



HAL
open science

**“ Cuídese de las fantasías, y ocúpese de la invención ”.
La fugitiva de Sergio Ramírez ou l’illusion de l’hommage**

Davy Desmas

► **To cite this version:**

Davy Desmas. “ Cuídese de las fantasías, y ocúpese de la invención ”. La fugitiva de Sergio Ramírez ou l’illusion de l’hommage. Crisol Série numérique, 2021, 18. hal-03222710

HAL Id: hal-03222710

<https://hal.science/hal-03222710>

Submitted on 10 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« Cuídese de las fantasías, y ocúpese de la invención ». *La fugitiva* de Sergio Ramírez ou l’illusion de l’hommage

DAVY DESMAS

UNIVERSITÉ TOULOUSE JEAN JAURÈS (CEIIBA) / INU

CHAMPOLLION

davy.desmas@gmail.com

1. Les incursions dans le genre du roman à clef conduisent généralement l’écrivain à s’exposer à deux attitudes distinctes, au sein de la critique littéraire : quand certaines lectures se proposent de mettre à nu les référents dissimulés dans l’œuvre, par exemple afin de révéler l’identité des personnes dont s’inspire le récit, d’autres s’attachent au contraire à analyser le texte pour lui-même, indépendamment des liens supposés qu’il entretiendrait avec la réalité. La première démarche évoquée prévaut souvent lorsque l’œuvre en question porte son attention, par le truchement de la fiction, sur une figure intellectuelle ou artistique oubliée, puis « redécouverte », comme c’est le cas pour l’écrivaine costaricienne Yolanda Oreamuno (1916-1956), disparue prématurément à quarante ans, qui fait aujourd’hui l’objet d’une véritable « dévotion » de la part de la jeunesse intellectuelle du Costa Rica (De Vallbona, 2006 ; 8), après avoir souffert d’un manque cruel de reconnaissance de son vivant. C’est de la vie tumultueuse de cette autrice que s’inspire l’écrivain nicaraguayen Sergio Ramírez dans *La fugitiva* (2011), texte né d’une connaissance permise par de multiples séjours au Costa Rica, des recherches de terrain de longue durée et, au-delà, par la fascination qu’exerçait Oreamuno sur Ramírez depuis les années 1960 (Rodríguez Mata, 2011). Femme libre, à l’origine d’une œuvre dont l’essentiel a été perdu, hormis un roman, *La ruta de su evasión* (1949), et un ensemble de textes de diverses natures regroupés dans une anthologie intitulée *A lo largo del corto camino*, Oreamuno fut écartée, voire méprisée, par les cercles littéraires costariciens de son temps¹, tant en raison du carac-

1 Sergio Ramírez déclare dans de nombreux entretiens avoir constaté que ce mépris à l’égard d’Oreamuno existe encore après sa mort, comme il a pu le vérifier au cours des entretiens qu’il a menés pour l’élaboration de *La fugitiva* : « Cuando yo hablaba con otros escritores costarricenses contemporáneos de Yolanda, que conocí varios (todos hombres) la verdad es que muchos de ellos hablaban con desdén de Yolanda y eran

tère novateur et transgressif de sa littérature, qu'à cause de son mode de vie, jugé offensant par la société patriarcale dans laquelle elle évoluait. Veuve de son premier mari, puis divorcée du second, Oreamuno vécut entre le Costa Rica, le Guatemala (dont elle choisit d'acquérir la nationalité) et le Mexique, tourmentée par la conscience de son propre talent et par diverses considérations familiales, à commencer par l'absence de son fils, Sergio, qui lui avait été enlevé par son second époux. Dans *La fugitiva*, Sergio Ramírez retrace la trajectoire de cette femme, dont l'identification est évidente, sans pour autant revendiquer l'orientation biographique du texte. L'auteur achève ainsi l'œuvre par une mention explicite au caractère fictionnel du roman : « Esta novela es una obra de ficción. Todos los personajes y situaciones han sido inventados y se deben a la imaginación del autor » (Ramírez, 2018 ; 311). On constatera, par ailleurs, que les noms de certains protagonistes sont modifiés, à commencer par celui d'Oreamuno, qui apparaît sous le nom d'Amanda Solano. De même, l'auteur construit le récit à partir de trois longs monologues menés par trois femmes ayant connu de près Solano, dont les noms sont également fictifs : apparaît d'abord Gloria Tinoco, avatar littéraire de Vera Tinoco Rodríguez de Iglesias, mariée au fils de celui qui fut deux fois président du Costa Rica, Rafael Yglesias y Castro, amie d'enfance de l'héroïne ; le chapitre suivant est dédié à Marina Carmona, psychologue, écrivaine, pédagogue et autre amie de jeunesse de la protagoniste, sous les traits de laquelle on reconnaît Lilia Ramos Valverde, tandis que le troisième monologue est assuré par Manuela Torres, célèbre chanteuse d'origine costaricienne puis exilée au Mexique, que le lecteur n'a aucune difficulté à associer à la non moins iconique Chavela Vargas. À l'inverse, la quasi-totalité des très nombreux autres personnages qui croisent la trajectoire de Solano conservent le nom qu'ils ont dans la réalité. Se pose alors inévitablement la question du statut du texte, dont l'ancrage générique reste incertain, oscillant entre biographie et fiction. Par ailleurs, il conviendra de s'interroger sur la polyphonie sur laquelle se fonde l'œuvre, dans la mesure où les trois voix principales – et, donc, les témoignages

opiniones masculinas... [...] Porque se referían a Yolanda, su vida sexual y, es decir, no hay cosa más repugnante que oír a un hombre juzgando a una mujer por su vida sexual. Bueno pero es que esa es la sociedad patriarcal. [...] Eran escritores de izquierda que se sentían ofendidos porque Yolanda Oreamuno había roto con los cánones vernáculos de la literatura que eran una especie de pilares sacro santos de la literatura nacional. La literatura se movía entre lo vernáculo y lo social y de repente viene esta mujer y plantea una literatura introspectiva que busca explorar el alma humana hacia dentro. » (Rodríguez Mata, 2011)

qu’elles délivrent – ne se déploient que sous l’égide d’un narrateur-enquêteur dont la présence s’avère cruciale. Que révèle alors ce brouillage générique et discursif des intentions de l’auteur à l’égard d’une femme à qui *La fugitiva* semble, de prime abord, vouloir rendre hommage ?

1. La nécessité d’une réhabilitation, point de départ du récit

2. Les trois chapitres centraux du roman, respectivement centrés sur Gloria Tinoco, Marina Carmona et Manuela Torres, sont encadrés par deux très brefs chapitres, de quelques pages seulement, qui évoquent le 16 juin 1961, date à laquelle les restes de Solano/Oreamuno ont été rapatriés au Costa Rica, grâce à la contribution d’Olga de Echandi Jiménez, épouse du président en exercice et amie d’enfance de la défunte, pour être enterrés dans un cimetière de San José, alors qu’ils se trouvaient auparavant dans une tombe anonyme d’un cimetière de la ville de Mexico, où Solano/Oreamuno était morte cinq ans auparavant. Le sentiment d’injustice qui traverse le chapitre initial semble immédiatement mettre l’accent sur la nécessité de réhabiliter la mémoire d’une femme ne recevant pas les honneurs qu’elle mériterait, une femme « que cinco años después de su muerte llegó desde una tumba sin nombre, marcada con un número, a otra tumba sin nombre, marcada con otro número » (Ramírez, 2018 ; 18). Le texte évoque ainsi le désintéret de son pays d’origine, le Costa Rica, en pointant l’absence d’écho médiatique de l’événement, le petit nombre de personnes présentes – dont le fils de Solano ne fait pas partie – ou encore la hâte avec laquelle la cérémonie s’est déroulée, en raison des risques d’averse. L’injustice du traitement réservé à Solano transparaît, paradoxalement, grâce à un discours très factuel et, en apparence, détaché, semblable à celui d’un rapport administratif ou journalistique, qui réduit à une liste de chiffres et codes le retour de Solano dans son pays :

Los restos mortales de Amanda Solano, exhumados del Panteón Francés de San Joaquín en la Ciudad de México, donde murió el domingo 8 de julio de 1956, llegaron al Aeropuerto Internacional del Coco el viernes 16 de junio de 1961 a las 3.50 de la tarde, con retraso de una hora, a bordo de un avión carguero cuatrimotor DC-4 de la línea de bandera nacional Lacsa, consignados en el manifiesto número AA172-500 [...] (Ramírez, 2018 ; 11).

3. De même, la longue retranscription du rapport dressé par les autorités douanières pour lister les marchandises transportées par l’avion contribue à destituer l’événement de toute solennité, puisqu’elle place sur le même plan les restes de Solano et « mercaderías diversas con destino a almacenes y agencias comerciales [...], entre ellas fardos de textiles de diversa textura y color [...], bebidas espirituosas (tequila) en cartones de doce botellas c/u; rollos de alambres de púas de medio quintal c/u », etc (Ramírez, 2018 ; 11). Très ironiquement, le seul élément qui atteste de la présence de Solano dans la mémoire de son pays est la mention de son nom dans ce rapport appartenant aux archives de la Direction Générale des Douanes.
4. La mise en relief du statut peu enviable qui est celui de Solano constitue en réalité le préalable au surgissement de la voix d’un narrateur homodiégétique, dans le premier chapitre, venant expliquer pourquoi, plus d’un demi-siècle après l’événement relaté dans l’*incipit*, un romancier-enquêteur se rend sur la tombe de Solano : « De todo eso ha pasado ya más de medio siglo, y mi última ronda de visitas y entrevistas para documentar esta novela termina precisamente aquí mismo en el Cementerio General donde, otra vez, como en 1961, el cielo vespertino es de lluvia » (Ramírez, 2018 ; 13). L’utilisation de la première personne, la coïncidence des dates – *La fugitiva* ayant été publié en 2011 – et l’effet d’autodésignation du texte permis par le démonstratif conduisent immédiatement le lecteur à entrevoir la possibilité que ce narrateur ne soit autre que l’auteur lui-même, Sergio Ramírez. Très rapidement, le roman se chargera de confirmer cette impression, en mentionnant la nationalité nicaraguayenne du narrateur, sa célébrité, ses séjours prolongés au Costa Rica ou bien, de manière plus explicite encore, le titre de son premier roman, *Tiempo de fulgor* (Ramírez, 2018 ; 24), qui est également le titre du premier roman de Ramírez, publié en 1970. *La fugitiva* s’ouvre ainsi sur un chapitre qui semble affirmer, en dépit de la modification du nom de la protagoniste, un lien des plus étroits avec la réalité : le motif de l’investigation, auquel le narrateur fait référence à plusieurs reprises, vient s’ajouter à la précision des informations contenues dans l’*incipit* – qui coïncident toutes avec le rapatriement réel du corps de Yolanda Oreamuno, en 1961 –, à la profusion de données chiffrées, de toponymes et de dates, à l’auto-référentialité et à la transcription d’un document officiel, que l’on devine être le fait d’un narrateur ayant précisément récupéré ledit rapport au cours de ses recherches de terrain, afin de sceller un pacte de lecture apparemment fondé sur une volonté de fidélité quasi totale

à l'égard de la vie de Yolanda Oreamuno : « Ahora quiero empezar a contar cómo fueron las cosas de su vida lo mejor que pueda » déclare ainsi le narrateur à la fin du chapitre (Ramírez, 2018 ; 18). Il n'est d'ailleurs pas anodin que le message revendiquant le caractère fictif du texte que nous sommes en train de lire n'ait été situé qu'à la fin du roman, contribuant, en cela, à favoriser l'illusion référentielle lors de la lecture. Le narrateur inscrit par ailleurs sa démarche de réhabilitation de la mémoire de Solano dans une entreprise collective, en évoquant la reconnaissance tardive dont jouit l'écrivaine au sein de la jeunesse costaricienne :

Me acompaña en la excursión Alfredo González, quien me ha guiado por no pocos de los laberintos de la vida de Amanda en todo este tiempo de mis indagaciones, devoto de ella como es, igual que otros jóvenes que forman una especie de logia de admiradores suyos que buscan y guardan datos, cartas, documentos relacionados con su vida, y fotografías, y mantienen una red en Facebook dedicada a ella. No son muchos, pero suficientes para convertirla en una escritora de culto, al punto que organizan también lecturas de su obra, y han hecho fabricar camisetas con su efígie y otros souvenirs (Ramírez, 2018 ; 13).

5. De même, l'autodésignation de l'instance narrative passe par certaines formulations impersonnelles qui semblent effacer son individualité au profit du collectif, réaffirmant ainsi l'élan de sympathie et d'admiration dont bénéficie Solano, et préfigurant par ailleurs la disparition apparente de la voix du narrateur au profit des témoignages des trois femmes précédemment évoquées, dans les trois chapitres centraux : « A primera vista el visitante tiene la impresión de hallarse en medio del depósito al aire libre de un marmolista » (Ramírez, 2018 ; 14). Un élément, toutefois, vient introduire une brèche dans cette apparente revendication mimétique : après avoir affirmé vouloir raconter la vie de Solano de la façon la plus fidèle qui soit, le narrateur formule une nuance en admettant que « ya se sabe lo difícil que se vuelve sustentar las certezas y dejarse de mentiras en este oficio del diablo » (Ramírez, 2018 ; 18). Ces mots, par lesquels s'achève le chapitre initial, constituent un indice de l'hybridité du texte que nous allons découvrir et font inmanquablement écho, pour le lecteur familier de Ramírez, à ses considérations sur la nécessité du mensonge en littérature, qu'il expose dans ses essais *Mentiras verdaderas* (2001) et *El viejo arte de mentir* (2004). Selon Ramírez, les mensonges inhérents à la fiction, pour être efficaces, doivent respecter une exigence de vraisemblance : « las mentiras verdaderas tienen que ser creíbles » (Ramírez, 2001 ; 20). Il livre ainsi une

définition du réalisme qui nous semble des plus opérantes pour l’analyse de *La fugitiva* :

Los datos que ofrezcamos para revestir la historia tienen que ser veraces bajo todo punto, de modo que el lector, al compararlos con su propia experiencia, concluya que son reales. Es lo que en literatura llamaremos realismo, que es cuando la imaginación surge como una emanación o transformación del material de la realidad (Ramírez, 2004 ; 20).

6. *La fugitiva* se présente bien, comme nous le verrons par la suite, comme une « émanation » et « transformation » de la réalité, en l’occurrence celle de Yolanda Oreamuno. Le texte se donne discrètement à lire comme roman mais, simultanément, multiplie les marqueurs génériques de la biographie, comme l’explique Ramírez dans un entretien accordé à Pablo Zunini :

Le estoy entregando [al lector] una obra de ficción y él la va a leer como una biografía. Ese es el truco. [...] hay que engañar bien, ese es el pacto. Yo tengo que entregarme a esto como si fuera verdad, pero en cuanto alguien me recuerde que es mentira, el pacto se rompe. Entonces los elementos de ficción tienen que ser muy sólidos, no me pueden sorprender ni en mentiras como que un barrio esté al este o al oeste (Zunini, 2011).

2. Trois témoignages

7. Le schéma narratif qui permet à trois locutrices différentes de livrer leur vision d’Amanda Solano se répète à l’identique dans chacun des chapitres centraux du roman : après une description de l’arrivée du narrateur-enquêteur sur le lieu où il va s’entretenir avec Gloria Tinoco, Marina Carmona et Manuela Torres, il laisse la parole à ces trois femmes, dont le discours occupe ensuite l’essentiel du roman. Le narrateur de premier niveau disparaît et la parole de ces femmes se déploie alors sans interruption – à une exception près, sur laquelle nous reviendrons – dans des sections allant de 80 à 110 pages, où elles s’expriment à la première personne et deviennent, à leur tour, narratrices. Le récit adopte ainsi la forme du témoignage, qui concentre tout autant, voire plus, que la reconstitution de la vie de Solano/Oreamuno, les efforts d’illusion mimétique déployés par l’auteur. Comme le signale Sergio Ramírez à de multiples reprises dans les entretiens qu’il a accordés au moment de la publication du livre, le plus grand défi que supposait *La fugitiva* consistait en effet à recréer trois voix qui se dis-

tinguent les unes des autres et qui soient conformes à l’environnement sociolinguistique propre à chaque locutrice.

8. Gloria Tinoco, la première à s’exprimer, est présentée dans un cadre aristocratique qui préfigure le contenu de son récit : qu’il s’agisse du faste qui caractérise sa grande demeure, du luxe de sa tenue vestimentaire et de ses bijoux ou du raffinement qui prévaut au moment d’offrir à son interlocuteur boissons et en-cas, tout connote chez Tinoco l’aisance financière et atteste d’origines sociales privilégiées. Gloria Tinoco prend en charge le récit de la vie d’Amanda Solano, notamment son enfance et son adolescence, sous l’angle de l’intime, grâce à la grande proximité que les deux fillettes, puis femmes, partageaient. Ce premier témoignage fait une grande place à la question de la généalogie, en exposant les origines aristocrates de Solano et en laissant poindre à de multiples reprises l’attachement de Tinoco aux hiérarchies sociales, de même que sa conscience de classe. Ainsi, elle se rappelle avoir mis en garde Solano contre les risques d’une mésalliance (Ramírez, 2018 ; 98) et prend soin d’éclaircir tout malentendu qui laisserait penser que la famille de son amie, bien qu’appauvrie, ait pu être d’extraction populaire (« Pero tampoco piense que ese señor Solano era campesino ni nada ». Ramírez, 2018 ; 40). De même, le long historique qu’elle dresse de la ville de San José se fonde sur une nette hiérarchisation de l’espace urbain, dans lequel elle distingue « unos cuantos barrios de gente bien », « otros barrios más o menos bien » et, enfin, « el resto de San José » (Ramírez, 2018 ; 35). La solitude et le manque d’attention de cette femme âgée, délaissée par ses enfants et petits-enfants, se reflètent clairement dans son discours, à tendance logorrhéique, nourri de ragots d’un autre temps dans lesquels elle prend plaisir à se replonger. L’impression de réalisme qui émane indéniablement du discours de Gloria Tinoco provient de la capacité de l’auteur à suggérer le manque affectif dont souffre celle-ci, grâce à un témoignage caractérisé par de constantes digressions, qui semblent symptomatiques d’un besoin irrépressible d’échanger avec un rare visiteur, et ce même au moment d’aborder des moments clé dans la trajectoire de Solano. Ainsi, alors qu’elle évoque, au terme de son témoignage, la mort de son amie, son discours s’écarte du récit pour s’attarder sur l’arrivée du « millionième » habitant du pays, né le jour du décès de Solano (Ramírez, 2018 ; 127).
9. Le second témoignage est délivré par Marina Carmona, amie d’Amanda Solano depuis l’adolescence. Il se concentre sur l’environnement

social et politique dans lequel a évolué Solano et sur les engagements idéologiques de cette dernière, même si les liens étroits – notamment épistolaires – qu’entretenaient les deux femmes permettent à Carmona d’évoquer les angoisses plus personnelles de Solano. C’est également le seul témoignage qui aborde l’œuvre littéraire de Solano, rappelant en cela l’intérêt de Lilia Ramos, la femme dont s’inspire le personnage de Carmona, pour la production de son amie Yolanda Oreamuno, dont elle regroupera un certain nombre de textes inédits, après sa mort, dans l’anthologie intitulée *A lo largo del corto camino*. La caractérisation qui est faite de Carmona fonctionne, dès les premiers mots du chapitre qui lui est consacré, par opposition à Gloria Tinoco : pédagogue, psychologue, chercheuse de renom et dotée d’une solide formation universitaire, Carmona livre un discours très académique, voire professoral, sur la vie de son amie et le cadre historique dans lequel elle s’inscrit, aux antipodes du témoignage précédent. Les effets de contraste se multiplient au seuil du chapitre : quand Tinoco offrait à son interlocuteur de petites collations et des boissons chaudes élégamment servies, Carmona ne propose au narrateur que de l’eau présentée dans un pichet en verre ; le mobilier Art Déco de la demeure de Tinoco fait place à un bureau de la Bibliothèque Nationale, dont la façade en béton, l’absence de fenêtres et les piliers massifs conduisent le narrateur à le comparer à « un monasterio zen » (Ramírez, 2018 ; 135). L’impression d’austérité provient également du bureau de Carmona, envahi de livres, dans lequel flotte une odeur de vieux papier et de colle à relier. S’agissant du discours en lui-même, le narrateur en propose une première description dès son arrivée à la bibliothèque :

Las veces que hablamos en preparación de esta entrevista me ha llamado la atención la manera precisa que tiene de formar sus frases, como si las redactara, y de espaciar las palabras y poner los énfasis donde se debe, como si dictara a un taquígrafo, y como si sólo le faltara ir agregando en voz alta las indicaciones de puntuación precisas: punto y aparte, punto y seguido, coma, dos puntos. Mientras tanto, los vocablos que utiliza han caído muchos de ellos en desuso, y otros debieron ser raros, como conservados en formol, aun en su tiempo (Ramírez, 2018 ; 136).

10. Le témoignage de Carmona, que le lecteur découvre dans les lignes qui suivent, confirme cette première appréciation et accentue l’écart qui oppose Tinoco et Carmona. Cette dernière utilise un registre de langue soutenu, parfois même jargonnant, fondé sur une érudition touchant tant à la

mythologie qu'à la littérature ou à la médecine, comme cela apparaît lorsqu'elle décrit certaines angoisses de son amie :

Las asfixias periódicas de que habla [Amanda] provenían de la lesión mitral, mientras tanto los desenfoques visuales, que los lentes eran incapaces de corregir, y le llegaban acompañados de intensas cefaleas, formaban parte del mismo cuadro idiopático, con origen en el morbo psicógeno, imposible de explicar por medios convencionales de diagnóstico referidos a la patología común (Ramírez, 2018 ; 188).

11. Les réflexes didactiques d'une femme qui a diffusé son savoir et s'est efforcée de le vulgariser expliquent également le soin avec lequel Carmona continue de justifier les termes qu'elle emploie ou le fait qu'elle s'astreigne à élaborer une réflexion rigoureuse, dénuée de tout lieu commun ou sentimentalisme, même lorsqu'il s'agit d'aborder des questions plus personnelles. De là l'excuse qu'elle sollicite lorsqu'elle estime avoir commis une faute en ayant parlé de « maux de cœur » : « Permítame que use el viejo símil romántico de colocar la sede de los sentimientos en ese músculo tan socorrido que es el corazón » (Ramírez, 2018 ; 174).
12. Le troisième témoignage, enfin, est apporté par Manuela Torres, sous les traits de laquelle le lecteur peut reconnaître la célèbre chanteuse de *rancheras* Chavela Vargas. L'association est aisée, à l'évocation de cette femme vivant au Mexique, à Tepozteco, mais d'origine costaricienne, présentée dans une chaise roulante, portant des lunettes de soleil noires, accompagnée de son chien xoloitzcuintle et de sa guitare. L'identification opère dès les premières lignes du troisième chapitre, par une accumulation de détails qui peut paraître quelque peu forcée, voire caricaturale, au même titre que certaines images utilisées par l'auteur, par exemple pour rendre compte, dès les premiers paragraphes, de la liberté d'une femme à qui l'on attribue une voix rauque « que le sale de los propios ovarios, por no decir de los cojones » (Ramírez, 2018 ; 220). Le titre du chapitre, « Cuántas luces dejaste encendidas, yo no sé cómo voy a apagarlas », constitue une autre clé de lecture, dans la mesure où il provient d'une chanson de Chavela Vargas, intitulée « Que te vaya bonito », dont les paroles font directement écho à la relation qu'entretiennent, dans le roman, Manuela Torres et Amanda Solano. Plus spécifiquement, il anticipe le cri d'amour auquel s'apparente le discours de Torres, amante éconduite par Solano et dont le témoignage s'avère aussi déchirant que les chansons de Chavela Vargas ; ce n'est, par ailleurs, probablement pas un hasard si la rencontre de Torres et du narra-

teur se déroule dans un jardin obscurci par un ciel tourmenté, envahi de « nubarrones desgarrados » (Ramírez, 2018 ; 219). Le récit de Torres, axé tout autant sur sa propre vie que sur celle de Solano, revient notamment sur les dernières années de l'écrivaine, alors qu'elle vivait au Mexique et désespérait de pouvoir retrouver son fils, retenu par son ancien mari au Guatemala. Si les tentatives de séduction de Torres ne connaissent pas le succès, la chanteuse nourrit néanmoins toujours une admiration, une affection et, finalement, un amour indéniables pour son amie, même après sa mort. Dans ce troisième témoignage, le discours se définit par une grande liberté de ton, par l'emploi constant d'un registre de langue familier, voire vulgaire, et par l'omniprésence d'expressions idiomatiques mexicaines. L'illusion de l'oralité est saisissante, grâce aux éléments précédemment mentionnés et à l'utilisation d'une syntaxe marquée par l'enchaînement de propositions indépendantes, seulement reliées par des virgules, sans connecteur logique, là où la syntaxe du discours de Carmona, dans le deuxième chapitre, se distinguait par son académisme. De même, reproduisant en cela – quoique là encore, sans doute, de façon caricaturale – la langue haute en couleur d'une Chavela Vargas, l'auteur attribue à Manuela Torres un discours des plus imagés, qui se fait l'écho d'une sagesse que l'on pourrait qualifier de populaire, visible dans des phrases comme « Cuando el azar cuaja, allí tienes en cuerpo y figura al destino » (Ramírez, 2018 ; 268), « ni modo [...], a veces el amor tiene el sueño pesado » (Ramírez, 2018 ; 273), ou bien encore « ¿Tú qué piensas? ¿Que hay mujeres que gustándoles con locura los hombres nunca van a caer en la tentación de vérselas en la cama con otra mujer? Pues [...] se trata de probar el tiro. Y mientras una no derribe de la rama a la paloma, no podrá verle el color del revés del ala » (Ramírez, 2018 ; 268).

13. L'essentiel de *La fugitiva* s'articule ainsi autour de trois témoignages extrêmement distincts, en raison des coordonnées sociolinguistiques depuis lesquelles ils sont énoncés. Néanmoins, au-delà de ces considérations présentatives, l'intérêt sera d'appréhender les liens, parfois conflictuels, qui se tissent entre ces différentes voix et qui contribuent à l'émergence d'une vérité instable.

3. Du discours légitimé au discours discrédité

14. À différents degrés, *La fugitiva* met en scène une forme de rivalité, voire d'affrontement, entre les voix qui s'expriment dans les trois chapitres centraux et, à ce titre, livrent leur version de la vie d'Amanda Solano. La première étape consiste à revendiquer avec force la proximité des relations ayant existé entre l'instance « témoignante » et celle qui fait l'objet du témoignage, Amanda Solano. Par sa position privilégiée dans le roman, Gloria Tinoco est la première à s'engager dans ce processus d'auto-légitimation. Elle se présente ainsi, à plusieurs reprises, comme l'amie intime, la confidente, la correspondante assidue et la destinataire privilégiée des lettres d'Amanda : « Era una carta a la semana la que recibía de ella » (Ramírez, 2018 ; 79). Toutes deux semblent former depuis l'enfance un indissociable duo, immanquablement dirigé par celle dont le charisme éblouit toutes les personnes qu'elle croise : « Amanda era la capitana, y yo su segunda » (Ramírez, 2018 ; 52). De même, aidée en cela par le caractère rétrospectif de son récit, Tinoco se peint en amie clairvoyante et conseillère avisée, ayant toujours livré de précieuses recommandations à Solano, notamment pour la mettre en garde contre son second époux (Ramírez, 2018 ; 108-109) ou pour lui conseiller une séparation temporaire (Ramírez, 2018 ; 104).
15. Marina Carmona, à son tour, s'efforce – au moins dans un premier temps – de ne laisser planer aucun doute sur l'authenticité et la fiabilité de son témoignage, garanties par l'intimité de ses relations avec Amanda Solano : « me sigo considerando su mejor corresposal » affirme-t-elle ainsi à son interlocuteur (Ramírez, 2018 ; 177). Ainsi, alors qu'elle est prise en défaut par le narrateur, qui contredit une de ses affirmations en lui lisant une lettre que Solano avait envoyée à Tinoco, et que celle-ci lui a remise, Carmona s'évertue à trouver une explication rationnelle à cette contradiction apparente et, au-delà, à maintenir son statut de témoin légitime. Sa première réaction témoigne d'une forme de déception, alors qu'elle est confrontée à un document questionnant la proximité de ses liens avec Solano : « no puedo, ni debo, disimular mi sentimiento de incomodidad, porque siempre me creí la mayor confidente de Amanda » (Ramírez, 2018 ; 177). Dès lors, la découverte d'une autre lettre s'opposant à son tour au document que lui a présenté le narrateur constitue à la fois une mise en lumière des contradictions de Solano, et, au-delà, une forme de soulage-

ment pour Carmona, pour qui le constat de l’ambivalence de son amie est moins douloureux que le fait d’envisager que toutes deux puissent ne pas avoir été aussi intimes qu’elle le pensait, ce qui, du même coup, conduirait à délégitimer son discours :

Como puede ver, se trata de dos cartas contradictorias [...]. La que usted ha traído afirma una dualidad intrigante, ya que Amanda expone pliegues muy dolorosos de su vida, que a mí me oculta. Eso debo aceptarlo muy a mi pesar. Ante mí quiere aparecer dichosa, una Amanda que no existe en la realidad, ya lo veo, como tampoco existen los hombres a quienes rellena de cualidades para hacerlos atractivos ante sus propios ojos. [...] No obstante, en otras circunstancias, mientras a otros oculta la verdad, a mí me la revela. Estas cartas que atesorero ofrecen múltiples pruebas de ello. Déjeme consolarme de esa manera creyendo que así recupero la confianza suya que siento haber perdido hace unos instantes (Ramírez, 2018 ; 178-179).

16. À la différence du premier témoignage, son récit se fonde, par ailleurs, sur une démarche de biographe que n’ont entreprise ni Gloria Tinoco, ni Manuela Torres : « He leído todo lo que se puede leer acerca de Amanda, buscando cómo explicármela más allá del conocimiento personal que tuve de ella » (Ramírez, 2018 ; 179). Ces propos révèlent la « valeur ajoutée » de ce second témoignage, en le singularisant : à la différence des deux autres femmes, la connaissance que Carmona a de Solano ne s’appuie pas seulement sur l’expérience personnelle mais bien sur une investigation minutieuse, qui n’est pas sans rappeler celle du narrateur. Le chapitre se clôt ainsi, symboliquement, sur un passage de relais, c’est-à-dire sur une invitation lancée par Carmona au narrateur à utiliser le large corpus de textes qu’elle a réussi à rassembler, accentuant *in fine* l’impression de véracité que produit son discours : « Elija lo que quiera de entre estas cartas y papeles, y luego vaya, por favor, a la sala de lectura; pregunte por Hilda, y le pide a ella de mi parte que haga las fotocopias necesarias » (Ramírez, 2018 ; 218). On voit poindre, une fois de plus, le lien très étroit qu’entretient la caractérisation des personnages de *La fugitiva* avec la réalité, dans la mesure où cette opération d’archivage menée par Carmona est à mettre en perspective avec celle entreprise par Lilia Ramos Valverde, qui fut la première à publier une anthologie rassemblant des textes épars de Yolanda Oreamuno, en 1961, et avec qui Sergio Ramírez s’est longuement entretenu, précisément en raison des recherches approfondies qu’elle avait réalisées sur son amie (Rodríguez Mata, 2011). Le chapitre consacré à Carmona est ainsi le seul qui intègre au témoignage la voix d’Amanda elle-même, en convoquant un éventail générique de textes très divers : il retranscrit notamment des

documents intimes, comme des fragments de lettres, et des textes de fiction, quand Carmona cite des extraits du roman écrit et publié par Solano. De plus, l’herméneutique apparaît comme un autre outil qu’exploite Carmona, contrairement à Tinoco et Torres ; la littérature devient une clé d’accès au monde et à la personne de Solano : « he leído, y estudiado con lupa, todo lo que escribió. De esta última manera he llegado a la conclusión, que ya antes compartía con usted por medio de algunos ejemplos, de que muchas claves autobiográficas, y de identidad, se encuentran en sus propias ficciones » (Ramírez, 2018 ; 179). La vérité que Carmona propose de Solano se nourrit donc tout autant de sa vie que de son œuvre.

17. Quant au dernier témoignage, sa voix est avant tout légitimée par la mise en lumière récurrente des points de convergence entre l’existence d’Amanda Solano et celle de Manuela Torres. C’est cette communauté de destin qui, implicitement, garantirait le bien-fondé du témoignage de Torres, en vertu d’une capacité à comprendre mieux que quiconque la femme dont elle cherche à retracer la vie. L’environnement familial est présenté comme une première similitude entre deux fillettes qui ne se connaissaient pas encore, mais dont les destins semblaient déjà liés : « Mira qué madrecitas, la mía y la de Amanda. ¿No suena mi destino desde niña como el de ella? » (Ramírez, 2018 ; 234). Le passage à l’âge adulte confirme, d’après Torres, l’identification avec Solano, cette fois en raison de la liberté totale avec laquelle les deux femmes ont abordé leurs relations amoureuses, voire, surtout, leur sexualité : allant à rebours des codes moraux qui régissent alors les sociétés costariciennes et mexicaines, Solano comme Torres affirment le droit à l’auto-détermination amoureuse, et, surtout, le droit au plaisir, multipliant ainsi les conquêtes, dans le cas de Torres, ou revendiquant explicitement la possibilité de choisir ses partenaires, pour Solano, sans se laisser imposer tel ou tel prétendant :

Mientras tanto yo me solazaba en otros amores, mujeres que me encontraba a cada paso, y que me llevaba a la cama mediando que me cuadraran por bellas. No bellas a medias. Bellas de calidad certificada, escogidas a mi albedrío. Por boca de Edith sabía que Amanda practicaba la misma regla con los machos, y que los elegía de acuerdo a su real gana. Soberanas en el escoger, éramos en eso almas gemelas (Ramírez, 2018 ; 267-268).

18. Toutefois, l’identification avec Solano semble surtout se cristalliser autour de la relation conflictuelle que les deux femmes ont entretenue avec leur pays d’origine. A l’instar de Chavela Vargas, Manuela Torres exprime à

de très nombreuses reprises le ressentiment qu'elle nourrit à l'égard du Costa Rica : « toda esa tierra mía, sea playa o sea montaña, es una tierra maldita donde se mueren sin remedios mis afectos » (Ramírez, 2018 ; 290). Les habitants sont régulièrement pris pour cible par Torres : « Yo desprecio a los ticos y nada más a ellos, pero tengo mis motivos sustanciales, porque siento que hay allí una poquedad donde me faltó el cariño, y nadie puede llenarla » (Ramírez, 2018 ; 262). Cette animosité s'explique, effectivement, par le manque de considération dont Torres estime être victime de la part de ses anciens compatriotes :

Seguro querrás saber qué me pasó con Costa Rica, la madre culebra. Leí hace poco en un periódico de por allá que no es cierto que nadie me guarde rencor, que ésa es una leyenda negra que yo me he inventado, que allá todos me quieren, que nadie habla en mal de mí. Que soy un orgullo nacional. Orgullo nacional, ni madres, todos son unos sangrones (Ramírez, 2018 ; 232).

19. Prenant sa situation et son sentiment d'injustice comme point de départ, Torres s'appuie sur l'indifférence avec laquelle le Costa Rica a traité Amanda Solano, ainsi qu'une autre poétesse costaricienne exilée au Mexique, Edith Mora, avatar littéraire d'Eunice Odio (1919-1974), pour unifier leur sort et confirmer l'identification : « ¿Ya te dije que igual que yo, [Edith] se había hecho ciudadana mexicana, y murió siendo mexicana? También renegó de Costa Rica, como renegué yo, como renegó Amanda, un trío de renegadas » (Ramírez, 2018 ; 226). Peu après, Torres exprime ce qu'elle considère être un destin commun aux trois femmes en ces termes : « Ningunearnos, ignorarnos, declararnos enfermas de lepra. A las tres nos vieron siempre raras, como fenómenos de carpa, haz de cuenta la mujer barbuda, la mujer serpiente y la mujer araña » (Ramírez, 2018 ; 232).
20. En outre, le témoignage de Torres est légitimé par la confiance que Solano a placée en elle, dans les dernières années de sa vie : « yo era nombrada depositaria del testamento » (Ramírez, 2018 ; 285) ; c'est également Torres qui a rédigé le testament de Solano, cette dernière étant incapable de le faire en raison de sa faiblesse, et qui semble donc en position de raconter la vie de son amie. Enfin, le rapport de force qui s'établit entre Manuela Torres et Marina Carmona, perçue comme une rivale, se fonde sur une différence d'appréciation de ce qui doit constituer le support premier du témoignage : là où, pour Carmona, l'accès à la vérité d'Amanda passait nécessairement par une exégèse de son œuvre de fiction, Torres défend au contraire la primauté de l'expérience vitale. Elle revendique ainsi ne pas

connaître l’œuvre littéraire de Solano (« La verdad, nunca leí nada escrito por Amanda, ni siquiera la única novela que publicó », Ramírez, 2018 ; 289) et minimise la figure de Solano-autrice, au profit de la femme, voire de la « déesse » : « La Amanda que yo conocí, a la que yo deseé sin fortuna, no era la escritora. Era una diosa, que es mucho más que escritora. ¿Quién la recuerda como escritora? Una lista de gente que encabeza la fea. Yo la recuerdo como diosa, y me recuerdo rendida a sus pies » (Ramírez, 2018 ; 289-290).

21. La périphrase qu’utilise Torres, tout au long du roman, pour désigner Carmona, « la fea », amène à considérer les tentatives mises en œuvre par chaque locutrice pour discréditer les deux autres femmes, et donc leur témoignage, enclenchant ainsi une forme de lutte discursive. Les critiques assénées par Manuela Torres à Marina Carmona sont dirigées contre son apparence physique, mais également, paradoxalement, contre son érudition, que Torres juge contre-productive :

En lo que hace a la fea del cuento, aunque había llorado al oír mi historia, no es que hiciéramos buenas migas; si antes la había visto mandona, queriendo dar la palabra, ahora me pareció hartito sabihonda. Desde que nos sentamos en la soda y pedimos unos cafés con leche, empezó a hablar elevado, de Freud, de Jung, de Fromm y demás hierbas aromáticas que yo no sabía para qué guiso servían. Una mocosa expresándose en esos términos da más bien grima, y ganas de mandarla a su camita, por sangrona (Ramírez, 2018 ; 249).

22. Les échos que le lecteur ne peut manquer de relever entre les exemples cités par Torres et le témoignage de Carmona, qui citait précisément Jung, Freud et Fromm, dans le chapitre précédent, pour étayer ses propos (Ramírez, 2018 ; 144, 189 et 202), participent inévitablement de cette guerre de parole que se livrent les trois femmes, par témoignages interposés : de simple critique, le reproche devient vecteur de délégitimation de la parole de l’autre. Le même procédé peut être constaté dans le discours de Tinoco, qui préfigure les attaques de Torres, en dénigrant également Carmona pour sa laideur supposée et la richesse de son lexique :

Y también estaba entre las mejores Marina Carmona, la más severa de modos, y, ay, Dios mío, la más fea, que me perdone, no le ayudaba que era miope, por lo que usaba unos anteojos como de fondo de vaso; una hablaba con ella y costaba entenderle el vocabulario, decía connubio en lugar de matrimonio, por ejemplo, dicterio en lugar de insulto, y climaterio, que es cuando a la mujer deja de bajarle su período. Pero ¿quién se preocupaba entonces del climaterio? Sólo Marina Carmona (Ramírez, 2018 ; 52).

23. Par ailleurs, la jalousie pourrait expliquer les critiques que s'échangent Carmona et Torres, comme si toutes deux rivalisaient pour s'attribuer le meilleur rôle auprès d'une femme qu'elles ont aimée. Quand Torres déclare : « Una belleza como la suya tenía que deslumbrar por igual a hombres y mujeres, y más de alguna la habría pretendido. [...] La fea, por ejemplo. Estoy segura de que la fea fue su enamorada fija » (Ramírez, 2018 ; 279), Carmona dénonce le harcèlement que, selon elle, aurait subi Solano de la part de Torres (« ese personaje singular, no de mi agrado, debo confesarlo », Ramírez, 2018 ; 205), un harcèlement voué à l'échec car « Se trataba de caracteres que no podían conseguir ninguna afinidad, y sus mundos fueron siempre distantes, aunque Manuela quisiera atraer Amanda al suyo, que era de disipación y aventura libertina » (Ramírez, 2018 ; 205). De nouveau, la critique dirigée contre une « rivale » débouche sur une subtile remise en question de la légitimité de la voix : que peut valoir le témoignage d'une femme apparemment si différente de Solano, qui serait incapable de la comprendre ? Tinoco, enfin, ne ménage pas non plus ses attaques contre le mode de vie et l'orientation sexuelle de Torres : « esa mujer era como el demonio, caprichosa y voluble, dada al vicio, porque vivía dedicada al tequila, y con ése su otro vicio, que ahora no lo llaman así y cada vez se ve más natural, de ser lesbiana. Y una lesbiana conquistadora, que le puso sitio a Amanda » (Ramírez, 2018 ; 122). Toutefois, la stratégie la plus à même de discréditer le discours de ses deux « rivales » consiste, pour Tinoco, à minimiser leur présence même auprès de Solano. Cela est perceptible dès la description du cercle d'amies d'enfance de l'écrivaine : la liste des membres de ce groupe s'achève par un point, qui laisse place à un dernier ajout, peu flatteur, « Ah, y Marina Carmona » (Ramírez, 2018 ; 52). De même, Tinoco ne mentionne à aucun moment Carmona ou Torres dans deux épisodes clé de la vie d'Amanda Solano, durant lesquels ces dernières ont apporté une aide cruciale à leur amie, qu'il s'agisse de l'intervention de Carmona pour que Solano puisse échanger quelques minutes avec son fils, au Guatemala (Ramírez, 2018 ; 110), ou du séjour états-unien de Solano, durant lequel Torres dut prendre soin de son amie, gravement malade, au point d'organiser son rapatriement au Costa Rica (Ramírez, 2018 ; 116-117). Compte tenu du degré de précision du récit contenu dans les lettres que Tinoco reçoit de Solano, il semble peu probable que celle-ci ait omis de mentionner l'aide qu'elle a reçue à ce moment-là, et plus vraisemblable, au contraire, que Tinoco ait choisi de passer sous silence la présence de celles qui lui dis-

putent le titre de confidente, valorisant ainsi d'autant plus son discours au détriment de celui de ses deux concurrentes.

4. Fiabilité du discours et dévaluation des voix secondaires

24. Si la mise en relation des trois chapitres centraux conduit le lecteur à percevoir l'importance de la voix, comme enjeu de pouvoir fondamental au sein de cette juxtaposition de témoignages, la voix de chaque locutrice est également soumise à des mécanismes de déstabilisation depuis l'intérieur même du discours, sans que cela ne soit imputable aux flèches lancées par les témoignages concurrents. Le récit de Torres pâtit ainsi d'un agencement des événements parfois erratique, fait de constantes digressions, qui donnent l'impression d'une parole « à la dérive », comme la chanteuse le reconnaît elle-même : « Deberías llamarme al orden cuando me salgo del camino recto y me voy por la vereda tropical » (Ramírez, 2018 ; 263). Peu après, elle admet s'être de nouveau écartée de ses objectifs : « Pero es hora de atracar la barca, que otra vez vamos a la deriva » (Ramírez, 2018 ; 291). Par ailleurs, le témoignage de Torres fait une telle place au récit autobiographique qu'il oublie fréquemment ce qui devait être le cœur de son échange avec le narrateur, à savoir la vie d'Amanda Solano. Pour cette femme âgée qui estime être au seuil de la mort, tout paraît prétexte à évoquer les joyeuses et prestigieuses amitiés qu'elle avait tissées avec le monde culturel de son époque, comme manière de se remémorer certains des moments les plus agréables de sa vie : Carlos Fuentes, Frida Kahlo, Diego Rivera, Carlos Monsiváis, Pedro Almodóvar, Juan Rulfo, Salma Hayek, sont quelques-unes des multiples figures qui défilent sous les yeux du lecteur, à mesure qu'il découvre le témoignage de Torres.

25. L'âge avancé des trois femmes qui s'expriment participe également de la mise en doute de leur discours, fondé sur une mémoire présentée comme faillible. Manuela Torres, avec le style imagé qui est le sien, explique à son interlocuteur :

Mis cuentas del tiempo no son tan claras como las tuyas. A mí no se me presentan unos tras otro los años en el recuerdo, como niños dóciles de uniforme que acuden formados y formales a mi llamado con sólo sonar las palmas de las manos, sino que se me alborotan y apelonan como si estuvieran en recreo, los muy chingados (Ramírez, 2018 ; 269).

26. Gloria Tinoco, qui prend un traitement que lui ont recommandé ses amis pour perfectionner sa mémoire, est confrontée à la même difficulté : « Cuando llega una a los noventa, la memoria es como un tren que nos va dejando, y sólo se le oye pitar lejos » (Ramírez, 2018 ; 132). De même, son esprit divague et la conduit à relater plusieurs fois les mêmes épisodes, chose qu'elle admet bien volontiers : « Hágame ver cuando me repita, que tampoco es que mi cabeza esté recién salida de la fábrica » (Ramírez, 2018 ; 128). Son récit est émaillé d'approximations, notamment lorsqu'il s'agit de dater précisément un événement, et Tinoco utilise ainsi fréquemment des formulations comme « por allí de » (Ramírez, 2018 ; 55) ou « creo que todo esto ya viene siendo en... » (Ramírez, 2018 ; 124). On notera également que si l'essentiel des dates retraçant la vie d'Amanda Solano reprend fidèlement celles qui ont jalonné l'existence de Yolanda Oreamuno, certaines s'en écartent au contraire, à l'instar de la date du début de la grossesse de Solano ou de l'année où elle pose en maillot de bain dans un journal local, comme s'il s'agissait d'opérer une première brèche dans le réalisme supposé du discours biographique ; de même, certains événements réels ne sont pas situés correctement, comme la mort du médecin et politicien Ricardo Moreno Cañas, survenue en 1938 et non 1936, comme l'affirme Tinoco, ou bien la fronde menée contre un poète phalangiste au théâtre Raventós de San José, que Tinoco place « a mediados de 1937 » et qui s'est en réalité déroulée en novembre de cette même année. Enfin, une dernière affirmation parachève cette mise en doute de la fiabilité de son témoignage, quand Tinoco s'avère incapable de situer correctement le début d'un événement aussi célèbre que la Guerre Civile espagnole : « Primero lo de la República Española y después Hitler y Mussolini, que ya comenzó la guerra en julio de 1938 » (Ramírez, 2018 ; 97). Les confusions de Tinoco, d'abord imperceptibles quand elles concernent des événements de faible résonance historique, deviennent de plus en plus visibles, ce qui révèle une intention manifeste de délégitimer sa parole.

27. En outre, un lecteur attentif ne peut manquer de constater des divergences entre les trois témoignages, rendant plus fragile encore la vérité qui en émerge. Alors que Carmona explique avoir elle-même lancé le cri marquant le point de départ de la protestation, lors de l'épisode du théâtre Raventós (Ramírez, 2018 ; 160), Tinoco fait un récit dans lequel le cri est différent et surtout lancé par une autre personne, en l'occurrence l'écrivain Joaquín Gutiérrez (Ramírez, 2018 ; 92) : qu'il s'agisse d'une erreur, d'une

volonté de minimiser le poids d'une « rivale », pour Tinoco, ou au contraire de transformer la réalité en s'octroyant un protagonisme qu'elle n'a pas eu, pour Carmona, le doute surgit et questionne la fiabilité du discours des deux femmes. La mise en relation des différents témoignages conduit à multiplier les désaccords de ce type ; l'épisode traumatisant de l'agression sexuelle d'Amanda Solano par son beau-père donne ainsi lieu à des versions très différentes : pour Tinoco, Patrick Sanders « se encerró con ella y se puso a masturbarse delante de sus ojos, fijese qué espanto. Amanda, cubierta de semen, se zafó como pudo » (Ramírez, 2018 ; 61), tandis que, selon Carmona, « ¡Si buscaba más bien violarla! » (Ramírez, 2018 ; 181). Torres, enfin, livre une version de l'événement dans laquelle le viol est réalisé : « Ese hombre pervertido, su padrastro, violó a Amanda siendo ella una niña. La sorprendió una vez dentro de la caseta del baño, y la forzó, le desgarró el himen con los dedos, la forma más asquerosa que hay de violación. Es que no se le paró la reata al desgraciado, medio impotente como era » (Ramírez, 2018 ; 229). Les locutrices n'établissent pas non plus la même chronologie de l'œuvre de Solano : d'après Carmona, *Por tierra firme* est la première œuvre de Solano, alors que Tinoco avait affirmé, dans le témoignage précédent, qu'il s'agissait de *Casta sombría* ; elle dit ainsi avoir eu accès à quelques chapitres de ce roman, dont le titre renvoie à une œuvre signalée par les spécialistes de l'œuvre de Yolanda Oreamuno, sans qu'il soit possible de déterminer si elle a réellement existé (De Vallbona, 2006 ; 18). L'intention de l'auteur est clairement d'attirer l'attention du lecteur sur ces divergences, comme le suggère leur agencement dans le roman. Ainsi, il ne nous semble pas anodin qu'une anecdote relatée par Tinoco à la toute fin de son témoignage, à propos de la diffusion radiophonique d'un poème d'Edith Mora, resurgisse dans les premières pages du chapitre suivant, consacré à Carmona, mais racontée d'une autre manière, faisant apparaître d'évidents désaccords dans le contenu du récit. La proximité des deux épisodes dans le roman, révèle une volonté de mettre l'accent sur l'instabilité de la vérité présentée par les trois locutrices, et donc de permettre au lecteur de mettre en doute leur parole.

28. Enfin, l'intensité des sentiments nourris par deux des trois voix « témoins » à l'égard de l'objet même de leur discours, Amanda Solano, finalise cette opération de mise en doute, dans la mesure où elle parasite l'impression de véracité que pourrait par ailleurs susciter leur témoignage et pose la question d'une subjectivité si forte qu'elle déformerait

la réalité. L’amour de Manuela Torres pour Solano ne souffre d’aucune ambiguïté et est explicité, voire même revendiqué, par la chanteuse. Il ne s’agit au départ que de tristesse, celle d’une femme qui a échoué dans son opération de séduction : « Perdí de vista a Amanda después de la cena en La Ópera, y no te digo que no sentía congoja. No la congoja de un amor perdido, sino la de un amor que no se ha podido alcanzar » (Ramírez, 2018 ; 267). Puis, d’« amour platonique » (Ramírez, 2018 ; 269), les sentiments de Torres évoluent et s’apparentent à la « passion charnelle » (Ramírez, 2018 ; 276), Amanda Solano occupant alors définitivement une place privilégiée dans la vie de Torres : « fue parte de mi vida. Lo fue, aunque yo no haya sido parte de la suya, ni modo » (Ramírez, 2018 ; 289). Le poids de la déception conduit Torres à se présenter comme « uno de esos machos mexicanos que no admiten el rechazo, que no pueden vivir con la derrota en el alma » (Ramírez, 2018 ; 294), au point de se laisser happer par la déraison, voire même par une soif de vengeance, ce qui l’amène à détruire la totalité des vêtements que Solano avait créés pour sa boutique, à Mexico, en les découpant aux ciseaux. Comme l’explique Sergio Ramírez dans un entretien (Ramírez, 2011), cette anecdote correspond à une rumeur courant autour de Chavela Vargas et Yolanda Oreamuno, à laquelle il choisit néanmoins de donner corps dans son roman, peut-être pour signifier au lecteur la force de l’amour que son personnage éprouve pour Solano. Quant à Marina Carmona, son discours est fait de multiples louvoisements qui semblent dus à l’incapacité de la locutrice à assumer son attirance pour Solano. Après avoir exprimé l’« admiration inconditionnelle » qu’elle ressent pour son amie (Ramírez, 2018 ; 199), elle reconnaît finalement avoir été « follement amoureuse d’Amanda » (Ramírez, 2018 ; 201), mais s’évertue ensuite à circonscrire ses sentiments au seul champ spirituel : « No le hablo de amor carnal, pues eso sería una vulgaridad [...]. No soy hija de Safo, ni he espigado nunca en los campos de Lesbos » (Ramírez, 2018 ; 201). Elle doit toutefois reconnaître que son discours est peu convaincant (« Sé que mis explicaciones de amor espiritual hacia Amanda, que es lo mismo que amor ascético, podrían sonar como la frustración de un amor carnal debido a mi fealdad », Ramírez, 2018 ; 202) et le lecteur, confronté aux contradictions du personnage (« adoraba su belleza física », Ramírez, 2018 ; 204), comprend finalement que l’argument de l’amour spirituel ne constitue qu’un subterfuge élaboré par Carmona pour dissimuler le fait que ses sentiments n’aient pas été partagés : « De todos modos, si lo examina-

mos bien, debo reconocer que mi amor por Amanda fue un amor imposible » (Ramírez, 2018 ; 202). Les discours de Carmona et Torres voient ainsi leur fiabilité sérieusement entamée par les sentiments des deux femmes, dont on sait qu'ils ont pu les conduire à tomber dans la folie destructrice, dans le cas de Torres, ou bien à orienter son témoignage de telle sorte qu'elle conserve toujours, en dépit des contradictions, son statut de confidente intime, s'agissant de Carmona (cf supra).

5. L'illusion de l'autonomie discursive

29. Dès lors que celles qui semblent être les trois voix principales du roman sont mises en cause, vers qui se tourner ? Quid du narrateur-enquêteur, dont la présence est, à première vue, anodine ? Indépendamment du bref chapitre liminaire, le narrateur apparaît dans les premières pages des trois chapitres centraux, pour introduire les entretiens avec, respectivement, Gloria Tinoco, Marina Carmona et Manuela Torres, avant de s'effacer pour laisser la parole aux trois femmes. On notera qu'apparaît à chaque fois un temps de transition au moment du passage d'une voix homodiégétique à une autre, durant lequel le narrateur réapparaît brièvement, à la suite de quoi le narrateur enclenche le magnétophone, explicitement évoqué dans chaque chapitre, ce qui marque le début du témoignage à proprement parler, exprimé à la première personne par les trois femmes mentionnées. Néanmoins, plusieurs éléments suggèrent le caractère artificiel de cette apparente émancipation discursive, qui laisserait croire que les voix de Tinoco, Carmona et Torres sont à mettre sur le même plan que celle du narrateur. Dans un premier temps, on remarquera la douceur de la transition qui s'effectue, dans chaque chapitre, entre deux voix à la première personne : à la manière d'un fondu enchaîné, les deux voix coexistent temporairement, avant que la voix du narrateur ne disparaisse. Les marques typographiques qui matérialisent traditionnellement un changement de voix sont réduites au minimum, comme cela apparaît au moment d'introduire le premier témoignage :

Me extiende la mano, y ahora sí, esa mano vieja parece un guante ajeno, el enjambre de venas gruesas realzadas sobre el dorso estriado como una antigua porcelana, los anillos que pesan en los dedos, y las pulseras que pesan en la muñeca, y me dice sonriendo, sin dejar de mirarme, que no esperaba que yo fuera tan puntual: cuando se da una cita para las diez de la mañana y se llega a la hora exacta se puede cometer una imprudencia, la dueña de casa puede estar

saliendo apenas del baño, y si es una invitación a cenar, puede encontrarla en bata y los rulos en la cabeza porque aún debe peinarse, y todo esto, como ve, termina convirtiéndose en una descortesía. Pero ¿de qué hablo yo, con esa pantomima de invitaciones a cenar? Esta casa no se abre desde hace cuarenta años, desde que murió mi esposo Braulio, que en paz descansa, y usted ya sabe, por todo el tiempo que vivió en Costa Rica, que casi nunca nos prestamos para invitaciones sociales; somos poco para eso, y por eso nos critican los demás centroamericanos, ¿no es cierto? (Ramírez, 2018 ; 21-22)

30. Dans le cas présent, les deux points concrétisent de manière presque imperceptible le passage d’une voix à une autre, d’autant plus que les formulations impersonnelles de la fin de la phrase permettent de différer la prise de conscience, par le lecteur, que l’identité du « je » a changé, chose qu’il comprend définitivement dans les phrases qui suivent. L’absence des marques typographiques traditionnelles, telles que le retour à la ligne, le tiret et, surtout, les guillemets, établit une continuité directe entre les voix et suggère une certaine porosité entre les deux instances narratives. Plus significatif encore, ce schéma conduit à faire émerger la voix de Tinoco directement de celle du narrateur, comme s’il s’agissait là d’attirer l’attention du lecteur sur la forte médiatisation de la voix naissante par celle qui existait au préalable. La genèse des trois voix, que l’on peut donc qualifier de secondaires, à savoir celles de Tinoco, Carmona et Torres, pose ainsi les conditions d’une subordination discursive en vertu de laquelle, contrairement à l’impression trompeuse générée par la narration homodiégétique, les trois locutrices ne seraient plus réellement maîtresses de leurs voix, puisque celles-ci ne peuvent se déployer qu’après être passées par le filtre du narrateur de premier niveau.
31. De surcroît, l’altération de la structure même de l’entretien contribue à rappeler la présence d’un narrateur surplombant les témoignages des trois femmes. Celles-ci s’expriment effectivement durant une centaine de pages sans que n’apparaisse une seule question de celui qui est censé mener l’entretien. Le personnage de Tinoco entrevoit d’abord la possibilité de livrer son témoignage seul, sans suivre une trame préalablement définie par son interlocuteur : « Más que contestar preguntas, ¿usted quiere que me guíe yo sola por mis recuerdos? » (Ramírez, 2018 ; 31). Toutefois, sa seule remarque est problématique, puisque, dans la mesure où elle n’est pas présentée comme une suggestion de Tinoco mais bien quelque chose perçu comme une contrainte, elle semble répondre à une intervention du narrateur qui n’apparaît pas, précisément, dans le récit, comme si elle avait été

supprimée *a posteriori* par une instance ayant agencé la retranscription de l'entretien. De même, les doutes que Tinoco émet sur sa capacité à développer son témoignage sans aide extérieure (« Achará, qué compromiso », Ramírez, 2018 ; 31) et la durée totale de son entretien avec le narrateur, dont on apprend à la fin du chapitre qu'il a occupé une journée entière, rendent peu vraisemblable l'hypothèse d'un interlocuteur qui serait resté muet durant tout le témoignage. Cela se confirme dans le second chapitre, qui mentionne à plusieurs reprises le fait qu'il s'agisse bien d'un « entretien » et d'une « conversation » (Ramírez, 2018 ; 137). Se déploie alors, dans les trois chapitres centraux du roman, un discours fleuve, à tendance logorrhéique, comme si ce dernier ne devait son surgissement qu'à lui-même. Paradoxalement, alors que la disparition des interventions supposées de l'interrogateur pourrait donner l'impression que la parole s'émanche de la tutelle du narrateur de premier niveau, on comprend qu'elle souligne l'artificialité de ces témoignages supposément autonomes et renvoie au contraire, en filigrane, à la présence d'une autorité qui a mis en forme le récit.

6. « Fantasía » et « invención » : les stratégies de transformation du réel

32. Les contours de cette autorité peuvent néanmoins sembler assez flous, tant *La fugitiva* multiplie les jeux de miroir entre narrateur et auteur. On se souviendra de quelle manière le début du roman inaugurerait cet effet spéculaire grâce à l'auto-référentialité, le texte se donnant à lire comme texte, et à la profusion de détails conduisant inévitablement le lecteur à voir en ce narrateur-romancier-enquêteur un alter ego de l'auteur. Toutefois, comme l'explique Sergio Ramírez, il ne s'agit là que d'une supercherie : si l'investigation dans laquelle est engagé le narrateur de *La fugitiva* reproduit la démarche qui a effectivement été celle de Ramírez en amont de la publication du texte, à propos de Yolanda Oreamuno, l'illusion autobiographique ne va guère au-delà, dans la mesure où ce dernier n'a pas réalisé les entretiens qui apparaissent dans le roman. Il déclare ainsi : « Yo no hice entrevistas. Tenía la documentación. Todo lo que sabía, sobre el personaje en que se basa y sobre la época, que eran muchas cosas, lo repartí, lo puse en boca de los personajes que cuentan su historia » (Bermúdez, 2011). Sergio Ramírez met donc en scène une version fictive de lui-même, qu'il présente

comme l’instance narrative supérieure, c’est-à-dire celle qui surplombe les autres voix s’exprimant dans le roman et qui agence par ailleurs les différents épisodes comme il l’entend. Le point de jonction du narrateur-auteur fictif et de l’auteur réel serait, au bout du compte, une même propension à la falsification du réel. Tandis que l’auteur fictif annonce, dès le premier chapitre, qu’il est incapable d’assurer à son lecteur que son récit de la vie d’Amanda Solano sera exempt de « mensonges » (Ramírez, 2018 ; 18), l’auteur réel se distingue également par sa faculté à transformer l’existence de Yolanda Oreamuno.

33. De là l’interrogation sur l’instabilité générique du texte qui nous est donné à lire. Le paratexte suffirait, en lui-même, à résumer l’ambiguïté de l’œuvre : tandis qu’une note finale présente *La fugitiva* exclusivement comme une œuvre de fiction, les titres des trois chapitres centraux prennent le contrepied de cette affirmation, puisqu’ils ne sont pas seulement inspirés de la réalité, mais citent directement des phrases écrites par les femmes dont les personnages de l’œuvre sont les avatars. Le titre du second chapitre, « Sólo a la muerte se llega demasiado temprano », est une phrase écrite par Oreamuno, tirée d’une nouvelle intitulée « Vela urbana », qui apparaît dans l’anthologie *A lo largo del corto camino* (Oreamuno, 2012²). Quant à celui du troisième chapitre, « Las islas de la agonía y los montes de la estupidez ajena », il provient d’une lettre de 1954 envoyée par Yolanda Oreamuno à Lilia Ramos Valverde, à laquelle celle-ci fait référence dans un entretien qui figure également dans *A lo largo del corto camino* (Oreamuno, 2012). La photographie qui figure en couverture de la première édition de *La fugitiva*, aux éditions Alfaguara (2011), enfin, nous paraît emblématique de ce jeu de brouillage opéré par l’auteur entre fiction et réalité : si la femme qui y apparaît ressemble à s’y méprendre à Yolanda Oreamuno, il ne nous semble pas anodin qu’ait été choisie (voire reproduite ?) une illustration qui soit un calque quasi parfait d’une photographie des années 1933-1934 d’Oreamuno, sur laquelle celle-ci figure de profil, le menton posé sur le poignet, vêtue d’une robe laissant les épaules à découvert et dotée d’une chevelure brune frisée (Oreamuno, 2012), soit autant de points communs avec la femme qui figure en couverture du livre. Au seuil du texte, celle-ci préfigure ainsi les spécificités génériques du roman, qui sera bien une « émanation » de la réalité (Ramírez, 2004 ; 20). Les personnages eux-mêmes se font l’écho, à l’intérieur du roman, des interrogations qui peuvent

2 L’édition électronique de *A lo largo del corto camino* ne comporte pas de pagination.

être celles du lecteur à propos de l'hybridité du texte : « ¿Va a escribir una biografía, o una novela? Bien pueden ser las dos cosas a la vez, ya lo sé, una novela que parezca biografía, o una biografía que parezca novela » (Ramírez, 2018 ; 23) dit ainsi Gloria Tinoco. Marina Carmona pose sensiblement la même question : « Le haré una confidencia que puede agregar en lo que escriba. ¿Biografía, novela? Ya me lo dijo por teléfono, novela, perdone las falencias de mi flaca memoria » (Ramírez, 2018 ; 200).

34. L'interrogation de Carmona débouche sur un avertissement qui pourrait bien avoir valeur de clé de lecture :

¿Y por qué no poner mi nombre verdadero? Póngalo. **Cuídese de las fantasías, y ocúpese de la invención**, que son materias diferentes. Qué poco honesto con el arte de la invención sería no sólo endilgar un nombre fantasioso a Amanda, y a los personajes que la rodearon, sino también a este país. Conrad pudo hacerlo en *Nostromo* con Costaguana, porque de verdad era un país inexistente, y se trataba de una invención legítima. Pero ¿Costa Rica? Qué ridículo sería llamarla Costa de Oro en su novela, o peor, Labriegolandia (Ramírez, 2018 ; 201. Nous soulignons).

35. L'identité générique de *La fugitiva* est intimement liée à la distinction qu'opère Carmona entre ces concepts de « fantaisie » et d'« invention », déjà présente dans les essais de Ramírez, où l'auteur s'attache à valoriser les mensonges vraisemblables : « Aun en los libros donde la imaginación no conoce límites, como en *Las mil y una noches*, no se cuentan falsedades, no se cuentan fantasías. La imaginación es seria, la fantasía no » (Ramírez, 2001 ; 20). Alors que l'invention ou l'imagination sont des émanations directes de la réalité, la fantaisie s'en éloigne définitivement : « La realidad no es más que la imaginación en su estado sólido; la imaginación es una propiedad diferente del mismo cuerpo, es decir, la realidad en su estado gaseoso, su emanación mágica, evanescente. La fantasía no es un cuerpo, ni siquiera un cuerpo gaseoso » (Ramírez, 2001 ; 21). Outre la question de l'altération des noms, sur laquelle nous reviendrons, *La fugitiva* semble appliquer ce conseil donné par Carmona : l'impression d'incertitude générique que l'on peut avoir à la lecture de l'œuvre provient d'une conception du réalisme, défendue par l'auteur, selon laquelle la réalité doit être transformée, tout en restant vraisemblable.

36. Quelles formes prend alors cette modification de la réalité ? Si les trois témoignages sur Amanda Solano révèlent, nous l'avons vu, certaines différences par rapport à la biographie de l'écrivaine Yolanda Oreamuno, il nous semble plus intéressant encore de constater que la soif d'« invention » de

l’auteur se manifeste notamment dans la retranscription de la parole même d’Oreamuno. Ramírez intègre en effet à son roman un certain nombre d’extraits de textes écrits par l’écrivaine costaricienne, qui composent un matériel hétérogène (lettres, roman, essais). L’étude de la correspondance de Oreamuno, dont la seule partie connue figure dans *A lo largo del corto camino*, nous conduit à plusieurs observations : la plupart des fragments inclus dans *La fugitiva* sont des extraits de lettres dont l’existence est attestée et qui ont été envoyées dans les années 1950. Le doute subsiste sur quelques extraits, qui ne figurent pas dans l’anthologie des textes d’Oreamuno : s’agit-il alors d’extraits de lettres auxquelles Ramírez a eu accès durant ses recherches ou de textes inventés ? Un cas spécifique peut être mentionné, celui des lettres qu’Oreamuno/Solano aurait écrites à son fils, dont elle était séparée, sans jamais les avoir envoyées. L’existence de ces lettres est attestée par Lilia Ramos (Ramos Valverde, 2012), mais cette dernière affirme ne pas y avoir eu accès, contrairement à son double fictif, Marina Carmona, qui livre au narrateur une de ces lettres, que l’on devine donc inventée par Ramírez (Ramírez, 2018 ; 195-196). Par ailleurs, les coordonnées de plusieurs lettres réellement écrites par Oreamuno sont transformées au moment de leur passage au roman : ainsi, les dates, destinataires et lieux de rédaction d’au moins trois lettres ont été modifiés (Ramírez, 2018 ; 190, 205-206 et 209-210). Plus intéressant encore, le contenu d’une lettre envoyée par Oreamuno à Lilia Ramos est altéré dans le roman : tandis que la première partie citée est identique à la lettre réelle, la seconde partie rompt avec le document authentique et ne correspond, par ailleurs, à aucune autre lettre connue. Que l’auteur ait réuni des fragments de deux lettres différentes, auxquelles il aurait eu accès durant ses recherches, ou qu’il ait inventé la deuxième partie de la lettre, le constat d’une altération de la voix d’Oreamuno est indéniable. Enfin, parmi les divers extraits du roman de Oreamuno, *La ruta de su evasión*, qui figurent dans *La fugitiva*, il en est un qui atteste du travail d’invention réalisé par l’auteur : en l’espace d’une vingtaine de lignes, l’auteur procède à la fois à une sélection de fragments, en rapprochant des phrases parfois distantes d’une page les unes des autres, à la transformation de passages existants et à l’ajout d’autres phrases. Par exemple, la phrase « Entonces sus movimientos adquirirían un definido nerviosismo y toda ella se resolvía en gestos voraces como para

acapararlo, como para fundirlo, como para destruirlo » (Oreamuno, 2020³), tirée du roman d’Oreamuno, devient, dans *La fugitiva* :

Pero de todos, ella, la madre, en presencia de la Divinidad que es el marido, se comporta con un nerviosismo malsano que se resuelve en gestos voraces, como si quisiera acapararlo, fundirlo, destruirlo. La viuda negra que devora al macho tras cada cópula, aun que se le someta. O que al menos, ansía devorarlo (Ramírez, 2018 ; 180-181).

37. Tandis que la première phrase est une adaptation d’un matériel déjà existant, visant notamment, sans doute, plus d’effectivité, par la substitution du récit rétrospectif par un récit au présent, les deux phrases suivantes, qui prolongent et amplifient le contraste entre les deux personnages évoqués, sont le fruit de l’imagination de Ramírez. On notera, par ailleurs, que cette libre adaptation de la parole des femmes ayant inspiré le roman *La fugitiva* ne se manifeste pas seulement avec Oreamuno, mais également avec Lilia Ramos Valverde et Chavela Vargas. Plusieurs passages des textes que Ramos Valverde a écrits à propos d’Oreamuno, qui apparaissent dans *A lo largo del corto camino*, sont librement adaptés et développés dans *La fugitiva*, par exemple lorsque Ramos Valverde décrit la lutte des pulsions de vie et de mort à l’intérieur de la psyché de son amie ou bien encore la jalousie qu’elle a pu éprouver à son égard (Ramos Valverde, 2012). De même, le roman de Ramírez adapte certaines des phrases les plus célèbres de Chavela Vargas, comme les propos qu’elle a tenus, en 2011, à propos du lien qui unit les Mexicains à la mort : « El mexicano se divierte jugando a los volados (lanzando una moneda al aire para ver si sale cara o cruz) con la vida y con la muerte. Así me divierto yo, jugando a los volados con la vida y con la muerte » (Ordaz, 2009). Dans le roman, ces deux phrases donnent lieu à une réinterprétation qui développe les propos de Vargas et qui accentue l’ancrage mexicain du discours de la locutrice :

A los mexicanos, que se sienten siempre muy machos de puros coyones que son, les gusta divertirse jugando a los volados, a ver si te sale cara o te sale cruz la moneda que lanzas al aire, y es lo mismo que pedirle a la moneda que te diga si cae en vida o si cae en muerte, en cara de felicidad o en cruz de dolor. No acatan que para eso venimos, para ponerle cara al gozo y para meterle hombro a la cruz del dolor, no todo va a ser sólo risa o sólo llanto, porque qué aburrido. Pero así mismo me divertí yo, jugando a los volados con la vida y con la muerte, mi peloncita del alma (Ramírez, 2018 ; 222).

3 L’édition électronique de *La ruta de su evasión* ne comporte pas de pagination.

38. Ce faisant, Ramírez projette la voix des femmes évoquées, Oreamuno, Ramos et Vargas, dans une nouvelle diégèse, rénovant ainsi totalement l'interprétation qui peut en être faite et s'octroyant, par là même, une liberté qui doit être questionnée.

7. *La fugitiva*, un hommage ?

39. Nous avons débuté cette étude par un examen du premier chapitre de *La fugitiva*, qui, en systématisant les images rendant compte de l'indifférence, voire du mépris, que le Costa Rica réservait à une de ses écrivaines, semblait faire du texte qui débutait une sorte d'hommage à celle dont la tragique existence avait servi de source d'inspiration au récit. Au terme de l'analyse, cette impression doit être démentie, dans la mesure où, indépendamment du fait que la trajectoire de Yolanda Oreamuno soit fictionnalisée, ce qui aurait d'ailleurs pu constituer un outil au service d'une réévaluation de son œuvre, le roman de Ramírez s'attache bien plus à la vie – librement adaptée – d'Oreamuno qu'à sa production littéraire. Si l'auteur prend la liberté de tronquer, transformer, réécrire les écrits de l'écrivaine costarienne, conformément au cadre fictionnel qu'il a choisi pour réinterpréter la vie d'Oreamuno, il est bien plus significatif que la voix de cette dernière ne soit convoquée que dans une optique biographique : le texte n'est alors pas cité pour lui-même, afin de mettre en lumière, de présenter, voire de valoriser, l'œuvre littéraire, mais uniquement en guise de support susceptible d'apporter un éclairage supplémentaire sur la vie de Solano/Oreamuno. A ce titre, il n'est pas anodin que le corpus épistolaire d'Oreamuno, en tant que matériau autobiographique, soit convoqué de manière nettement plus récurrente, dans *La fugitiva*, que son œuvre de fiction. Par ailleurs, lorsque cette dernière apparaît dans le roman, c'est avant tout pour en isoler des fragments qui seraient précisément autobiographiques, d'après Marina Carmona : c'est ainsi qu'elle estime que Aurora et Teresa, deux personnages du roman écrit par Solano, sont des alter ego de l'autrice (Ramírez, 2018 ; 164, 166 et 181) et que « muchas claves autobiográficas, y de identidad, se encuentran en sus propias ficciones » (Ramírez, 2018 ; 179). En d'autres termes, la littérature n'apparaît que pour et par ses liens avec la vie de la protagoniste. De même, la beauté physique et le pouvoir de séduction de Solano/Oreamuno, constamment évoqués dans le roman, mais également dans les entretiens que Ramírez a accordés à la presse, semblent cristalliser

la fascination dont elle fait l'objet, au détriment de son intellect, comme en témoigne le recours très fréquent à l'ekphrasis pour caractériser la protagoniste. Ramírez exploite effectivement plusieurs œuvres picturales et photographiques réelles, réalisées du vivant d'Oreamuno, apparaissant toutes dans *A lo largo del corto camino*, afin de matérialiser l'enthousiasme que la beauté de Solano/Oreamuno suscitait, à commencer par une aquarelle de Margarita Bertheau intitulée « Yolanda », datée de 1943, dont Gloria Tinoco livre une description minutieuse et une interprétation qui, à l'image du traitement que le roman propose des textes de Oreamuno, fait de l'œuvre d'art le prétexte à une lecture biographique : « Esos ojos entrecerrados, la boca en una mueca como de dolor, son prueba del tormento que lleva por dentro » (Ramírez, 2018 ; 105). Quelques pages plus loin, c'est une photographie d'Oreamuno prise par un réalisateur de film qui fait l'objet d'un développement de la part de Tinoco (Ramírez, 2018 ; 120-121), de même que Carmona montre et décrit de manière exhaustive, dès les premières secondes de sa rencontre avec le narrateur, la photographie la plus célèbre de Yolanda Oreamuno, datée de février 1940, en évoquant les moindres détails. On notera par ailleurs que Ramírez modifie la dédicace qui apparaît à l'encre bleue sur la photographie, adressée, sur le document authentique, à l'écrivain Joaquín García Monge (« Para don Joaquín con respetuoso y agradecido afecto »), pour en faire un message à destination de son personnage, Carmona : « Para Marina, de la Docta Simpatía, con un beso, A. » (Ramírez, 2018 ; 139). Cette transformation par Ramírez du texte écrit dans la réalité par Oreamuno, là où la description du corps reste au contraire fidèle à la photographie originale, pourrait sans doute constituer un procédé symptomatique d'une logique applicable au roman tout entier : la femme plutôt que l'écrivaine, l'image plutôt que le texte, l'ekphrasis plutôt que l'exégèse.

40. En outre, la modification du nom de l'écrivaine, de même que celui de quatre autres femmes de premier plan dans le roman (Eunice Odio, Vera Tinoco Rodríguez de Iglesias, Lilia Ramos Valverde et Chavela Vargas), nous semble devoir être interprétée au-delà de la seule question de l'« invention », conceptualisée par Ramírez comme l'art d'élaborer des mensonges vraisemblables. L'écrivain lui-même, dans son essai *El viejo arte de mentir*, explique ne pas être favorable à une fictionnalisation des noms et toponymes :

Yo prefiero el realismo que no sustituye siquiera los nombres de los personajes, cuando se trata de una historia real. Así me acerco más a esa ambición de fundir la Historia pública, en su relieve de hecho real, con la historia privada, en su relieve de hecho imaginario. Me repugna eso de sustituir los nombres de los países, de las ciudades, por otros ficticios y, como dije, los nombres de los personajes. Somoza es Somoza. Darío es Darío. En el caso de *Castigo divino*, cambié los nombres de la familia que fue víctima de Oliverio Castañeda para no buscarme problemas, y de todas maneras no los evité (Ramírez, 2004 ; 96).

41. Dès lors, comment comprendre la substitution du nom des quatre figures principales du roman par un nom fictif ? N’y aurait-il pas là une invitation implicite à reconsidérer l’objet central de l’œuvre, au-delà de l’apparence d’une biographie sui generis ? Nous souscrivons pleinement au constat dressé par Marco Polo Taboada Hernández :

En este “baile de máscaras” (para tomar el título de otra novela del nicaragüense), no deja de ser un indicio que el narrador, aunque su nombre no esté al interior del texto, se asuma como el mismo Sergio Ramírez. Los nombres de las entrevistadas y de la protagonista pueden ser inventados; el suyo no. ¿Por qué? Porque desea hacer patente que es él quien rescata a su homóloga olvidada y, a partir de esta acción, se coloca a sí mismo en primer plano ante el lector. ¿Cómo negar que *La fugitiva* es, más que una novela sobre la vida de Oreamuno, un texto que insiste en el proceso de “documentación” emprendido por Ramírez para otorgarle visibilidad a la escritora? ¿No es el narrador *también* un protagonista de la novela? (Taboada Hernández, 2015 ; 121-122).

42. L’objet du texte est donc bien, effectivement, le processus de « mise en littérature » de Yolanda Oreamuno, devenue Amanda Solano, davantage que l’écrivaine en elle-même. De nombreux éléments l’attestent, à commencer, comme l’écrit Taboada Hernández, par le fait que la voix du narrateur, qui est celui qui a engagé ce processus, soit la seule de celles qui s’expriment dans le roman à ne pas être associée à une identité fictive. Bien que le nom de l’auteur n’apparaisse pas explicitement, la caractérisation qui est faite du narrateur-auteur, ainsi que la mention au titre de son premier roman, suffisent à ancrer sa voix dans la réalité. De plus, il est clair que l’érosion progressive du pacte de confiance qui semblait s’établir entre le lecteur et chacune des trois narratrices secondaires, à mesure que la vérité de leurs témoignages respectifs est mise en doute, profite à la seule instance qui dispose d’un regard d’ensemble et est à même de déceler où se trouve la vérité : le narrateur, comme le suggère sa seule intervention au milieu d’un des témoignages, dans le troisième chapitre du roman. Alors que Marina Carmona dément la rumeur selon laquelle Amanda Solano aurait nourri un fort ressentiment à l’égard de son mari, par l’intermédiaire de qui elle aurait

contracté la syphilis, le narrateur interrompt son récit pour lui lire une lettre envoyée par Solano à Tinoco, que celle-ci lui avait transmise, afin de contredire Carmona. Ce faisant, il s'impose comme figure d'autorité et comme détenteur de la vérité, car il est le seul à avoir accès aux différents témoignages et à pouvoir les confronter. Par ailleurs, l'agencement du récit lui revient, ce qui lui confère une forme de supériorité sur les femmes dont il récolte les témoignages. De surcroît, la mise en relation des deux principales figures de l'écrivain présentes dans le roman, à savoir Amanda Solano et le narrateur, tourne clairement à l'avantage de ce dernier, car lui jouit d'un statut qui a toujours fait cruellement défaut à Solano : alors que les trois témoignages contribuent paradoxalement à banaliser l'œuvre littéraire de l'écrivaine costaricienne (« como escritora es nada más una escritora de Costa Rica que no tuvo suerte en el mundo universal de las letras », Ramírez, 2018 ; 289-290), à mettre en doute son talent (« si su genio se plasmó en todas esas novelas que se perdieron para siempre, ¿cómo podemos ahora saberlo? Una sola novela. ¿Es *La puerta cerrada* una obra maestra? Yo quiero creer que sí, pero media mi natural apasionamiento », Ramírez, 2018 ; 211-212), voire à questionner l'existence même de son œuvre (« tantos son los títulos de libros desaparecidos de Amanda que ahora se mencionan, que a veces me entran dudas de si en realidad los escribió, o sólo pensó que iba a escribirlos » Ramírez, 2018 ; 102), l'avatar fictionnel de Sergio Ramírez se met en scène comme écrivain célèbre et talentueux, comme l'indique la réaction de la domestique, également nicaraguayenne, de Gloria Tinoco, quand elle le rencontre : « Sólo lo había visto en la tele, me dice » (Ramírez, 2018 ; 20).

43. *In fine*, contre toute attente, Yolanda Oreamuno, qui semblait devoir être l'objet même du texte, devient, pour reprendre un terme employé par Nathalie Besse, un « prétexte » (Besse, 2015). Pour cette dernière, l'objectif caché de Ramírez, dans *La fugitiva*, serait à rechercher du côté d'une réflexion sur le temps : « Si Sergio Ramírez fue fascinado, como otros muchos, por aquella mujer, este personaje se convierte también en un «pretexto» que le permite al escritor indagar en el tiempo, un tiempo por definición perdido », que Besse identifie principalement aux années 1930-1940 en Amérique Centrale et au temps de l'utopie révolutionnaire sandiniste. Pour notre part, nous voyons également dans le roman de Ramírez une réflexion sur les angoisses de l'artiste face au temps et, surtout, face à la

menace de l’oubli, tout entière incarnée dans le destin tragique de cette écrivaine dont la crainte majeure était précisément de ne pas passer à la postérité. C’est en ce sens qu’il faudrait alors lire à la fois l’architecture globale du roman, qui s’ouvre et se clôt par deux scènes se déroulant dans un cimetière, et la prégnance du motif de l’oubli dans le troisième témoignage présenté dans l’œuvre, celui de la chanteuse Manuela Torres, tout particulièrement dans les dernières pages du livre. Les déambulations du narrateur dans le cimetière de San José où est enterrée Solano/Oreamuno sont en effet l’occasion de décrire, au seuil du roman, un panorama fait de sculptures amputées et de majestueuses constructions en marbre dégradées par ces « vandales » que sont « Tiempo y Olvido » (Ramírez, 2018 ; 14). Au terme du roman, c’est le même motif qui resurgit, qu’il s’agisse de l’enterrement, cette fois définitif, des restes de l’écrivaine finalement rentrée dans son pays d’origine, ou des énergiques revendications d’une Chavela Vargas fictionnalisée par Ramírez, qui écarte avec véhémence la possibilité de subir le même sort qu’Amanda Solano : « yo voy a ser recordada, no lo olvides. Van a ser recordadas mis canciones, lo que fui, lo que sufrí. Eso se lo agradezco a la vida que me dio recuerdos suficientes que dejar a los demás, a mi público idolatrado, a los que me quieren » (Ramírez, 2018 ; 306). Dès lors, la présence discrète mais déterminante qu’acquiert, dans le roman, le narrateur-auteur, alter ego revendiqué de Sergio Ramírez lui-même, matérialiserait les angoisses de l’écrivain qui, bien que célébré de son vivant, pourrait également venir gonfler les rangs de ces morts célébrés par la chanteuse aux lunettes noires, ces morts « que no hacen ruido » (Ramírez, 2018 ; 230).

Bibliographie

BERMÚDEZ Manuel, «Sergio Ramírez: Confesiones sobre Amanda», *Semanario Universidad*, 15/01/11.

URL : <https://historico.semanariouniversidad.com/suplementos/loslibros/sergio-ramrez-confesiones-sobre-amanda/>

BESSE Nathalie, «Sergio Ramírez en busca del tiempo perdido en *La fugitiva*», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015.

D. DESMAS, « “Cúidese de las fantasías, y ocúpese de la invención” ... »

URL : http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sergio-ramirez-en-busca-del-tiempo-perdido-en-la-fugitiva/html/8ffe8fe2-ed0c-440f-8a16-240959ebf6aa_2.html

DE VALLBONA Rima, «Yolanda Oreamuno: El estigma del escritor», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 270, 1972, p. 474-500.

_____, *Yolanda Oreamuno*, San José, Ed. EUNED, 2006.

MONTAÑO GARFIAS Ericka, «Hoy ando en busca del tiempo perdido: Sergio Ramírez», *La Jornada*, 03/06/11.

URL : <https://www.jornada.com.mx/2011/06/03/cultura/a03n1cul>

ORDAZ Pablo «Chavela Vargas "Así me voy a morir, libre, sin yugos"», *El País*, 10/05/09.

URL :

https://elpais.com/diario/2009/05/10/eps/1241936812_850215.html

OREAMUNO Yolanda, *La ruta de su evasión*, Mexico, Ed. UNAM, 2020 [1949].

_____, *A lo largo del corto camino*, San José, Ed. Costa Rica, 2012 [1961].

RAMÍREZ Sergio, *Mentiras verdaderas*, Mexico, Alfaguara, 2001.

_____, *El viejo arte de mentir*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 2004.

_____, *La fugitiva*, Barcelone, Ed. Penguin Random House, Debolsillo, 2018 [2011].

_____, « “La fugitiva”, la vida de una vanguardista entre Tánatos y Eros », *El Patagónico*, 28/08/11.

URL : <https://www.elpatagonico.com/la-fugitiva-la-vida-una-vanguardista-tanatos-y-eros-n1403869>

OVIEDO PÉREZ DE TUDELA María del Rocío, «Entre la historia y la fábula. *La fugitiva* de Sergio Ramírez», in *Las formas plurales de la*

D. DESMAS, « Cuídese de las fantasías, y ocúpese de la invención”... »

genericidad literaria, MATEOS-GÓMEZ Sofía et RAMOS-IZQUIERDO Eduardo, *Colloquia*, 2019, p.53-74.

URL : <https://colloquiasal.files.wordpress.com/2020/05/colloquia7.pdf>

RAMOS VALVERDE Lilia, «Yolanda Oreamuno en mi recuerdo eviterno», in *A lo largo del corto camino*, Oreamuno Yolanda, San José, Ed. Costa Rica, 2012 [1961].

RODRÍGUEZ Katherine, «Creando la mentira verdadera Amanda Solano: el calco discursivo biográfico en el relato de *La fugitiva* de Sergio Ramírez», *Istmo*, 31, 2015.

URL : <http://istmo.denison.edu/n31/proyectos/03.html>

RODRÍGUEZ MATA Natalia, « Sergio Ramírez: Yolanda Oreamuno es la gran escritora de Costa Rica », *RedCultura*, 15/07/11.

URL : <http://redcultura.com/php/Articulos743.htm>

TABOADA HERNÁNDEZ Marco Polo, Modalidades del silencio: el « secreto » en *La máscara sarda de Luisa Valenzuela y la « mentira » en La fugitiva de Sergio Ramírez*, Tesis de maestría, Mexico, UAM Iztapalapa, 2015.

_____, «Una escritora en fuga: Yolanda Oreamuno por Sergio Ramírez», SENALC, 01/12/17.

URL : <https://www.senalc.com/2017/12/01/una-escritora-en-fuga-yolanda-oreamuno-por-sergio-ramirez/>

TEJEDA Armando G., «La libertad de la mujer, "motor vital" de la nueva novela de Sergio Ramírez», *La Jornada*, 13/04/11.

URL : <https://www.jornada.com.mx/2011/04/13/cultura/a05n1cul>

VARGAS VARGAS José Ángel, «*La fugitiva*. Libertad personal, exilio e indiferencia», *Letras*, 62, 2017, p.73-89.

D. DESMAS, « “Cuídese de las fantasías, y ocúpese de la invención” ... »

VILLARUEL Patricia, «Sergio Ramírez: 'La Fugitiva es la historia de muchos en una sola'», *El Universo*, 24/04/11.

URL : <https://www.eluniverso.com/2011/04/24/1/1380/sergio-ramirez-la-fugitiva-historia-muchos-sola.html>

ZUNINI Pablo, «Los límites de la biografía me resultan muy estrechos», *Eterna Cadencia*, 31/08/11.

URL :

<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/e2-80-9clos-limites-de-la-biografia-me-resultan-muy-estrechos-e2-80-9d.html>