

Sept considérations autour de la liste et l'énumération chez Fernando Vallejo

SANTIAGO UHIA

LABORATOIRE D'ÉTUDES ROMANES

EA 4385 (UNIVERSITÉ PARIS 8)

santiago.uhiap@gmail.com

1. Première considération : un avertissement au lecteur

1. Avant de commencer, un avertissement s'impose : ce texte n'est pas une explication exhaustive du phénomène littéraire Fernando Vallejo. Il s'inscrit dans la lignée des réflexions autour de l'ethos discursif de Vallejo et, plus précisément, il vise à explorer la manière dont l'énumération et la liste participent dans la construction de l'auteur-narrateur-personnage *vallejien*. Pour ce faire, cet article présente une suite d'exemples des listes tirées des différents textes de l'auteur, exposés les uns après les autres, accompagnés des observations sur leur sens possibles.
2. Dans le cadre de cette étude, le terme « descriptif » est employé selon la définition de Philippe Hamon (1993). Ce dernier considère le descriptif comme le mode d'organisation textuel qui résisterait « à la linéarité contraignante du texte », mais aussi comme « un mode d'être des textes où se manifeste d'une théorie plus ou moins implicite plus ou moins « sauvage » de la langue, où notamment transparait et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde » (Hamon, 1993 ; 6). Parmi ces procédés, l'énumération et la liste jouent un rôle crucial.
3. L'énumération et la liste peuvent avoir des fonctions légèrement différentes, notamment en raison du rapport qu'elles établissent entre les éléments qu'elles contiennent (successivité ou hiérarchisation des éléments listés, dans le cas de l'énumération ; juxtaposition non hiérarchisée pour la liste). Néanmoins, toutes les deux peuvent être considérées comme des

outils stylistiques permettant de rythmer le texte et d'enrichir la description. C'est pourquoi, pour les besoins de cet article, nous les considérons comme des procédés textuels similaires qui participent à l'autofiguration dans le texte Vallejo.

4. En ce qui concerne le nombre de considérations qui composent cette liste, plusieurs interprétations sont envisageables. D'abord, il est possible d'affirmer que ce chiffre correspond au nombre originel des volumes dans le cycle autobiographique de l'auteur. Puisqu'en dehors des cinq livres recueillis dans *El río del tiempo* (1999) deux autres textes auraient fait partie de la sélection selon l'auteur lui-même. C'est le cas de *Barba Jacob. El mensajero* (1991), biographie du poète homonyme écrite par Vallejo¹, dont Daniel Balderston rappelle qu'elle est présentée lors de sa sortie comme le dernier volume de l'autobiographie de l'auteur (Balderston, 2010 ; 118) Il en va de même pour *La Rambla paralela* (2002), roman dans lequel est racontée la mort du personnage-narrateur, homonyme de l'auteur, celui qui monologue dans les autres volumes autobiographiques². Ensuite, je pourrais aussi dire que le nom de Fernando Vallejo renvoie à sept faces différentes, chacune plus ou moins mise en avant dans les paratextes de ses livres ou lors des interventions publiques de l'auteur selon le contexte discursif : il serait ainsi non seulement romancier, mais aussi musicien et réalisateur, biologiste et biographe, essayiste et provocateur. De plus, il serait aussi approprié de revendiquer dans le choix du chiffre sept l'influence du célèbre essai de William Empson, *Seven types of ambiguity* (1930), car il sera question dans les pages suivantes de la manière dont certains mécanismes narratifs récurrents dans ce discours contribuent à créer une image ambiguë du « je » vallejo. J'aurais pu enfin avoir recours aux propos de M. Duque Márquez, ancien président de la Colombie, lequel pris dans un élan poétique lors d'une conférence à Paris, revendiquait ainsi l'importance supposée de ce chiffre non pas dans la littérature de Vallejo, mais dans la culture occidentale : "And why seven? Well, you know, seven is a number that is always in culture. We have the seven arts, we have the seven musical notes, the seven dwarfs. I mean a lot of things with seven"³.

1 Il s'agit en réalité de la réécriture, à la première personne et du point de vue du narrateur-biographe, d'une version antérieure de la biographie de Barba Jacob (1883-1942), écrite à la troisième personne et publiée en 1984.

2 Sur la place possible de ce roman dans le cycle autobiographique voir, par exemple, «Presentación de *La Rambla paralela*» dans *Peroratas* (Vallejo, 2013c).

3 Intervention lors de la conférence de l'UNESCO à Paris le 18 novembre 2018.

2. Deuxième considération : l'auteur, le narrateur et le personnage ou les trois personnes de la trinité vallejienne

5. Ce que je désigne en parlant de Fernando Vallejo, n'est pas l'écrivain colombien né à Medellín en 1942, mais plutôt un geste d'auteur, selon la terminologie d'Agamben. C'est-à-dire, une présence irréductible qui occupe à la fois le centre et les marges de l'œuvre (Agamben, 2005 ; 81-94). Dans ce qu'il a d'irréductible, le geste vallejien peut être assimilé à une voix, à un ensemble de caractéristiques contradictoires et similaires à celles d'un personnage littéraire. Ces traits renvoient aussi bien à l'auteur en tant que figure publique (Maingueneau, 2009) qu'au narrateur homonyme, ce « cracheur de mots, [...] mitrailleur de phrases » (Lorca, 2000 ; s.p.) qui monologue dans ses récits autofictionnels mais aussi dans ses biographies et ses essais, sans respecter les frontières de genres, ni de discours. C'est aussi une voix enragée, désenchantée et mélancolique qui habite un univers ego-référentiel. Une voix qui s'exprime toujours à la première personne et au nom propre et qui, en ce faisant, crée une tension entre la fiction et la réalité et une représentation problématique de soi et du monde qui l'entoure.
6. Ce geste de l'auteur a aussi une influence sur les textes portant sur son œuvre. Elle se manifeste dans les discours critiques ou institutionnels dans lesquels auteur, narrateur et personnage deviennent indissociables. Ainsi, par exemple, lorsque le prix de la foire du livre de Guadalajara (FIL) est octroyé à Fernando Vallejo en 2011, le jury explique sa décision en proclamant que « Vallejo est l'une des voix les plus personnelles, les plus controversées et exubérantes de la littérature en espagnol de nos jours » (Juan Cruz Ruiz et al., 2011)⁴. Au-delà des éloges propres aux remises de prix, ces remarques nous montrent la complexité du geste de l'auteur à travers lequel lui et ses textes deviennent une voix. Le problème persiste du côté des chercheurs et des critiques spécialisés qui jugent parfois nécessaire d'inclure des portraits intimistes de l'écrivain dans des ouvrages théoriques pour tenter de reconstruire une délimitation. Nous trouvons alors de passages comme celui-ci :

Algunos se indignan al leer literalmente esas frases terribles y monstruosas sobre Colombia, los niños y las madres, pero yo lo he visto arrullar al pequeño de Olivia, su empleada, y hablarle y sonreírle, y preguntar con auténtico interés

⁴ Le texte complet en espagnol de l'acte du jury est disponible sur le site internet de la FIL. La traduction de l'extrait est la nôtre.

por el valor de los departamentos, pensando en ayudarlo a comprar uno (Rey, 2013; 31).

7. S'il semble nécessaire au critique d'évoquer ces détails de la vie intime de l'écrivain, de signaler le malentendu et revendiquer l'existence de celui-ci en dehors des textes, c'est parce la voix de l'auteur, par sa puissance et son omniprésence, a brouillé les limites entre l'homme, la personne existant en dehors du texte, et sa signature, voire sa fonction d'auteur (Foucault, 1969).
8. Mais ce n'est pas parce que l'on entend la voix « personnelle » et « controversée » de Vallejo dans tous ses textes et interventions que la définir soit pour autant une simple affaire. Affirmer qu'elle est exubérante, comme le faisait le jury à Guadalajara, c'est aussi reconnaître qu'elle résiste aux classements, qu'elle en déborde. À commencer par l'espace de la littérature, puisque nous sommes ici face à une œuvre hétérogène où converge une multiplicité de discours : cinq romans autobiographiques, huit récits autofictionnels, trois biographies, quatre essais scientifiques et de nombreuses diatribes publiées dans la presse ou prononcées lors d'événements littéraires. Malgré le caractère multiple de l'ensemble, tous ces textes sont marqués par l'omniprésence écrasante du « je ».
9. En outre, l'omniprésence du « je » ne permet pas de définir de manière définitive le ton de la voix vallejienne. Quiconque parcourt ses textes à la recherche de ses traits constitutifs, sera confronté à des contradictions impossibles. Il y a des passages dans lesquels les propos véhéments du narrateur contre l'injustice et les pouvoirs hégémoniques dressent le portrait d'un moraliste anachronique, mais il y a aussi des tirades réactionnaires, des diatribes atrabilaires contre les valeurs démocratiques au cours desquelles les fondements du contrat social sont réduits au statut d'un mythe dépassé, tournés en dérision au même titre que les dogmes religieux. C'est-à-dire que l'on ne pourrait que signaler des caractéristiques mettant en évidence des contradictions irréconciliables.
10. De la même manière, sur le plan strictement formel, ce discours présente aussi des contrastes frappants dans les éléments qui le constituent. D'une part, nous pouvons y trouver des structures syntaxiques classiques, de longues phrases irréprochables sur le plan grammatical et dont le vocabulaire et les références renverraient à la culture savante des élites. D'autre part, nous trouvons des expressions familières, souvent vulgaires, des formules héritées du jargon associé aux bidonvilles de Medellín ou des

vocables appartenant exclusivement à la région d'Antioquia en Colombie. La langue littéraire dans sa forme la plus pure, la maîtrise de ses procédés, paraît côtoyer dans ses textes la spontanéité fragmentaire et soudaine de la langue orale, l'instabilité du dialecte régional. Cette multiplicité hétérogène de registres participe à l'élaboration d'une structure narrative apparemment désordonnée, presque chaotique.

11. En somme, toute tentative de décrire synthétiquement c'est que Fernando Vallejo, au lieu d'éclaircir le fonctionnement du phénomène, exige des clarifications supplémentaires. Le paradoxe produit par l'omniprésence du « je » et les contradictions qui caractérisent sa voix pointent vers la complexité de ce phénomène étrange qu'est Fernando Vallejo dans lequel auteur, narrateur et personnage deviennent une voix.

3. Troisième considération : trente-deux procédés de la langue littéraire

12. En 1983, paraît le premier livre de Fernando Vallejo : *Logoi*. Il s'agit d'un traité de rhétorique⁵ ou, si l'on accorde du crédit au sous-titre choisi par l'auteur, de *Una gramática del lenguaje literario*. Le texte présuppose qu'il y aurait des structures et des règles propres à la langue littéraire au-delà des particularités idiomatiques. Afin de le démontrer, l'auteur établit une liste de formules communes et de figures rhétoriques caractérisant, selon sa classification, le langage littéraire. L'étude consécutive de ces figures est l'objet du texte.
13. Le livre se compose ainsi de trente-deux chapitres, chacun consacré à un des procédés de la liste. En sus d'expliquer dans ce texte le fonctionnement de chacune de ces figures, l'auteur apporte de nombreux exemples tirés d'ouvrages littéraires en espagnol, français, anglais, italien, grec ancien et latin. Tous les exemples, qui constituent plus de la moitié du texte, sont cités en version originale sans traduction et sans autre précision bibliographique que le nom de l'auteur. L'hétérogénéité géographique et temporelle des auteurs choisis va de pair avec la diversité linguistique des exemples.

⁵ Je suis sur ce point Cueva Lobelle : « *Logoi* no es una gramática propiamente dicha, es un tratado de retórica de la lengua literaria (entendiendo la retórica como la correcta atención a distintas formas de la lengua escrita) » (Cueva Lobelle 2011 ; 69).

Les citations des chants d'Homère côtoient celles d'écrivains français du XIX^e et celles d'auteurs latino-américains ou italiens du XX^e.

14. La manière dont les exemples sont utilisés, en les disposant dans des longues listes sans discriminer leur origine temporelle ou géographique, sert à illustrer la prémisse centrale du texte à plusieurs égards. D'abord, les nombreuses occurrences des procédés énumérés dans *Logoi* semblent confirmer l'hypothèse de l'auteur selon laquelle il existerait une langue littéraire universelle (occidentale, en réalité) qui transcenderait les frontières linguistiques et aurait ses propres règles et sa propre histoire. Ensuite, puisque ces règles peuvent être dénombrées, identifiées et étudiées dans des sources légitimes (tous les exemples proviennent des textes d'auteurs publiés, reconnus et appartenant au canon occidental), Vallejo laisse entendre qu'il est possible d'appréhender et d'apprendre la création littéraire. Il suffirait pour ce faire d'approfondir l'étude de ces figures et des procédés en question.
15. L'aspect « pédagogique » du texte est confirmé par les déclarations ultérieures de Vallejo à propos de ce premier ouvrage. Dans celles-ci, cette idée est présentée comme la raison même de l'écriture du texte. Par exemple, lors de l'entretien qu'il accorde à Francisco Villena Garrido, il affirme : "El libro de *Logoi* era un libro que hice para enseñarme a escribir" (Villena Garrido, 2004 ; s.p.). Cette déclaration est assez proche de celle qu'il avait faite lors d'un de ses premiers passages à la télévision colombienne en 1999 : "Ese libro de *Logoi* [...] lo escribí para enseñarme a escribir a mí mismo, para poder escribir el segundo libro mío, que es esa biografía de Barba Jacob" (Ospina, 2003 ; 73'-74')⁶.
16. Ces deux éléments sont particulièrement révélateurs du poids de l'inventaire dans la conception de la littérature de Vallejo. La structure même du traité avec ses trente-deux procédés de la langue littéraire, constitue d'une certaine manière l'inventaire total des possibilités de l'écriture littéraire, du moins selon la définition de celle-ci mise en avant dans le traité :

Hasta hoy la crítica literaria ha estudiado a los escritores bajo el ángulo de su originalidad. Vamos a mirar el reverso de la medalla y considerar la literatura como el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común (Vallejo, 2013a ; 29).

6 Un extrait de l'interview avec Eduardo Escobar, diffusée en 1999 par la télévision colombienne, apparaît dans le documentaire *La desazón suprema, retrato incesante de Fernando Vallejo*, réalisé par Luis Ospina en 2003.

17. Ainsi, la liste autour de laquelle s'articule *Logoi* définirait en réalité les frontières de ce « royaume des formules et procédés » (Vallejo, 2013a ; 29). Ce qui apparaît dans cette énumération n'est autre chose qu'une conception particulière de l'écriture, une tentative de retour aux principes fondamentaux de la littérature (ou du moins présentés comme tels par l'auteur). Aussi, tout le traité peut se lire comme l'inversion du dogme de l'originalité : un basculement vers un paradigme interprétatif dont le centre serait plutôt le lieu commun. Dans ce sens l'introduction, dont la citation précédente est tirée, aurait une dimension presque programmatique.
18. Il ne faut pas non plus négliger le fait qu'il s'agit du premier texte publié par l'auteur. De ce fait, cette énumération exhaustive des procédés essentiels de la langue constitue un des gestes fondateurs de l'auteur-narrateur-personnage. En d'autres termes, il s'agirait d'une manière de créer pour l'œuvre à venir une place dans le panorama littéraire.
19. À partir des réflexions précédentes, on pourrait attribuer à la liste des figures rhétoriques dans ce traité au moins trois sens possibles. D'abord, par la conception de l'écriture qui en découle, proche d'une conception normative, la voix vallejienne s'inscrit dans la tradition philologique et rhétorique. Puisque la liste comporte les descriptions des procédés littéraires mais aussi des exemples de son bon usage. Autrement dit, il revendique par ce choix sa proximité avec Rufino José Cuervo, le grand philologue colombien du XIX^e siècle à qui l'auteur dédicace son livre, tout en s'éloignant de García Márquez –qui, malgré le fait d'avoir reçu le prix Nobel en 1982, soit deux ans avant la publication de *Logoi*, n'est cité qu'une seule fois dans tout ce texte–, ainsi que de la majorité des auteurs associés au *Boom*, pourtant assez présents dans le paysage littéraire latino-américain au moment de la publication de *Logoi*⁷.
20. Ensuite, sous l'angle de l'autofiguration, l'élaboration même de cet inventaire légitimerait son auteur en tant que précurseur du retour aux règles fondamentales de la littérature : il se présente comme un pionnier qui aurait découvert une structure supérieure au langage dans lequel il s'exprime, ou, du moins, comme le seul auteur capable de prendre le recul suffisant pour trouver un ordre dans un ensemble qui pouvait auparavant sem-

7 À ce sujet, il convient de noter qu'il n'est fait aucune mention dans *Logoi* d'Asturias, Cortázar, Donoso, Fuentes, Paz ou Onetti. Vargas Llosa, quant à lui, apparaît une seule fois. Les mentions de Borges, Bioy Casares y Mujica Lainez, cités à plusieurs reprises dans le livre de Vallejo, mériteraient d'être l'objet d'une étude particulière.

bler chaotique (“La retórica confundida con la gramática desde Aristóteles; la retórica confundida con la gramática desde Dionisio de Tracia; la retórica confundida con la estilística en la actualidad” (Vallejo, 2013a ; 16)) ou bien la simple somme des productions de génies individuels.

21. Finalement, si l'on pousse à l'extrême la prémisse centrale du traité, évoquée plus haut, cet inventaire des procédés littéraires peut être considéré aussi comme une tentative de décrire la totalité de la littérature. La première ligne du chapitre dix, consacrée précisément à l'énumération comme procédé rhétorique peut se lire en ce sens car elle illustre la dimension du procédé selon l'auteur : “La literatura al final de cuentas es una larga enumeración” (203). Ainsi ce livre serait, en plus d'un traité de rhétorique, une tentative d'appréhender l'ensemble de l'objet littéraire (et de tracer par la même voie ses frontières) par la voie de l'énumération exhaustive de ses structures fondamentales. *Logoi* serait, dans la somme de ses éléments recensés et de leurs combinaisons réalisables, la liste qui contiendrait toute la littérature possible.

4. Quatrième considération : cent-cinq accusations contre l'Église catholique

22. Dans *La puta de Babilonia* (2010), Vallejo retrace l'histoire des atrocités commises par l'Église catholique. La démarche de l'auteur est proche de celle de Karl Deschner (1924-2014), auteur des dix volumes de *Histoire Criminelle du Christianisme* (*Kriminalgeschichte des Christentums*, publiée entre 1986 et 2013 par Rowohlt) et mentionné dans le texte du colombien. Les deux projets assument une posture farouchement critique du pouvoir ecclésiastique, des dogmes de l'Église et de ses institutions. Tous les deux témoignent, par la méticulosité de leur travail de recherche, d'une connaissance approfondie de l'histoire des religions et particulièrement du Christianisme. Pourtant, une différence essentielle sépare les deux projets : le texte de Fernando Vallejo, traversé par la subjectivité furieuse de la première personne, dépourvu de références bibliographiques et de notes en bas de page est plus proche du pamphlet que de l'essai historique.
23. C'est par ailleurs sur ce point que porte la critique qu'en fait Monseigneur Bernardo Merino Botero :

Con el manejo de datos que tiene Vallejo, pudo hacer una historia de los papas de tantas que se han escrito, más moderna, pero no un pasquín. La misma Iglesia se la habría agradecido y le habría otorgado el “nihil obstat” que se inventó la Inquisición para amordazar a quienes cuentan historias dolorosas, que se reciben con respeto cuando se presentan con la altura que se merece la verdad, pero no con la procacidad, que es el lenguaje de la mentira. (Merino Botero, 2022; s.p.)

24. Dans le même article, l'évêque affirme aussi avoir eu une sorte de « nausée spirituelle » en lisant l'ouvrage. Impossible de le confirmer. Or, si un tel effet peut réellement se produire chez un lecteur pieux, il y a des fortes chances que le premier paragraphe de ce texte de Vallejo soit capable de le provoquer. Il se compose de cent-cinq syntagmes nominaux, chacun agissant à la fois comme un trait caractéristique de l'Église catholique et comme une accusation :

LA PUTA, LA GRAN PUTA, la grandísima puta, la santurrona, la simoníaca, la inquisidora, la torturadora, la falsificadora, la asesina, la fea, la loca, la mala; la del Santo Oficio y el Índice de Libros Prohibidos; la de las Cruzadas y la noche de San Bartolomé; la que saqueó a Constantinopla y bañó de sangre a Jerusalén; la que exterminó a los albigenses y a los veinte mil habitantes de Beziers; la que arrasó con las culturas indígenas de América; la que quemó a Segarelli en Parma, a Juan Hus en Constanza y a Giordano Bruno en Roma; la detractora de la ciencia, la enemiga de la verdad, la adulteradora de la Historia; la perseguidora de judíos, la encendedora de hogueras, la quemadora de herejes y brujas; la estafadora de viudas, la cazadora de herencias, la vendedora de indulgencias; la que inventó a Cristoloco el rabioso y a Pedropiedra el estulto; la que promete el reino soso de los cielos y amenaza con el fuego eterno del infierno; la que amordaza la palabra y aherroja la libertad del alma; la que reprime a las demás religiones donde manda y exige libertad de culto donde no manda; la que nunca ha querido a los animales ni les ha tenido compasión... (Vallejo, 2007; 6)

25. Ce long répertoire d'insultes se clôt sur une étrange déclaration d'intention dans laquelle la raison d'être du texte semble renvoyer au « je » : “la ramera de las ramerías, la meretriz de las meretrices, la puta de Babilonia, la impune bimilenaria tiene cuentas pendientes conmigo desde mi infancia y aquí se las voy a cobrar” (6). L'essai historique devient ainsi, dès les premières lignes, un règlement de comptes entre l'auteur et son sujet d'étude, lequel se trouve soudainement transformé en cible d'une diatribe.
26. En dehors de l'accumulation d'invectives, la liste par laquelle commence le texte semble jouer plusieurs rôles. Elle sert à construire une représentation de l'Église en s'appuyant à la fois sur des références aux événements historiques, ainsi que sur des jugements de valeur subjectifs. Ceux-ci émanent de la vision portée par l'auteur-narrateur-personnage sur les faits

évoqués et, surtout, sur sa vision du Christianisme. La juxtaposition d'éléments factuels et subjectifs rompt d'entrée avec le pacte de lecture propre au discours référentiel dans lequel le texte s'insère, du moins si l'on croit au péri-texte éditorial. À ce propos, voici ce qui est indiqué, par exemple, sur la quatrième de couverture de la première édition :

Con gran rigor histórico y académico, Fernando Vallejo desenmascara una fe dogmática que durante mil setecientos años ha derramado la sangre de los hombres y los animales invocando la entelequia de Dios o la extraña mezcla de mitos del Oriente que llamamos Cristo, cuya existencia real nadie ha podido probar. (Vallejo, 2007)

27. Puisque le contrat avec le lecteur est changé d'entrée, il conviendrait plutôt de considérer qu'il s'agit de lui proposer un autre type de pacte et d'autres horizons d'attente. Aussi, il peut se lire comme une manière de faire émerger le littéraire à l'intérieure du discours référentiel. Par ailleurs, ce réquisitoire avec lequel commence *La puta de Babilonia* n'est qu'une des manifestations d'un mécanisme employé par l'auteur dans ses autres essais scientifiques. Cela ferait donc partie intégrante d'une pratique particulière de ce type d'écriture.
28. C'est aussi vers cette conclusion que pointent les réflexions d'autres lecteurs de Vallejo. Daniel Balderston, par exemple, qualifie les textes scientifiques du colombien comme des manifestations d'une nouvelle forme de littérature de dénonciation marquée par la présence et par le ton de la première personne vallejienne (Balderston, 2010). Fabio Jurado, pour sa part, remarque que, dans les textes référentiels de Vallejo, les métadiscours scientifiques s'entremêlent avec le comique et avec l'invective comme ressource pour démanteler le discours de la science (Jurado, 2013 ; 60). Dans une perspective similaire, Juan Álvarez, dans son commentaire sur les mécanismes de l'insulte dans les essais de Vallejo (Álvarez, 2018 ; 233-76), établit une continuité entre les essais et les déclarations publiques de l'auteur colombien pour formuler, à partir d'une lecture diachronique de l'économie de l'insulte dans ces textes, qu'il s'y produit un basculement de l'essai vers le manifeste (239).
29. En se penchant sur les conséquences de cette pratique de l'écriture scientifique, il semble évident qu'il y a un déplacement radical qui s'opère chez Vallejo. Dans ces textes, le centre du discours n'est pas uniquement l'objet étudié, mais aussi et surtout le sujet qui parle : peu importe que l'objet apparent soit l'histoire de l'Église, ou les théories de Darwin, comme

dans *La tautología darwinista* (1998), ou encore celles de Einstein, de Newton ou de Maxwell, comme dans *Manualito de imposturología física* (2005) et *Las bolas de Cavendish* (2017). Or, il serait pertinent de parler d'une tentative de décentrer la référentialité du discours scientifique.

30. Les textes scientifiques de Vallejo, imprégnés de la subjectivité exubérante et irrévérencieuse de sa voix se situeraient dans un espace intermédiaire entre la réalité et la fiction, un espace éminemment romanesque puisque ambigu (comme celui dans lequel se situerait *La puta de Babilonia*, entre l'histoire et le pamphlet). Il ne s'agit pas des fictions car la diatribe s'appuie sur la réalité référentielle ; il n'est pas non plus possible de les ranger du côté de la science puisqu'ils sont traversés par la subjectivité furieuse de la première personne. Dans ces textes, la multiplicité des registres et la véhémence du « je » semblent mettre en valeur les possibilités des procédés littéraire pour dénoncer et intervenir dans la réalité.

31. C'est là l'un des sens possibles de la longue énumération au commencement de *La puta de Babilonia*. Elle servirait dans ce texte à fissurer la référentialité par le débordement de la subjectivité. Au lieu de servir, comme dans le cas de *Logoi*, pour tenter de construire un ordre total, dans cette liste d'invectives envers l'Église catholique la description de l'objet d'étude se fond dans l'expression de la fureur de l'auteur-narrateur. Comme le signale Juan Álvarez à propos de *La tautología darwinista* (Álvarez, 2018 ; 236), cette démesure serait le procédé rhétorique grâce auquel le discours de Vallejo substitue la définition scientifique par l'abondance narrative. Cette opération rhétorique basée sur l'excès narratif mènerait à montrer les limites de la description scientifique :

«Despojar» la terminología científica de «misterio» no es aplanar su léxico o alisar los dobleces de sus explicaciones. No es *simplificar*, que es lo que suele suponerse como músculo gobernante de la divulgación. Si el decir derivado de Darwin es decir de “místicas palabras”, para Vallejo *ensayar lo científico* implica exasperar el escenario discutido desde la ampliación narrativa del objeto estudiado: *hacer crecer la parrafada*. Entrar en trato con la ciencia, hacer de esta expresión de precisión, buscar «su equivalente concreto», implica el despliegue de sustantivos que van connotando, en el continuo explicativo que generan, la sensación de nunca acabar.

[...]

Pero ¿qué es una explicación que se expande y que bien podría no acabar?

Un fracaso de explicación. La más efectiva de sus antítesis. *No ciencia* que se ofrece como remedio narrativo ante la ciencia. (237-38)

32. La citation d'Álvarez illustre parfaitement la stratégie de Vallejo : en saturant le discours, l'auteur produit une accumulation qui défie la logique explicative traditionnelle et souligne l'impossibilité de contenir la complexité de la réalité dans les cadres rigides de la science. En ce sens, l'énumération infinie ou la liste gigantesque deviennent des formes d'un échec programmé de l'explication scientifique, révélant les tensions entre ordre et chaos, entre la volonté de comprendre et l'immensité de ce qui est décrit.

5. Cinquième considération : mille mercis à Jésus

33. Malgré la démystification rationnelle et l'apparente radicalité de la posture de l'auteur-narrateur-personnage face aux croyances religieuses, dont *La puta de Babilonia* est l'une des manifestations les plus virulentes, le discours de Vallejo demeure marqué par la présence du mystère et même du religieux. Dans *Los días azules* (1985), premier volet de *El río del tiempo*, le récit d'enfance est parsemé de rituels, de prières et de références à la mythologie, aux traditions et aux pratiques chrétiennes, ainsi que d'histoires de sorcières et d'esprits.
34. Dans l'un de ces épisodes, le narrateur évoque comment ses deux frères, Darío et Aníbal, et lui-même jouent à officier une *missa solemnis* (la liturgie solennelle selon le rite tridentin). Il avoue dans ces pages qu'ils étaient fascinés par l'allure magique du rituel (Vallejo, 2002 ; 32)⁸. Cette fascination pour le religieux, qui se manifeste dès l'enfance, persiste chez le narrateur adulte. Dans presque tous ses récits celui-ci invoque des sorcières, des saints, des fantômes et toutes sorte de présences paranormales. Ainsi, par exemple, le dernier volume de son autobiographie s'intitule *Entre fantasmas* (1993) et ce sont aussi des spectres qui, vers la fin du roman *Casablanca la bella* (2013), assistent à la cérémonie religieuse que le personnage principal organise chez lui.
35. Ce qui m'intéresse ici, c'est le lien entre la question de l'énumération dans l'œuvre de Fernando Vallejo et cette persistance du phénomène religieux. Cette relation peut être perçue dans la récurrence des évocations des présences mystérieuses, mais aussi dans la manière dont s'intègrent certains des éléments propres à la sphère du religieux dans la structure même

⁸ Les références à *Los días azules* renvoient à l'édition d'*El río del tiempo* figurant dans la bibliographie.

du discours. Parmi ces éléments, l'exemple le plus révélateur est celui des prières et invocations dont la forme même les rapproche parfois de la liste et de l'énumération.

36. On peut ainsi le voir dans ce passage de *Los días azules* où le narrateur raconte comment ses frères et lui récitent le « Chapelet des mille mercis à Jésus », avec leur grand-mère :

Dos de mayo, día de la Santa Cruz, a la hora en que en Antioquia oscurece, seis de la tarde. Estábamos rezando lo que se reza ese día, los mil Jesuses, más largos que tres rosarios:

—Si en la hora de mi muerte el Demonio me tentare, que se aparte de mi lado porque el día de la Santa Cruz dije mil veces: Jesús, Jesús, Jesús...

Y así hasta llegar a mil, repitiendo el encabezamiento cada diez Jesuses, y marcando de diez en diez con un granito de maíz que iba a engrosar un montoncito que se comían los pollos. (Vallejo, 2002; 28)

37. Après tout, le chapelet, la prière qui est récitation et répétition, n'est-il pas lui-même une forme particulière d'énumération ? Par ailleurs, il ne s'agit pas d'un élément anodin ou d'une apparition ponctuelle : ce type de prière, plus que d'autres, sont courantes dans le discours vallejen. Ainsi dans *El don de la vida* (2010), un dialogue entre le personnage-narrateur et la mort (sous l'apparence d'un fonctionnaire de la mairie de Medellín), l'échange entre les deux personnages principaux est ponctué non seulement par les apparitions d'esprits des proches du narrateur, mais aussi par les prières prononcées par le protagoniste et son interlocuteur :

—Recemos a ver.

—¿Qué quiere rezar, maestro?

—Los gobernadores de Antioquia.

—¡Huy, carajo, puta vida, son más de cuatrocientos, no acabamos nunca! Como presidentes en Bolivia. Cada dos o tres meses un hijueputa. ¡Claro! Como el pan tiene que ser partido... Hoy mamás vos, mañana yo.

—Pedro Justo Berrío.

—Ora pro nobis.

—Pascual Bravo Echeverri.

—Ora pro nobis.

—Recaredo de Villa.

—Ora pro nobis.

—Pepé Metralla.

—Ora pro nobis.

—Álvaro Uribe.

—Requiescat in pace. (Vallejo, 2010; 138-39)

38. Tout au long du roman, le processus se répète : le narrateur et son interlocuteur prient, et leur prière prend la forme d'une récitation compo-

sée des noms de tous ceux pour lesquels ils implorent le repos éternel. Il s'agit tantôt d'êtres humains, comme les grands-parents du personnage principal (17), mais aussi parfois d'autres êtres ou mêmes d'entités plus abstraites du point de vue ontologique, tels que les quartiers de ville natale de l'auteur (118) ou encore les fleuves colombiens (144). Il y a même un passage dans lequel le narrateur apprend à son interlocuteur, la mort, à prier avec lui, en lui indiquant les mots appropriés ainsi que le bon moment pour prononcer les noms des défunts :

Ahora, con su permiso, voy a rezar las fincas que había a lado y lado de la carretera de Medellín a Envigado y que de tanto pasar frente a ellas me aprendí de memoria: La Luz, Vizcaya, Villa Lucía, San Juan, Castilla, Patio Bonito, Linares... Vaya diciendo Requiescat in pace.

—Requiescat in pace, Requiescat in pace, Requiescat in pace...

—Así no: con cada nombre. Lucerna: Requiescat in pace. San Fernando...

—Requiescat in pace. (16)

39. Ce même type de prière se retrouve à maintes reprises dans d'autres textes de l'auteur : dans *Casablanca la bella* (Vallejo, 2013b ; 79), dans *Las bolas de Cavendish* (Vallejo, 2017 ; 88) et dans *Mi hermano el alcalde* (Vallejo, 2004 ; 157), par exemple. La fait que ces prières pour les défunts se répètent sous différentes formes dans des textes autoréférentiels et écrits à la première personne peut se lire comme une persistance du passé perdu par le narrateur : un temps qui resurgirait aussi bien dans ce qui est remémoré dans ces oraisons (elles comportent toujours une liste des lieux ou des êtres disparus) que dans le geste lui-même, dans l'évocation et la reproduction du rituel.

40. Les prières apparaissent dans le discours vallejoien dès *Los días azules*, premier roman publié par l'auteur, dans lequel le « je » raconte son enfance dans la Medellín des années 50. À partir de ce texte, le fait de réciter ces prières (et plus généralement la répétition des gestes rituels) semble inscrit dans la quête de soi de l'auteur-narrateur. La présence de ces éléments dans la reconstruction de l'enfance, permet de penser que les prières, par l'énumération réitérative que les caractérisent, seraient une tentative du narrateur pour retrouver dans le texte le regard émerveillé de l'enfant. Cette interprétation du geste peut paraître paradoxale, car elle irait à l'encontre du désenchantement et de la nostalgie qui imprègnent le présent du narrateur, ou du moins la représentation qu'il construit du présent, un temps marqué par l'absence des êtres et des lieux chéris, devenus tous des noms à

citer dans la prière pour les défunts. Pourtant, le paradoxe n'est qu'apparent.

41. Dans ce sens, l'idée du narrateur qui cherche à reproduire le regard de l'enfant fasciné par le mystère, peut s'associer à ce que Giorgio Agamben nomme la perte du feu : « tout récit – toute la littérature – est, en un certain sens, mémoire de la perte du feu » (Agamben, 2015 ; 9) ; la perte irrémédiable provoque une histoire, un récit qui est une recherche. Le narrateur vallejoien, lui aussi, entreprend une recherche de lui-même qui aurait commencé par l'écriture de la biographie d'un poète dont il admire la figure (Barba Jacob) et l'aurait ensuite mené à l'écriture de sa propre histoire. Par ailleurs, cette étape de la recherche de soi commence par la reconstruction de l'enfance, le temps le plus lointain, mais aussi celui du regard émerveillé, celui durant lequel le narrateur aurait été le plus proche de la magie et du mystère.

42. C'est d'ailleurs pendant l'enfance que l'auteur-narrateur fut introduit, par la grand-mère, Raquel Pizano, aux rituels et aux mystères. Dans les textes vallejoiens, inlassablement virulents, cette figure est toujours évoquée en des termes élogieux. Tout au long de *El río del tiempo*, Raquel est le symbole du bonheur (Vallejo, 2003 ; 97) et de la bonté (89), elle est aussi la fleur de l'innocence (403). C'est aussi elle qui se charge de lui raconter ses premières histoires :

Mi voracidad de prodigios no conocía límites, y una y otra vez hacía repetirle a la abuela su fatigado repertorio de cuentos. Sentados a la ventana de la sala, en la noche tibia, nuestro asombro extasiado no se cansaba de escuchar esas historias tuyas tantas veces oídas de duendes y de brujas, terroríficas, siniestras historias, narraciones inflamadas para exorcizar el tedio de la niñez. (30)

43. Cette femme, consommatrice vorace des feuilletons radiophoniques et versée dans les affaires de sorcières est, dans l'univers vallejoien, la garante du lien avec le mystère. Ces récits sont les seuls capables de calmer la voracité des prodiges du protagoniste.

44. Il n'est donc pas incongru de penser que dans la mémoire des paroles de Raquel Pizano, dans l'évocation de ses prières et de ses contes par le narrateur, pourraient se cacher des éclairs du feu perdu. De la même manière, l'on pourrait penser que ces lumières, ou du moins ce qu'il en reste, se retrouvent dans la prose de Vallejo. Cela ne voudrait pas dire que l'héritage de la grand-mère persisterait uniquement dans la présence de certaines

figures spectrales, dans la simple mention par le narrateur des prières et des rituels. L'héritage brille plus fortement encore à travers la construction même du récit, dans la façon de raconter l'histoire et, par là même, de se reconstruire.

45. On comprend mieux ce phénomène en s'appuyant, à nouveau, sur la différenciation établie par Agamben entre le style, « l'usage de l'art [...], possession parfaite de ses moyens » (Agamben, 2015 ; 15), et la manière : « un tremblement, quelque chose comme une vacillation intime, dans laquelle brusquement le style se met à s'échapper, les couleurs à déteindre, les mots à balbutier, la matière à coaguler et à déborder » (15).
46. La maîtrise du langage littéraire et des procédés d'écriture décrits dans *Logoi*, pourrait ainsi se rapprocher de cette définition du style. Cet « usage de l'art » (Agamben, 2015 ; 15), ce style est l'échafaudage qui donne forme à la quête de soi : une structure dans laquelle le narrateur articule des éléments disparates, notamment l'ironie et le blasphème, avec le vocabulaire et la forme réitérative, répétitive des prières, du rosaire. Mais que dire de la manière ?
47. Dans le discours de Vallejo, ces prières sont souvent l'espace de l'accumulation extrême, de la démesure. Mais celle-ci a dans ces prières une tout autre fonction que dans les descriptions scientifiques. Ici, la profusion des mots vise un autre type de débordement, elle reproduit l'effet du « chapelet des mille mercis à Jésus » durant lequel l'enfant et ses frères se perdaient dans la récitation infinie de l'oraison. Le récit cède alors sa place au sortilège, à une véritable litanie à travers laquelle la voix narratrice balbutie, tremble et semble se perdre dans la quête d'une raison occulte. Ce sont des prières labyrinthiques, débordées, chargées de blasphèmes, dans lesquelles résonnent pourtant les paroles de la grand-mère. Ce sont, en somme, des prières qui donnent à entendre à la fois l'absence du mystère perdu et la dimension excessive de cette absence :

Torre de David: ruega por nosotros. Torre de Marfil: ruega por nosotros. Casa de Oro: ruega por nosotros. Arca de la Alianza: ruega por nosotros. Estrella Matutina: ruega por nosotros... Un millar de voces infantiles y juveniles ascendía en coro hacia la bóveda celeste, en un clamor unánime magnificado por la gran caja de resonancia de la Iglesia del Sufragio con sus altas naves. Consuelo de los Afligidos: ruega por nosotros. Salud de los Enfermos: ruega por nosotros. Refugio de los Pecadores: ruega por nosotros. Virgen de las Vírgenes: ruega por nosotros... Y arrastrado por el elán del ritmo, mi torvo corazón, solo en el conjunto, iba diciendo: Rosa de los Vientos: ruega por nosotros. Mar de los Sargazos: ruega por nosotros. Lobreguez de la Tarde: ruega por nosotros. Tumba del Día:

S. UHIA, « Sept considérations autour de la liste et l'énumération chez Fernando Vallejo »

ruega por nosotros. Túnel de la Noche: ruega por nosotros. Sombra de las Sombras: ruega por nosotros. Puerta del Infierno: ruega por nosotros. Senda del Vicio: ruega por nosotros. Caverna del Odio: ruega por nosotros. Luz de Saturno: ruega por nosotros. Fuego de Sodoma: ruega por nosotros. Copa de Urano: ruega por nosotros. Caída de los Ángeles: ruega por nosotros. Carro de Fuego: ruega por nosotros. Sepulcro de los Vivos: ruega por nosotros. Paso de la Muerte: ruega por nosotros. Sello Infernal: ruega por nosotros. Esperma del Averno: ruega por nosotros. Barca de Caronte: ruega por nosotros. Bruma del Orco: ruega por nosotros... Cada palabra mía ardía en un infierno de ira. (Vallejo, 2003; 92)

48. Nous percevons ici la puissance du mécanisme de l'énumération. La récitation de l'enfant, dont les paroles brûlent d'une autre sorte de feu, un feu de rage blasphématoire qui se laisse emporter par la forme de la prière. Ainsi, elle demeure une forme de supplication qui, bien que sombre et éloignée de la foi de la grand-mère, n'en perd pas son ardeur mystique.

6. Sixième considération : Cent vingt-sept attributs d'un roman autobiographique

49. Le chapitre dix de *Logoi*, consacré à l'énumération, commence par cette phrase : « La literatura al final de cuentas es una larga enumeración ». Quelques lignes plus bas, il y est question de Borges :

El punto culminante de uno de los relatos de Borges (¿o de su obra, acaso?) llega cuando el narrador descubre, en el decimonoveno escalón de la escalera de un sótano, el "aleph" y a través del "aleph" ve el infinito universo [...] Por una página más continúa la imposible enumeración, puntuada por el verbo *vi, vi, vi*. La enumeración, la repetición, la retórica se convierte en vértigo. (Vallejo, 2013a; 203)

50. La formule de Vallejo met en valeur la relation entre la liste et la démesure. Cette relation est paradoxale car bien que l'énumération soit un mode du descriptif, il est possible à travers l'accumulation, de brouiller le sens, de rendre illisible ce qu'une liste décrit. Cette tension est au cœur du discours vallejeño, dans lequel pullulent les listes démesurées et contradictoires, les inventaires monstrueux des caractéristiques ou attributs antinomiques. Concernant le processus d'autofiguration de Fernando Vallejo, la question qui se pose maintenant est celle des sens possibles de ce vertige de la liste (pour reprendre le célèbre titre d'Umberto Eco).
51. Dans ce sens, l'énumération par laquelle Fernando, auteur-narrateur d'*Entre fantasmas*, décrit son texte, peut nous donner quelques indices :

Y ahora toma aire Peñaranda, contén la respiración, ármate de paciencia, papel y lápiz y ábrete párrafo aparte que te voy a dictar un chorizo, lo que este libro al terminar ha de ser, cuando adquiriera su prístino genio y figura, cuando acabe, cuando acabe. Un libro así: chocarrero, burletero, puñetero, altanero, arrogante, denigrante, delirante, desafiante, insultante, colérico, impúdico, irónico, ilógico, rítmico, cínico, lúgubre, hermético, apóstata, sacrílego, caótico, nostálgico, perifrástico, pleonástico, esquizofrénico, parabólico, paradójico, inservible, irrepitable, irreparable, irresponsable, implacable, indolente, inso-lente, impertinente, repelente, recurrente, maldiciente, demente, senil, pueril, bruñeril, burlón, ramplón, parcial, sectario, atrabiliario, escabroso, empalagoso, tortuoso, tendencioso, rencoroso, sentencioso, verboso, cenagoso, vertiginoso, luctuoso, memorioso, caprichoso, jactancioso, ocioso, lluvioso, luminoso, oscuro, nublado, empantanado, soleado, alucinado, desquiciado, descentrado, solapado, calculado, obstinado, atrabancado, desorbitado, iracundo, bufo, denso, impío, arcano, arcaico, repetitivo, reiterativo, exhaustivo, obsesivo, jacobino, viperino, vituperino, luciferino, hereje, iconoclasta, blasfemo, ciego, sordo, necio, obsceno, rojo, negro, terco, torvo, terso, gratuito, execrable, excéntrico, paranoico, infame, siniestro, perverso, relapso, pertinaz, veraz, veloz, atroz, soez, sagaz, mordaz, feliz, falaz, revelador, olvidadizo, espontáneo, inmoral, insensato, payaso, y como dijimos antes de empezar y para que no se te vaya a olvidar, cuentavidas, deslenguado e hijueputa. (Vallejo, 2002; 620)

52. C'est la description d'un seul roman, *Entre fantasmas*, mais elle pourrait tout aussi bien être celle des cinq volumes contenus dans *El río del tiempo*. Elle pourrait même servir pour décrire la voix vallejiennne. Ce ne sont pas les adjectifs dans la liste qui pointeraient vers une définition concrète de l'auteur-narrateur-personnage. Il ne s'agit ni de la signification de chaque terme ni de celle de l'ensemble, mais plutôt de l'effet créé par l'accumulation –un effet que l'on pourrait appeler effectivement « vertigineux ». Mais que nous dit ce vertige sur le « je » vallejienn ?
53. Ici l'énumération oscille entre une forme de description ordonnée et un excès chaotique. Dans ce sens, et partant de ce qui a été dit plus haut, il est possible d'affirmer que le débordement du langage, le discours torrentiel du narrateur de *El río del tiempo*, est l'une des caractéristiques essentielles de la voix vallejiennne. Ce torrent est aussi bien un style, qu'une manière, selon les définitions empruntées à Agamben. Maintenant, il serait aussi possible, face au vertige produit par l'énumération, de parler aussi d'un rythme.
54. Il existe un lien entre le rythme et la tension entre l'ordre et le chaos chez Vallejo. Pour mieux comprendre cette relation, les réflexions d'Henri Meschonnic sont particulièrement éclairantes. Selon Meschonnic, l'origine philosophique du rythme est ancrée dans les notions d'harmonie et de régularité, souvent associées à une « esthétique mathématique » (Meschonnic,

1974 ; s.p.). Cette perspective a inspiré la recherche formelle de l'Oulipo et la fascination pour le cosmos, vu comme un bon ordre remplaçant le sacré. À ce propos, Meschonnic conclut :

Le primat du cosmique me semble un trait de l'archaïsme fondamental, par rapport à l'historique. Il est remarquable que sa continuité contemporaine soit mathématique. Cette imposition de l'ordre (la contrainte –formelle– est un maintien de l'ordre, une censure et négation du désordre ; c'est pourquoi le métricien-mathématicien refusera le sujet et la psychanalyse), ce primat des proportions sur le chaos, possession ainsi du continu par-delà le discontinu, semble un détour du théologique : le discours du continu est le discours du divin ou de l'unité. Le rythme est alors l'hypostase du retour, il garantit l'identité du même. (Meschonnic, 1974 ; s.p.)

55. Dans *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, il n'y a pas de réflexion sur la portée poétique du rythme. Celui-ci apparaît comme un élément fondamental de la prose sans qu'il y ait de réflexions autour de la métrique ou de la poésie (Vallejo, 2013a ; 494). Pourtant la référence à la notion proposée par Meschonnic est pertinente car elle permet de comprendre la façon dont se matérialise, dans la voix de Vallejo, la tension entre le débordement, le chaos et la recherche de l'ordre. Puisque, comme dans la description du philosophe, dans le discours du colombien le rythme agit comme garant de l'identité de l'auteur-narrateur-personnage (et l'on pourrait signaler ici également le sens mystique du terme « hypostase »).
56. Dans cette perspective, des éléments du discours vallejoien tels que l'oralité et les longues énumérations, mais aussi l'utilisation récurrente des prières et des chansons, prennent une nouvelle signification. C'est-à-dire que les sens de ces éléments pourraient se trouver aussi dans leur dimension rythmique en rapport avec le sujet du « poème » (au sens de Meschonnic⁹). De ce point de vue, le rythme serait un élément essentiel de la prose vallejoienne, grâce auquel la tension entre ordre et chaos se révèle et se résout.
57. À partir de cette perspective l'on pourrait déduire un autre sens de la démesure dans le discours vallejoien : comme un flux qui s'écoule en emportant avec lui des pierres, le texte de Vallejo déborde le langage et le rythme. L'accumulation démesurée qui caractérise le « je » et témoigne de sa présence peut aussi, paradoxalement, brouiller le sens. Il s'y opère dans ces textes un débordement semblable à un torrent qui, produit par des procé-

9 « Est poème tout ce qui, dans le langage, réalise ce récitatif qu'est une subjectivation maximale du discours. Prose, vers, ou ligne » (Meschonnic, 1999 ; s.p.).

dés d'écriture et du style, serait guidé par un ordre mystérieux et se dirigerait vers une origine perdue.

58. Dans la longue énumération par laquelle le narrateur décrit son texte, il y a aussi une volonté totalisante, une tentative d'établir un inventaire total qui pourrait décrire et, par le même geste, appréhender tout le récit autobiographique. Cette même volonté totalisante semble animer l'ensemble des romans de l'auteur. Dans ce sens, ces textes autobiographiques constitueraient une autre esquisse de reconstruction totale du passé, à une échelle bien plus grande : les cinq volumes de *El río del tiempo* racontent (ou du moins tentent de le faire) la totalité de l'expérience de l'auteur-narrateur-personnage. La reconstruction part du premier souvenir (*Los días azules*) et arrive jusqu'au présent de la narration (*Entre fantasmas*). Cependant, il y a dans cette quête une conscience de l'impossibilité réelle de reconstruire de manière totale une vie dans un texte. Cette impossibilité est rappelée sans cesse par le narrateur : dans ses hésitations et rectifications, dans les passages qui cherchent à reproduire le caractère aléatoire de la mémoire.
59. Face à cette impossibilité de tout raconter, la voix du narrateur tend plutôt vers une évocation de la totalité qui assume une part d'arbitraire, de perte. Il s'agit forcément d'une totalité chaotique car l'ordre ne serait selon lui qu'un état du chaos : "el orden [no es] nada más que otro más de los infinitos estados del caos" (Vallejo, 2003; 556-57). C'est dans ce chaos que les tensions intrinsèques à l'auteur-narrateur vallejoien sont mises en évidence. Voilà ce que la voix cherche à reproduire, ou plutôt à produire. La liste citée plus haut, cette accumulation excessive et contradictoire des cent vingt-sept adjectifs cherche précisément à faire cela : à montrer le chaos qu'est la voix vallejoienne en le récréant dans l'écriture.
60. Ces adjectifs ne contiennent pas le sens profond de l'écriture de Vallejo qu'il faudrait chercher dans la somme de significations créée par toutes ces composantes. C'est cette démesure qui *nomme* et *produit* un débordement du flux du langage. En d'autres termes, l'accumulation ne décrit pas le torrent : elle est le torrent lui-même. Pour cette raison, et du fait de sa capacité à créer méticuleusement un chaos, il est possible d'affirmer que ce passage, comme tant d'autres chez Vallejo, est « poétique » au sens dans lequel l'entend Meschonnic.
61. La démesure de la liste provoque le vertige. Elle réussit, d'un côté, à transformer la description en une litanie, en une invocation qui demande

presque une lecture à voix haute ; d'un autre, elle arrive par le débordement de l'accumulation à s'approcher de la totalité en mettant en évidence sa part de chaos. Dans ce sens, il serait possible d'inverser la formule vallejiennne citée plus-haut et formuler que le « chaos », du moins dans le discours vallejienn, est aussi l'une des innombrables formes de l'ordre.

7. Septième considération : Un souvenir de chercheur à la première personne

62. En janvier 2017, alors que j'étais en Colombie pour mener des recherches dans le cadre de ma thèse, j'ai rencontré Fernando Vallejo dans un café tenu par son frère dans le quartier de Laureles à Medellín. Malgré l'objet de mon voyage, je ne comptais pas contacter l'écrivain à ce stade de ma recherche. Aussi, la rencontre a été une véritable surprise.
63. Après quelques minutes d'hésitation, je me suis présenté et lui ai dit que j'étais en train de préparer une thèse sur son œuvre. Il m'a regardé et m'a demandé avec un sourire de côté : “¿Y usted por qué pierde el tiempo así?”.
64. Cette réponse, qui ne manque pas d'humour, pourrait servir aussi comme exemple pour illustrer les parallèles entre le discours du personnage-narrateur et celui de l'auteur en tant que figure publique. Toutefois, s'il me paraît pertinent d'inclure ce souvenir dans ce texte c'est parce qu'il peut être interprété sous un autre angle. L'échange entre le chercheur et l'auteur illustre, me semble-t-il, un des paradoxes majeurs du phénomène littéraire auquel renvoie le nom de Fernando Vallejo : celui de l'impossibilité de définir cet auteur qui ne cesse pourtant d'écrire (de s'écrire ?), de parler de soi à la première personne et au nom propre. La réponse de l'auteur au chercheur pourrait (devrait ?) alors se lire comme un avertissement : consacrer son temps à chercher Vallejo, tenter de le définir, est un projet futile, rendu impossible par la manière même dont fonctionne le mécanisme d'autofiguration chez cet auteur.
65. Cette impossibilité relève du fait que Fernando Vallejo est un désordre minutieusement construit, une voix torrentielle conçue pour reproduire le chaos, pour se glisser dans les fissures des catégories discursives et déborder par le langage les explications rationnelles. Dans cette tentative de reproduction ou plutôt de représentation textuelle du chaos, l'énumération,

en tant que mécanisme textuel, mais aussi en tant que « geste qui fait sens », semble avoir une place cruciale. C'est, entre autres, par la voie des listes, comme celles évoquées ci-dessus que l'écriture vallejiennne brouille les pistes du « je ». Ce sont ces listes démesurées et contradictoires qui font que toute description de soi faite par le « je » vallejiennne aboutisse non pas à un portrait vraisemblable, mais plutôt à une image illisible.

66. Le même problème surgit lorsque l'on veut déchiffrer la représentation du monde dans le discours de Vallejo. Autrement dit, l'illisibilité produite par l'excès dépasse la question de l'autofiguration. Le même mécanisme d'énumération, ou des variations de celui-ci, est employé pour décrire et construire l'univers égo-référentiel dans lequel habite l'auteur-narrateur-personnage. Tout y est marqué par son propre chaos. Les objets, les institutions, les lieux, les catégories discursives et même les personnages sont à la fois des éléments dans des listes interminables et les objets des descriptions démesurées et impossibles. Le procédé apparaît dans tous les textes de l'auteur. Dans des essais, comme dans des romans, dans des biographies, comme dans des autobiographies, l'on retrouve dans tous les textes ces énumérations vertigineuses par la voie desquelles s'installe une référentialité incertaine.

67. Par ailleurs, il s'agit d'un effet revendiqué par le « je » vallejiennne. Dans *Memorias de un hijueputa* (2019), le narrateur personnage, érigé en dictateur de la Colombie, renouvelle l'avertissement, s'adressant cette fois-ci non pas à un chercheur naïf, mais à ses futurs biographes : “¡Pobres! Nada descubrirán, buscarán en vano; el fantasma que tienen enfrente pero que no ven les ha borrado todas las huellas y embrollado todas las pistas” (Vallejo, 2019; 9).

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, “El autor como gesto”, in AGAMBEN Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, pp. 81-94.

AGAMBEN Giorgio, *Le feu et le récit*, Traduit par Martin Rueff, Paris, Éd. Payot & Rivages, 2015.

S. UHIA, « Sept considérations autour de la liste et l'énumération chez Fernando Vallejo »

ÁLVAREZ Juan, *Insulto: breve historia de la ofensa en Colombia*, Barcelona, Seix Barral, 2018.

BALDERSTON Daniel, "La primera persona en La puta de Babilonia de Fernando Vallejo", in *Cuadernos de Literatura*, vol. 14, no. 27, 2010, p. 256-63.

---, "Los caminos del afecto: la invención de una tradición literaria queer en América Latina", in *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 32, no. 63/64, 2006, p. 117-30.

CRUZ Juan et al., *Acta del jurado, Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2011*, 2011, en ligne : https://fil.com.mx/premiofil/2011_acta.asp

CUEVA LOBELLE Alberto, *Lengua, poder e imaginario de nación en el ciclo autobiográfico El río del tiempo de Fernando Vallejo*, tesis de doctorado, filología española, dirigida por GIL AMATE Virginia, Universidad de Oviedo, 2011, 445p., en ligne : <https://tinyurl.com/3yt9xa5a>

DUQUE MARQUEZ Iván, "Intervención del Presidente Iván Duque en Conferencia de la Unesco -12 de noviembre de 2018", Chaîne YouTube institutionnelle de la Présidence de la République de Colombie, en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=q6KFjIhOgsY>

ECO Umberto, *Vertige de la liste*, Paris, Skira-Flammarion, 2009.

FOUCAULT Michel, « "Qu'est-ce qu'un auteur ?" » in *Bulletin de la société française de philosophie*, vol. 63e année, septembre 1969, p. 73-104.

HAMMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette Éducation, 1993.

JURADO VALENCIA Fabio, "La obra de Fernando Vallejo: entre el lenguaje literario, la exégesis crítica y el lenguaje de la procacidad", in GIRALDO Luz Mary y SALAMANCA-LEÓN Néstor (ed.), *Fernando Vallejo: hablar en nombre propio*, Universidad Javeriana, Bogotá y UNAL de Colombia, Sede Bogotá, 2013, pp. 39-64.

S. UHIA, « Sept considérations autour de la liste et l'énumération chez Fernando Vallejo »

LORCA Alexie, « L'enfant terrible des lettres colombiennes », in *L'Express*, 1 novembre 2000, https://www.lexpress.fr/culture/livre/l-enfant-terrible-des-lettres-colombiennes_807452.html

MAINGUENEAU Dominique, « Auteur et image d'auteur en analyse du discours », in *Argumentation et Analyse du Discours*, no 3, octobre 2009. En ligne : <https://journals.openedition.org/aad/660>

MERINO BOTERO Bernardo, “¿Por qué no te callas, Fernando?”, in *Revista Corrientes*, 5 novembre 2022, en ligne : <https://revistacorrientes.com/por-que-no-te-callas-fernando-vallejo/>

MESCHONNIC Henri, « Fragments d'une critique du rythme », in *Langue française*, vol. 23, no. 1, 1974, p. 5-23, en ligne : https://www.persee.fr/doc/lfr_0023-8368_1974_num_23_1_5679

—, « Manifeste pour un parti du rythme », 1999, en ligne : <https://www.berlol.net/mescho2.htm>

OSPINA Luis, *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*, 90min, Colombia, 2003.

REY Mario, “En los frágiles, coloridos y volátiles globos colombianos de Fernando Vallejo: una constante e intensa evocación”, in GIRALDO Luz Mary y SALAMANCA-LEÓN Néstor (ed.), *Fernando Vallejo: hablar en nombre propio*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Facultad de Ciencias Sociales: Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas, 2013, pp. 25-36.

VALLEJO Fernando, *Logoi: una gramática del lenguaje literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 [2013a].

—, *Barba Jacob, el mensajero*, México, Editorial Séptimo Círculo, 1984.

—, *Los días azules*, México, Editorial Séptimo Círculo, 1985.

—, *El río del tiempo*, Bogotá, Santillana, 1999 [Bogotá, Alfaguara, 2003].

—, *Mi hermano el alcalde*, Bogotá, Alfaguara, 2004.

S. UHIA, « Sept considérations autour de la liste et l'énumération chez Fernando Vallejo »

--, *La puta de Babilonia*, Bogotá, Planeta, 2007.

--, *El don de la vida*, Bogotá, Alfaguara, 2010.

--, *Casablanca la bella*, Bogotá, Alfaguara, 2013b.

--, *Peroratas*, Alfaguara, 2013c.

--, *Memorias de un hijueputa*, Bogotá, Alfaguara, 2017.

VILLENA GARRIDO Francisco, "La sinceridad puede ser demoledora. Conversaciones con Fernando Vallejo", in *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura*, vol. 13, 2005, en ligne : <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/villenagarrido.htm>