlait des monstres dont l'existence est à nouveau validée depuis la focalisation interne de ce personnage : « No puede dejar de ver lo que ve. Lo que ha querido ver siempre pero ahora se le presenta como la peor de todas las pesadillas que le ha tocado padecer. Están ahí. Son ellos. Existen » (193).
63. Mais le plus intéressant ici est l'inversion des rôles à nouveau – et un troisième changement de perspective : les trois monstres, en outre définis comme ces « actores perversos » (196) annoncés par le titre du roman²⁴, portent un masque qui les embellit et reste étrangement collé à leur visage : « Están adheridas. Encarnadas. Ahora serían eternamente bellos » (197), tandis qu'Eda et Alexis, devenus monstres à jamais, doivent se cacher : « Cuando levanta nuevamente la mirada el trío de infortunados se ha perdido ya, rumbo al único lugar posible. Allí estaba la puerta del mercado, esperándolos como la boca de un animal oscuro » (197), *excipit* du dernier chapitre (avant le « chapitre final » dévolu à Victor Hugo), rappelant celui

24 On trouvait déjà cet adjectif lorsque le regard d'Eda, captive, envisageait ces « perversos captos » (162).

du premier chapitre ainsi que le final des trois chapitres portant sur l'enfance des monstres.

64. La boucle est ainsi bouclée mais symétriquement ou spéculairement, selon une inversion qui, plus que les précédentes, ressortit au carnavalesque puisque faisant la part belle au masque. Il faut dire que, si l'on en croit Gilbert Lascault, le monstre est lié au masque (2004 ; 401). Mais si le masque fait de l'homme qui le porte un monstre d'après le même écrivain, dans *Los actores perversos* au contraire il masque la monstruosité – faut-il entendre qu'il la dissimule ou qu'il révèle au contraire la beauté de ces créatures au-delà de leurs déformations ?
65. Salman Rushdie, qui s'est rendu au Nicaragua au temps de la révolution, s'interroge sur l'importance de la culture du masque (élément indispensable de nombreuses fêtes et danses populaires) dans ce pays, un masque dont il rappelle qu'il est relié au processus de la métamorphose et que son objectif n'est pas de cacher mais de transformer (1987 ; 26). C'est bien de métamorphoses qu'il s'agit dans le dénouement du roman où les monstres périssent dans une beauté trouvée à jamais, tandis que les personnages séduisants, dont un populaire et iconique, sont condamnés sans retour à la monstruosité et à l'exil de la société des hommes.
66. Redisons-le : le fantastique part de notre réalité pour mieux déstabiliser nos perceptions et définitions, suggérant, selon la spécificité propre à ce genre, de dé-signifier et re-signifier le réel. En l'occurrence, et au-delà de l'existence de monstres prêts à attaquer, ou au-delà de la veine gothique, le roman – dont l'aspiration à divertir n'empêche pas une portée axiologique – murmure plus d'une fois que les monstres ne sont pas ceux que l'on croit.

Bibliographie

ADIAK MONTOYA José, *Los actores perversos*, México, Seix Barral, 2023.

ÁLVAREZ MÉNDEZ Natalia, EUDAVE Cecilia, « Presentación: El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito », *El monstruo en las estéticas actuales de lo insólito*, *América sin nombre*, núm. 26, 2022, p. 9-14. <https://americasinnombre.ua.es/article/view/21472>

BADDELEY Gavin, *Gothic. La culture des ténèbres*, Paris, Éditions Denoël, 2004.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984.

BAUDOIN Jean-Yves et TIBERGHIEU Guy, *Ce qui est beau... est bien. Psycho-sociobiologie de la beauté*, Presses Universitaires de Grenoble, 2004.

BERTHELOT Francis, « Introduction », *Genres et sous-genres dans les littératures de l'imaginaire, Actes du Séminaire Narratologies contemporaines*, Paris, 2005. <https://vox-poetica.com/t/lna/FB%20Genres%20imaginaire.pdf>

BESSETTE Jean-Michel, *Sociologie du crime*, Paris, PUF, 1982.

BOZZETTO Roger, *Territoires des fantastiques. Des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*, Publications de l'Université de Provence, 1998.

CAIOZZO Anna, DEMARTINI Anne-Emmanuelle, *Monstre et imaginaire social*, Paris, Creaphis, 2008.

CAROL Anne, « Avant-propos », *Le « monstre » humain. Imaginaire et société*, BERTRAND Régis et CAROL Anne (dir.), Publications de l'Université de Provence, 2005.

DEBUYST C., DIGNEFFE F., LABADIE J. M., PIRES A. P., *Histoire des savoirs sur le crime et la peine. 1. Des savoirs diffus à la notion de criminel-né*, De Boeck Université, Les presses de l'Université de Montréal, Les presses de l'Université d'Ottawa, 1995.

DETREZ Christine, *La construction sociale du corps*, Paris, Seuil, 2002.

FOUCAULT Michel, *Les anormaux*, Cours au Collège de France, 1974-1975, Paris, Seuil, 1999.

FREUD Sigmund, « Le Moi et le Ça », *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1979.

HERRERA MONTEJANO Elean, « Contar historias es precisamente para entretenernos: José Adiak presenta su libro “Los actores perversos”, el cual dice que es un homenaje a la novela gótica, a la novela de terror del siglo XIX », México, *Crónica*, “Cultura”, 12 juin 2023. <https://tinyurl.com/mt8dtv2k>

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Seuil, 1980.

LASCAULT Gilbert, *Le monstre dans l'art occidental*, Paris, Éditions Klincksieck, 2004.

MILCENT Anne-Laure, « Avant-propos », *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e-XX^e siècle*, Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 7-13.

OLIVARES BARÓ Carlos, « José Adiak Montoya: Es “monstruoso” lo que sucede hoy en Nicaragua », *La Razón*, “Cultura”, México, 16/06/2023. <https://tinyurl.com/3krjjz5u>

RABAU Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.

RUSHDIE Salman, *Le sourire du jaguar*, Paris, Stock, 1987.

SARIOIS PERSSON Deerie, *Des bestiaires aux monstres. Figures de l'altérité au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2016.

SPIQUEL Agnès, « Victor Hugo d'un monstre à l'autre », *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e-XX^e siècle*, MILCENT Anne-Laure (dir), Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 43-51.

VIEGNES Michel, « Les monstres : une espèce pas du tout menacée », *L'inquiétante étrangeté des monstres. Monstruosité, altérité et identité dans la littérature française, XIX^e-XX^e siècle*, MILCENT Anne-Laure (dir), Éditions Universitaires de Dijon, 2013, p. 15-24.