



HAL
open science

“ Drôles de crimes en Amérique latine ”

Pénélope Laurent

► **To cite this version:**

Pénélope Laurent. “ Drôles de crimes en Amérique latine ”. Spectres de Poe dans la littérature et dans les arts, Le Visage Vert, 2020, 978-2-918061-45-8. hal-03861747

HAL Id: hal-03861747

<https://hal.science/hal-03861747>

Submitted on 20 Nov 2022

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.

« Drôles de crimes en Amérique latine »

Pénélope Laurent
Sorbonne Université
CRIMIC (EA 2561)

Introduction

Edgar Allan Poe meurt en 1849 alors qu'en France une vague d'engouement pour son œuvre a déjà commencé à déferler, grâce notamment à un certain nombre de traductions. L'Espagne va découvrir son œuvre dès 1858, non pas en langue anglaise mais dans la traduction française de Charles Baudelaire. Quelques exemplaires des *Histoires extraordinaires* circulent à Madrid cette année-là et passent entre plus de deux cents mains, ce qui a pour effet de susciter des initiatives de traduction de Poe (du français vers l'espagnol), à Barcelone et à Madrid. L'engouement pour Poe en Espagne est vif entre 1858 et 1868, et si les traductions se font à partir de 1860 depuis l'anglais, c'est l'ordre et les titres proposés par Baudelaire qui font référence. L'œuvre de l'écrivain américain passe donc par la reconnaissance en France puis en Espagne pour atteindre le public de son continent dans son hémisphère Sud, bien plus tardivement. Il faut attendre 1884 pour que soient traduits et publiés sous forme de recueil quelques récits courts et 1892 pour les poèmes¹. En 1893, Edgar Allan Poe fera l'objet d'un essai de la part de Rubén Darío, poète nicaraguayen considéré comme le premier grand écrivain professionnel latino-américain, représentant du modernisme, premier mouvement proprement latino-américain, pris en modèle par des épigones européens, renversant ainsi la tendance de domination culturelle. Darío, figure tutélaire des lettres en Amérique latine, publie *Los raros* (1893), un recueil d'essais qui se propose de faire connaître les figures marquantes du symbolisme dans l'Amérique hispanophone et il place Poe à la deuxième place afin de montrer qu'elles sont toutes héritières de son œuvre. C'est donc, comme en Angleterre, plutôt le versant poétique de l'œuvre de Poe qui retient l'attention en Amérique latine de quelques fins lecteurs avertis, cosmopolites et voyageurs. Les grands écrivains modernistes (Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga) vont être fortement influencés par l'œuvre de Poe.

Mais c'est dans les récits narratifs que l'on retrouve ensuite la plus grande influence de Poe, comme nous allons le voir, à travers l'étude de quelques cas ; celle-ci est sans doute liée à la tradition naissante du récit court, « el cuento », qui se distingue de la nouvelle par sa concision et son effet de « pointe » (*in cauda venenum*). L'influence de Poe dans l'œuvre narrative de Rubén Darío, et notamment de ses récits d'horreur, est déjà bien établie de sorte que nous n'y revenons pas. Nous nous proposons de restreindre délibérément notre analyse aux récits de quelques écrivains hispano-américains aux esthétiques variées, à la dimension du crime et de

¹ Toutes ces informations de réception de l'œuvre de Poe se trouvent dans l'introduction de John Eugene Englekirk, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York (NY), Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934 (p. 15-22).

son éventuelle élucidation dans le texte (récits policiers et récits de crimes plus généralement). Nous tenterons de voir comment Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges et Andrés Caicedo utilisent le legs poésque pour le prolonger et le parodier, c'est-à-dire comment Poe a transformé leur conception de la lecture visible dans leurs écrits, selon l'idée que le lecteur est désormais un détective en quête de significations².

Quiroga ou la vampirisation créatrice, amusée et assumée de Poe

L'écrivain uruguayen Horacio Quiroga (1878-1937) est considéré comme le père fondateur du « cuento » en Amérique latine, le genre du récit court qui va connaître un très grand essor tout au long du XXe siècle³. Il a souvent été comparé à Poe, précisément parce qu'il a joué ce rôle de légitimation esthétique du récit court dans son aire géoculturelle, mais aussi par ses thématiques de prédilection (la mort, l'étrangeté, la folie, les états altérés de la conscience, la terreur, le maléfice, la vie d'outre-tombe, le double, la vengeance meurtrière, l'amour fatal, pervers et morbide), l'utilisation du fantastique et son goût pour le grotesque. Il faut dire que la destinée de Quiroga n'est pas moins funeste que celle de Poe : son père se tue alors qu'il n'a que trois mois ; à l'âge de dix-sept ans, il découvre le corps de son beau-père qui vient de se suicider ; il tue accidentellement son meilleur ami Federico Ferrando en nettoyant le revolver qui devait servir à celui-ci pour se battre en duel ; sa première femme se suicide ; et, atteint de cancer, il finira par se suicider à son tour. L'obsession pour la mort n'est pas une simple thématique de son œuvre, c'en est l'axe structurant⁴.

Ses récits les plus connus, et déjà bien analysés, sont des chefs-d'œuvre du fantastique et du récit de terreur, qui, s'ils sont écrits avec une plus grande concision que chez Poe, s'inscrivent dans une veine poésque évidente avec une adéquation parfaite entre description du lieu et situation des personnages. Je proposerai donc ici des pistes de réécriture de crimes poésques dans des récits quiroguiens moins analysés.

Quiroga publie en 1904 *El crimen del otro*, un recueil de récits courts, dont le titre (et celui du récit du même nom) fait indirectement allusion à une réécriture de « La Barrique d'amontillado », texte qu'il a déjà réécrit dans le premier récit de *Los arrecifes de coral* (1901) et qu'il intitule littéralement « El tonel de amontillado », inversant – en la parodiant — la perspective du texte de Poe. Dans « El tonel de amontillado », le narrateur s'identifie au personnage de Montrésor et c'est son ami Fortunato qui veut lui raconter sa drôle d'histoire dans une cave dont il revient, les épaules pleines de poussière, comme s'il était le revenant de l'histoire originale de Poe. Tous deux boivent lors du carnaval et Fortunato entraîne le personnage-narrateur dans la cave, peut-être, comme le suggère le texte, entre grotesque et épouvante, pour l'assassiner. Il y a donc un renversement par rapport à Poe, opéré à partir d'une

² Comme le dit Henri Justin dans *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, 2009, p. 95-96 : « Le texte se gonfle de questions, de non-dits, de doutes et même, c'est ma lecture, de contre-vérités. Là réside la puissante originalité de ces contes : ils exigent une lecture détectrice, une enquête textuelle. Tout bon auteur suscite l'analyse; Poe l'impose. »

³ Horacio Quiroga a écrit un « Décalogue du parfait conteur » (*Todos los cuentos*, Madrid, Paris, Mexico, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALCA XX, collection Archivos, 1996, p. 1194) dans lequel il enjoint les apprentis conteurs à croire en un maître comme en Dieu et Edgar Allan Poe se trouve à la première place de son panthéon personnel. L'œuvre *Todos los cuentos* d'Horacio Quiroga apparaîtra désormais comme TC.

⁴ Cf. Milagros Ezquerro, « Los temas y la escritura quiroguianos », in TC, p. 1413.

isotopie du double et du double inversé (la scène du récit se situe devant un miroir fixé au mur, comme les chaînes dans la cave). Le narrateur du texte de Quiroga semble confondre le narrateur de Poe avec Poe lui-même, assimilant Poe à Montrésor (dans le texte poesque), confondant auteur et narrateur ; ce n'est qu'à l'avant-dernière ligne que l'on comprend que le narrateur de Quiroga est Montrésor, ce qui tend à signifier que le narrateur de Quiroga s'identifie au narrateur-personnage de Poe, c'est-à-dire à Poe lui-même dans sa confusion. Ce texte ne se comprend donc que si l'on connaît le texte-source de Poe, faute de quoi il est difficilement lisible. Le jeune Quiroga, âgé de vingt-trois ans, dont c'est le cinquième récit publié, semble donc faire ses armes grâce à Poe dans un récit qu'il ne voudra pas republier par la suite. L'identification à Poe, qui ressemble à un lapsus de la part de Quiroga, renforce l'impression du désir d'appropriation, déjà très explicite à travers la parodie, mais elle suppose aussi le désir de « tuer » ce père littéraire puisque le personnage-narrateur Montrésor-Poe se retrouve dans la position du Fortunato de Poe, dans une sorte de désir de vengeance inversée qui, déjà chez Poe, ne parvenait pas à sa conclusion (Fortunato mourant sans comprendre que Montrésor se vengeait).

Trois ans plus tard, Quiroga publie « El crimen del otro » dans lequel Edgar Allan Poe est une référence explicite à l'intérieur de la fiction, au sujet de laquelle le narrateur avoue :

Poe era en aquella época el único autor que yo leía. Ese maldito loco había llegado a dominarme por completo; no había sobre la mesa un solo libro que no fuera de él. Toda mi cabeza estaba llena de Poe, como si la hubieran vaciado en el molde de Ligeia. ¡Ligeia! ¡Qué adoración tenía por este cuento⁵!

[Poe était à cette époque le seul auteur que je lisais. Ce maudit fou était parvenu à me dominer complètement ; il n'y avait sur ma table pas un seul livre qui ne fût de lui. Toute ma tête était emplie de Poe, comme si on l'avait vidée dans le moule de Ligeia. Ligeia ! Quelle adoration j'avais pour ce récit !]

Le personnage-narrateur essaie de convaincre son ami, fou ou idiot, qui s'appelle opportunément Fortunato, que son destin est celui décrit dans le texte de Poe. Il le manipule pour l'enfoncer dans sa folie en lui lisant des nouvelles d'Edgar Allan Poe, jusqu'à le faire descendre dans un trou, situé dans une cave, lors du carnaval. Le narrateur le dit explicitement : son propos est de faire avec Fortunato ce que Poe lui-même a fait avec Fortunato⁶. Nous retrouvons ici le même désir de se substituer à Poe, mis en scène de façon grotesque et parodique : Poe domine le narrateur, le narrateur domine Fortunato. De nouveau une sorte de lapsus surgit dans le texte, confondant Poe avec le personnage de Montrésor⁷, le double poesque de lui-même. Le crime de l'autre, c'est le crime de Fortunato mais surtout de Poe, et c'est bien sûr le crime de soi, car le narrateur est plus fou que son ami, sorte de William Wilson qui finit par prendre conscience qu'il était peut-être « un peu fou⁸ » dans la dernière phrase du récit. Et c'est aussi le crime de soi, non plus en tant que personnage-narrateur mais en tant qu'instance

⁵ TC, p. 872.

⁶ TC, p. 877.

⁷ TC, p. 879 : « comprendí entonces, pero locamente, la precaución de Poe al llevar la espada consigo. Busqué un arma desesperadamente : no había ninguna. » [je compris alors, mais avec folie, la précaution de Poe de porter une épée par-devers lui. Je cherchai une arme désespérément : il n'y en avait pas.]

⁸ TC, p. 879 : « Y continué mi marcha gozando las últimas aventuras con una fruición tal que no sería extraño que yo a mi vez estuviera un poco loco. » [Et je poursuivis ma marche en savourant les dernières aventures avec une telle jouissance qu'il ne serait pas étonnant que je fusse à mon tour un peu fou.]

narrative dans une sorte d'auto-parodie⁹, la parodie de « El tonel de amontillado ». La référence à Poe est donc explicite et permet des mises en abyme qui parlent du processus créatif¹⁰, entre désir d'identification et grotesque mise à mort du père littéraire. La réécriture de Poe par Quiroga serait une sorte de mise en scène amusée du complexe de Poe (*Edipo*, en espagnol).

Par ailleurs, il est permis de considérer que la diégèse de « El tonel de amontillado » de Quiroga suit en réalité celle de « El crimen del otro¹¹ » : là où le second se termine (Fortunato descend dans un trou, une sorte de puits) commence le premier (Fortunato sort de la cave pour raconter son histoire à Montrésor). Il y aurait donc non seulement une parodie de Poe dans les deux textes de Quiroga mais également un principe générateur d'un cycle, ou plus exactement de fils et motifs qui, par leur récurrence et leur continuité, s'émancipent du référent poésique qui fonctionnait comme hypotexte. L'assimilation forcée de Fortunato et du narrateur de « El crimen del otro » aux personnages de Poe aboutirait ainsi dans « El tonel de amontillado » à une inversion diégétique sous la forme d'une parodie dont on ignore si elle se solde par un crime. Le complexe de Poe ayant été liquidé, Quiroga peut désormais s'affranchir de la référence onomastique explicite dans le reste de son œuvre.

Si les premiers récits de Horacio Quiroga de la première décennie du XXe siècle, marqués par le modernisme, font directement allusion à l'influence de la lecture de Poe, ceux réunis à partir de 1917 dans *Cuentos de amor de locura y de muerte* s'affranchissent de leurs modèles tout en gardant une grande affinité thématique.

Un récit court peu connu, « La llama », publié d'abord en 1915 puis en 1920 dans *El salvaje*, permet d'illustrer cette appropriation complexe de Poe par Quiroga. C'est une histoire de vampirisation artistique et vitale proche du « Portrait ovale ». Une jeune fille nommée Bérénice – victime d'une crise de catalepsie à l'âge de dix ans, état dans lequel elle reste plongée jusqu'à sa mort soixante-seize ans plus tard –, fait la rencontre d'un certain Wagner (ce que l'on n'apprend qu'à la toute fin du récit dans une sorte de coup de théâtre) dans un salon parisien grâce à l'entremise d'un certain Baudelaire. La petite fille aux nerfs fragiles rencontre à plusieurs reprises le compositeur mais lorsqu'il improvise ce qui deviendra *Tristan et Isolde*, elle fond en larmes. Lorsqu'il revient et interprète la partition définitive, elle semble alors se fondre en lui, physiquement et psychologiquement, la passion créatrice du maître passant dans le corps frêle de la petite fille qui se consume d'amour et de folie jusqu'à vieillir de plusieurs décennies en une heure et demie¹². Wagner, lui, sent son corps défaillir, si bien qu'on ne sait plus qui vampirise l'autre. La petite fille, sorte de Morella au vieillissement très accéléré, tombe en catalepsie. Nulle trace de dents ni de vivante tenue pour morte et enterrée dans ce récit. Mais un portrait de Bérénice passe de main en main dans ce récit enchâssé, comme pour signifier l'intertextualité avec divers textes de Poe. Ce récit croise la piste « Bérénice » comme pour en prolonger une autre (celle du « Portrait ovale ») dans la mesure où le vieux compositeur, des

⁹ C'est ce qu'affirme Elsa K. Gambarini dans « La escritura como lectura : la parodia en *El crimen del otro*, de Horacio Quiroga », in *Revista iberoamericana*, n°135-136, 1986, p. 478. Dans ce même article, elle propose l'idée très pertinente selon laquelle le masque de Fortunato est une métaphore du récit (p. 485).

¹⁰ Cf. Margo Clantz, « Poe en Quiroga », in Ángel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976, p. 100-101.

¹¹ L'idée d'une continuité diégétique entre les deux récits est renforcée par la fin de « El crimen del otro » dans laquelle le narrateur se prend à rêver que Fortunato sort de la cave pour se venger de lui (ce qu'il fait, sérieusement ou non, dans « El tonel de amontillado »).

¹² C'est ainsi que l'on peut comprendre le titre « La llama », littéralement « La flamme », symbole de vie autant que de destruction, flamme de la vie, de la passion et de la création artistique qui entraîne la fusion.

années plus tard, un an avant sa mort, a conscience que le portrait est le pire des arguments contre son œuvre. Si Poe terminait son récit sur le constat terrifiant de la mort du modèle, Quiroga commence par celui de la mort de Bérénice dans les journaux, suite à une catalepsie d'une durée de soixante-seize ans et il termine le récit par la dévotion du narrateur pour l'histoire de Bérénice et Wagner.

Il semble que Quiroga, dans une veine très poésque, n'en finisse pas de faire mourir ses personnages qui se vampirisent les uns les autres. Il reprend donc un procédé typique de Poe, il lance une « fausse » piste intertextuelle (« Bérénice ») pour en suggérer deux autres (« Le Portrait ovale » et « Morella ») puis croise les références poésques à des clins d'œil référentiels européens (Baudelaire, Wagner, etc.). Et s'il vampirise Poe, il se vampirise d'abord lui-même puisque s'il publie pour la première fois « La llama » (sous le titre premier de « Bérénice ») en décembre 1915, il a publié en mai 1914 « La muerte de Isolda », récit d'un amour impossible sur fond wagnérien.

Si l'on compare le processus de réécriture de Poe dans cette deuxième période créative de Quiroga à la première, qui se limite essentiellement à une inversion parodique, on peut penser que les pistes intertextuelles et intratextuelles se diversifient et rendent plus complexe le processus créatif. Et Quiroga reprend ses propres procédés de réécriture de Poe de la première période (en commençant par le dénouement par exemple, dans une rétrospection, comme dans le cas de Montrésor) tout en complexifiant les références intertextuelles.

Jorge Luis Borges, ou lorsque la parodie et la subversion sont aussi un hommage

Borges, autre grand maître du récit court du Río de la Plata, admire les nouvelles de Poe mais beaucoup moins sa poésie dont il déclare que bien peu de chose ne lui survit¹³. Borges est un grand lecteur de récits policiers et s'il parle volontiers de Chesterton, Wilkie Collins ou Edgar Allan Poe, en revanche il n'évoque pas la tradition du roman noir qui naît et s'affirme à la même époque. Sans doute est-ce dû à l'importance qu'il attache au raisonnement intellectuel et à la participation active du lecteur. Mais à l'inverse de l'œuvre narrative de Poe et de Quiroga, celle de Borges n'a pas le goût du macabre : aucune goutte de sang n'est décrite, ni le moindre signe de torture psychologique. Et pourtant, son œuvre amuse autant qu'elle inquiète, mais d'une façon toute cérébrale. La présence du labyrinthe des trois récits policiers de Borges a été analysée en écho à l'espace clos des trois récits du cycle Dupin par John Irwin¹⁴. Je me limiterai ici à analyser le cas de « La Mort et la boussole » (1942), qui peut être considéré tout à la fois comme un récit parodique du policier selon Poe mais aussi un récit qui ne fait que pousser cette tradition dans ses ultimes retranchements, ici géométriques.

Le détective Erik Lönnrot enquête sur une série de meurtres et, suivant une double piste, juive et géométrique, il croit pouvoir anticiper et éviter le quatrième meurtre avant de comprendre, tardivement et poussivement, qu'il est précisément la cible de celui-ci. Son bourreau est Red Scharlach, frère d'un homme que Lönnrot a fait mettre en prison. Ce n'est plus le détective, Dupin, qui souhaite se venger du criminel, le ministre D., mais le criminel, Scharlach, du

¹³ Cf. Jorge Luis Borges, « "Edgar Allan Poe" de Edward Shanks », in *La Nación*, Buenos Aires, 2 octobre 1949, p. 1.

¹⁴ John Irwin, « Chambres closes et labyrinthes chez Poe et Borges », in *Europe. Edgar Poe*, n°868-869, août-septembre 2001, p. 200-215.

détective, Lönnrot. Red Scharlach est le double « rouge écarlate » de Lönnrot, dont le prénom « Red » signifie, en espagnol, la toile (le réseau, le texte), l'attirant dans ses filets, telle une araignée. Quant à Treviranus, le commissaire dédaigné par notre détective esthète et lecteur de Poe, représentant de l'ordre, a l'intuition de la vérité – une fois n'est pas coutume – dès le début de cette histoire parodique.

Dans ce récit, Lönnrot se pose en digne héritier de Dupin : il est le héros de l'histoire, un détective brillant qui tente d'élucider un mystère, en concurrence *a priori* favorable avec le commissaire de police Treviranus, et dans un rapport de rivalité sans doute inconsciente avec l'auteur du crime ; il finit par être confronté avec le criminel démasqué suite à des fausses pistes. La ressemblance avec « Double meurtre » va jusqu'à la réinvention d'une ville française fictive : le lieu est une transposition de topographie francophone (la rue de Toulon, l'Hôtel du Nord, et Triste-le-Roy) sur une cartographie de Buenos Aires autant que la rue Morgue est une rue inventée dans un Paris fictif.

Mais il est aussi celui qui se jette dans la gueule du loup, détective et victime, aux penchants inconsciemment suicidaires car il n'a pas suivi la leçon de Dupin : au lieu de n'être qu'un ratiocinateur pur, réfléchissant après coup, dans un périmètre très limité (la chambre, le cabinet du ministre D., le buisson) il a décidé de s'aventurer dans le réel comme Dupin aime s'aventurer dans les bas-fonds parisiens¹⁵. Et si l'on apprenait que Dupin était un poète et un mathématicien, Lönnrot est plutôt un lecteur de récits à énigme car, ce qui le perd, c'est précisément d'être un lecteur de romans policiers : se prenant pour Dupin, il fonce tête baissée dans le piège tendu par un criminel plus brillant que lui et qui connaît son goût pour la géométrie et la littérature. D'une certaine façon, Lönnrot est confondu parce qu'il se prend pour Dupin, qui est, ne l'oublions pas, un personnage de fiction ici au second degré, dans sa dimension la plus cérébrale (celui qui réfléchit en termes de probabilités dans « Le Mystère de Marie Roget ») mais aussi dans son envie d'aventures¹⁶.

Lönnrot mélange les deux activités au lieu de les dissocier comme Dupin. Si l'on suit le raisonnement d'Henri Justin, selon qui « Dupin lui-même serait donc, dans la profondeur des plis du texte, le meurtrier autant que le détective, le grand singe autant que le super-cerveau¹⁷ », Borges ne ferait que pousser Lönnrot-Dupin dans ses ultimes retranchements en le transformant en un détective suicidaire lecteur de récits policiers, c'est-à-dire un lecteur au carré, tandis que le commissaire dénigre ces mêmes récits policiers et sauve sa peau.

Le coup de génie de Borges, c'est que le lecteur de « La Mort et la boussole », s'identifiant au narrataire du récit de détection, se dédouble comme Lönnrot-Scharlach en une victime-bourreau, fonçant lui aussi tête baissée dans le labyrinthe tissé par le narrateur impersonnel, victime du suspense et bourreau de lui-même puisque toutes les informations étaient présentes dans les premières lignes. Borges inverse le principe de Poe (connaître la fin dès le début, sans le laisser paraître) et celui de Quiroga (selon lequel les trois premières lignes sont presque aussi

¹⁵ Jorge Luis Borges, *Fictions* in *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 525 : « Lönnrot se croyait un pur raisonneur, un Auguste Dupin, mais il y avait en lui un peu de l'aventurier et même du joueur ».

¹⁶ « La part sombre du détective nous invite à comprendre que le grand singe fait ce que Dupin a toujours rêvé de faire, a toujours fait en rêve, ce que, flâneur nocturne, il a toujours flairé dans les bas-fonds de la capitale », affirme Henri Justin (*op. cit.*, p. 199-200).

¹⁷ *Ibid.*, p. 200.

importantes que les trois dernières¹⁸) : ce sont les premières lignes qui sont les plus importantes, qui donnent toutes les informations pour la résolution de l'énigme, et pourtant ce sont celles que l'on oublie et le suspense finit par agir, malgré tout. Borges, on le voit, pousse le récit policier, tel qu'il est inauguré par Poe, dans les derniers retranchements de sa parodie. « Double Assassinat dans la rue Morgue » avec son meurtrier innocent et irresponsable, sous les traits d'un pauvre animal effrayé de causer de l'effroi, inaugure un genre qui est déjà, en germe, parodique : il en est autant le continuateur génial que le transgresseur brillant.

D'ailleurs, il faut relire la dernière phrase du « Double Assassinat » dans la bouche ironique de Dupin au sujet de la réputation du préfet de police pour comprendre le double processus de réécriture de Borges : « Je veux parler de sa manie *de nier ce qui est, et d'expliquer ce qui n'est pas*¹⁹. » On peut appliquer sans aucune difficulté cette affirmation à Lönnrot en inversant les figures du détective et du représentant de la police : il nie l'hypothèse du commissaire selon laquelle le voleur de saphirs s'est trompé de porte à l'Hôtel du Nord et a assassiné Yarmolinsky, hypothèse qui se révélera être la bonne d'après Scharlach lui-même ; il explique ce qui n'est pas, à savoir la fausse piste antisémite des crimes. La fin du récit borgésien est une véritable subversion du genre policier avec l'inversion cette fois-ci des figures du criminel et du détective : l'assassin explique très consciencieusement comment il a conçu ses crimes, se fondant notamment sur une part considérable de hasard (le premier crime est une erreur, commise par celui qui sera l'objet du deuxième assassinat pour avoir tenté de dérober les saphirs) et de déguisement (le troisième crime n'a pas eu lieu, il ne s'est agi que d'une mascarade). Lönnrot lui oppose une explication géométrique du labyrinthe et Scharlach fait feu sur lui. Le meurtrier et la victime sont les deux faces d'un même discours, rivalisant d'ingéniosité philosophique. Red Scharlach a prévu que Lönnrot obéirait à la logique des indices convergents (exactement comme Dupin étend à l'investigation policière ce mode d'investigation scientifique²⁰), et que ce serait précisément ainsi qu'il l'attirerait dans ses « rets » (*red*). C'est donc en prévoyant que le détective est un lecteur de récits à énigme que le criminel a réussi son coup. Et le lecteur tombe dans le même piège que Lönnrot, le détective auquel il a appris à s'identifier dans ses lectures policières.

Ce que Borges éclaire magistralement, à travers sa réécriture du cycle policier de Poe, c'est la charge parodique déjà contenue dans celui-ci, le genre du récit à énigme naissant conjointement à sa propre transgression. Il faut dire que le détective est une figure analytique qui se rapproche du lecteur idéal et que, comme le dit John Irwin, « le récit de détection est une forme littéraire très sensible à ses propres éléments formels, à ses antécédents, à ses associations – à tel point qu'elle les thématise subtilement, les intégrant à l'énigmatique écheveau textuel qu'il revient au lecteur de débrouiller²¹ ». La dimension métalittéraire, présente chez Poe, est décuplée chez Borges. La parodie qu'opère Borges n'a pas vocation à se moquer du genre établi par Poe mais bien plutôt à jouer avec son propre lecteur qui est devenu, comme Lönnrot, un lecteur créé par Poe et la tradition du policier²². Si Poe établissait un mystère à l'intérieur même de

¹⁸ TC, p. 1194.

¹⁹ Edgar Poe, *Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 58.

²⁰ Cf. Jean-Claude Milner, *Détections fictives*, Paris, Le Seuil, 1985, p. 15.

²¹ John Irwin, *art. cit.*, p. 214.

²² Borges soutient d'ailleurs l'idée que Poe a créé un type de lecteur, le lecteur de récits policiers : « Nosotros, al leer una novela policial, somos una invención de Edgar Allan Poe » [Lorsque nous, nous lisons un roman policier, nous sommes une invention d'Edgar Allan Poe], Jorge Luis Borges, *Borges oral*, Barcelone, Editorial Bruguera, 1980, p. 82. Voir aussi Verónica Cortínez, « De Poe a Borges : la creación del lector policial », in *Revista Hispánica Moderna*, New York (NY), XLVIII, n°1, juin 1995, p. 127-136.

l'investigation de « La Lettre volée », mystère concernant la parenté de Dupin et du ministre D., non compris par le narrateur personnel mais dont le dévoilement est à portée du lecteur (comme l'a brillamment démontré Jean-Claude Milner dans *Détections fictives*), Borges opère en revanche le processus inverse en dévoilant toute l'affaire dès le premier paragraphe (on connaît l'identité du criminel et de la dernière victime) et toute sa maestria consiste à nous faire oublier cette information capitale par la suite. Pour le lecteur de Borges, le déchiffrement de l'énigme est erroné et la vérité n'est que réminiscence de l'incipit. La lecture est un processus qui suppose une collaboration plus ou moins active de la part du récepteur ; le lecteur du récit policier tire plaisir de la fable racontée mais aussi de la tentative d'élucidation du crime à partir d'une reconstitution des éléments emmêlés de la trame narrative. Ajoutons que dans le cas de Borges, les clins d'œil amusés à la tradition du récit à énigme et la chute grotesque de Lönnrot ne sont pas étrangers à notre plaisir, plaisir analytique mêlé au plaisir de se laisser surprendre. Borges, à travers son ingénieuse parodie, rend un bel hommage au maître et à sa création, celle d'un lecteur détective.

Caicedo ou la « calibanisation » : « le livre d'Edgar me sert de lest²³ »

Déplaçons-nous maintenant du Cône Sud au nord du sous-continent, avec l'œuvre du Colombien Andrés Caicedo, écrivain mythique né en 1951 qui s'est suicidé le jour où, à vingt-cinq ans, il recevait la première version imprimée de son premier roman, *¡Que viva la música!*. Les *cuentos* de Caicedo ont été publiés après sa mort, une première fois sous le titre *Destinitos fatales*, reprenant le titre d'un de ses récits qui lui-même reprend le titre espagnol *Los destinos fatales*, de l'adaptation de trois récits de Poe par le cinéaste de série B Roger Corman (*Tales of terror*) ; puis les récits ont été publiés dans un recueil sous le titre qu'aurait voulu Caicedo lui-même : *Calicalabozo*, jeu de mots reprenant le nom de la ville colombienne Cali (où il est né et où il place ses fictions) et « calabozo » signifiant « cachot ». L'influence de Poe, que Caicedo a lu dans la traduction de Cortázar de 1957, est facile à deviner car celui-ci est évoqué plusieurs fois dans les *cuentos* comme auteur admiré, parfois à travers l'adaptation cinématographique de Roger Corman à qui, par ailleurs, il a tenté de faire parvenir des scénarios²⁴. On retrouve des figures et thématiques d'épouvante comme le cannibalisme, transformé en « calibanisme » (qui file le jeu de mots avec la ville de Cali et s'inscrit dans la tradition des réflexions entre Nord et Sud²⁵) ou associé au vampire (dans « Destinitos fatales ») et notamment au vampire féminin qui reprend le motif du « vagina dentata » dans « Los dientes de Caperucita » (le petit chaperon rouge croquant le sexe du personnage-narrateur à tel point bouleversé qu'il en perd lui-même sa langue, la narration oscillant entre la première et la troisième personne dans une sorte de castration narrative). Caicedo faisait partie du Groupe de Cali, un collectif d'artistes (écrivains et cinéastes) qui est resté connu pour son esthétique du « gothique tropical²⁶ ».

²³ Andrés Caicedo, « Destinitos fatales », in *Cuentos completos*, Bogotá, Alfaguara, 2014, p. 143 : « el libro de Edgar me sirve de lastre. » L'œuvre de Caicedo *Cuentos completos* apparaîtra désormais comme CC.

²⁴ Cf. Javiera Barrientos Guajardo, « Escritorios y bibliotecas : el desfase lingüístico como punto de fuga en la narrativa de Andrés Caicedo », *Estudios de Literatura Colombiana*, n°34, janvier-juin 2014, p. 45-46.

²⁵ On pense, bien sûr, à l'utilisation du mot « Calibán » par Rubén Darío en 1898, pour évoquer la « monstruosité » des États-Unis dans la guerre qui les oppose à l'Espagne, et à *Ariel*, l'essai d'Enrique Rodó publié en 1900.

²⁶ Cf. Felipe Gómez, « Caníbales por Cali van : Andrés Caicedo y el gótico tropical », in *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 12, n°18, janvier-décembre 2007, p. 121-142. Le documentaire réalisé par Luis Ospina, *Unos pocos buenos amigos*, de 1986, offre de précieux témoignages sur Caicedo par ses amis et membres de Ciudad solar. Il est disponible sur Internet : <https://www.luisospina.com/videoteca/> consulté en juillet 2017.

Mais nous allons surtout nous intéresser à un récit intitulé « Bérénice » (1969) dans lequel l'instance narrative, changeante, passant du je au nous et au il, et d'un je à l'autre, s'adresse à Bérénice, la prostituée narrataire qui est toujours évoquée verbalement par un futur ou un futur antérieur, temps verbaux particulièrement ironiques puisque le lecteur découvre à la fin du récit que les trois amis, Sebastián, Alfonso, Guillermo, personnages tour à tour narrateurs à la première personne, qui partageaient (ensemble) les draps de la belle, l'ont tuée, découpée, fragmentée, démembrée. Le texte se construit sur un paradoxe : la voix narrative ne cesse de s'adresser à Bérénice, pour lui signifier que les trois amis l'ont oubliée. C'est une forme ambivalente qui dit autant l'amour, le désir, que le reproche, la rancœur. Il faut convenir que Bérénice ne s'est jamais « donnée » : prostituée, elle faisait payer ses jeunes clients même lorsqu'elle allait les chercher par la main jusque dans leur salle de classe, elle leur mentait en s'inventant une enfant à nourrir, elle semblait feindre un amour sincère en demandant à l'un une photo de lui, etc.

Les trois jeunes gens, s'ils sont fascinés par le corps de la prostituée, ne le sont pas moins par son prénom, qu'ils estiment ne pas être un « prénom de pute ». Ils lui racontent l'histoire d'Edgar Allan Poe en transformant systématiquement la boîte d'ébène en boîte transparente, comme si cette transparence était, d'une certaine façon, celle de la référence intertextuelle et donc de la fin du récit de Caicedo. Ce que les trois garçons ne semblent pas disposés à pardonner à Bérénice, c'est sa capacité à se jouer d'eux, financièrement d'abord. C'est en premier lieu par cupidité qu'ils vont la découper en morceaux, après avoir « inventé la couleur de ses yeux²⁷ », comme le clame Sebastián, ce « conteur » de Bérénice qui fait le « récit de son visage » à Alfonso qui, lui-même, se munit d'un carnet de cent pages pour l'annoter du prénom mythique de celle qu'ils affublent du métier de « professeur de littérature » devant leurs petites amies. Les trois garçons vont encore au lycée, semblent s'intéresser à la littérature, tandis qu'un employé de banque rend visite à Bérénice tous les mardis, venant de Caracas (soit d'un pays voisin) pour passer une nuit entière avec elle, à la suite de quoi il lui laisse quatre billets de cinq cents pesos. Or cet homme gras qui travaillait dans une banque lui a transmis une maladie, et l'association entre « banque » et « maladie » apparaît clairement dans le texte²⁸. Bérénice le leur annonce pendant qu'ils lisent « Bérénice » de Poe à haute voix. On apprend que la petite amie de Guillermo est morte d'une maladie, la « caccistolitis », invention de Caicedo qui évoque une infection sexuellement transmissible. Les trois jeunes gens ont été reçus au bac, ont eu leur photo dans le journal suite à la remise du diplôme et au discours du recteur, un curé qui a parlé de leurs vertus que l'on imagine hypocritement cardinales. On comprend que le meurtre, doublé d'un démembrement, n'est pas l'œuvre de psychotiques, monomaniaques opiomanes ou de fétichistes dentaires, mais plutôt celui d'une « femelle²⁹ » par trois garçons représentant le « futur de la patrie³⁰ ». L'argent de Bérénice, c'est son indépendance de femme (de prostituée, certes) et c'est finalement cela qu'ils ne supportent pas. La fin est cruelle : ils ont arraché les dents de Bérénice, les dents qu'Alfonso léchait lorsqu'il l'embrassait, mais au lieu de garder les « trente-deux petites choses blanches³¹ », ils n'en ont gardé que sept, « toutes les autres étant pleines de caries³² », c'est-à-dire qu'ils les réduisent à de la matière, une matière gâtée,

²⁷ CC, p. 146.

²⁸ CC, p. 151.

²⁹ CC, p. 145 : le narrateur utilise le mot « hembra » qui signifie « fille » mais aussi et d'abord « femelle ».

³⁰ CC, p. 151.

³¹ Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie générale française, 1972, p. 103.

³² CC, p. 152.

contrairement à la vision monomaniaque d'Egæus qui y voyait des idées³³. Ils ont également conservé la pointe de ses seins, ses yeux et des cheveux. Sebastián lui propose de passer les voir car ils comptent bien s'acheter un équipement complet de climatisation. On voit bien, entre la mention des dents pourries et le climatiseur (rare en 1969), tout le mépris social qui s'ajoute à la cruauté criminelle de la fin du texte.

Il s'agit d'une réécriture de Poe dans des circonstances particulières : Caicedo écrit ce texte depuis un pays ravagé par la violence et en réaction à un discours phallogentrique, alors qu'il a tout juste dix-huit ans. Il peut être rapproché de « Los dientes de Caperucita » dans lequel c'est le « petit chaperon rouge », le personnage féminin, qui assume son désir sexuel face à des hommes qui ne conçoivent la féminité qu'en termes de « vierge » ou de « pute ». Et le petit chaperon vierge se transforme en vampire, prenant sa revanche sur ces hommes d'une morale à géométrie variable. Bérénice est le double inversé de ce personnage : c'est la « pute » qui cherche son indépendance et finit victime des individus de sexe masculin, dans un contexte dominé, dans les années 1960, par une culture hégémonique, celle des États-Unis, dont Poe fait désormais partie. Il y a donc une dimension idéologique qui est ici exploitée dans la réécriture de Poe chez Caicedo. Et bien sûr, le virus de Bérénice peut se transmettre aux autres femmes, comme à Marta : il faut la tuer et la démembrer car elle apparaît comme une menace sociale (en tant que femme indépendante financièrement les entraînant dans la polygamie). On est donc bien loin du récit de Poe dans lequel le protagoniste est manifestement Egæus, qui parle finalement assez peu de Bérénice, personnage romantique à la santé délicate. L'instabilité de l'énonciation, qui ne se place jamais du côté de Bérénice, toujours réduite au rang d'objet et au mieux de narrataire *in absentia*, semble évoquer cette instabilité du masculin qui tremble et tente de faire nombre face à la menace féminine. Mais le caractère fantasmatique de Bérénice chez Caicedo semble venir du texte de Poe qui décrit le flottement des idées, la mémoire en termes aériens, et Bérénice au croisement des visions psychotiques de l'assassin. Effectivement, chez Caicedo c'est son prénom qui fascine les trois jeunes gens qui lisent Poe, ils se la racontent les uns aux autres en admettant que c'est « la personne la moins imaginable au monde³⁴ » et qu'ils mentent à chaque fois qu'ils parlent d'elle car ils ne peuvent se souvenir de rien. Il semblerait que l'inversion soit le moteur de la réécriture de Caicedo : si, chez Poe, Egæus parlait surtout de son état à lui, plus que de Bérénice qu'il ne désirait peut-être pas, comme pour se dédouaner ou au moins faire affleurer ses propres regrets, les assassins de Caicedo écrivent sur ce personnage fantasmé et d'abord aimé, depuis un point de vue *a priori* sain, pour évoquer de façon ambiguë leur oubli et leur rancœur à son endroit. Et cette inversion est intégrée à l'intérieur de la fiction puisque c'est diégétiquement qu'ils copient, en toute conscience, Egæus. Les trois garçons découvrent la sexualité en même temps que l'écriture ; de ce point de vue, Bérénice leur enseigne les deux activités et ils acceptent la prostitution jusqu'à un certain point, dans une relation ambivalente qui fait penser à celle de Caicedo pour Poe et la culture de l'Amérique anglophone.

³³ Edgar Allan Poe, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, op. cit., p. 99 : « de Bérénice je croyais plus sérieusement que toutes les dents étaient des idées. »

³⁴ CC, p. 149.

Conclusion

Il est délicat de conclure à partir de ce qui n'est pas un corpus de littérature comparée ni un échantillon d'histoire littéraire de la réception de Poe en Amérique latine. Plus modestement, il s'est agi d'analyser quelques récits de trois écrivains parcourant le XXe siècle hispano-américain, aux esthétiques fort variées dans des contextes géoculturels divers. On peut tout de même comparer la réécriture parodique de certains motifs (désir de vengeance, présence du double, crimes, etc.) et de plusieurs personnages emblématiques de Poe dans leur œuvre entre celle, de plus en plus affirmée et complexe de Quiroga, celle géniale et cérébrale de Borges et celle précoce et critique de Caicedo.

Dans les trois cas, l'œuvre de Poe est une référence de lecture, non seulement pour les auteurs mais souvent pour les personnages eux-mêmes, lecteurs de l'auteur américain de « Bérénice » ou de « La Barrique d'amontillado », auteur devenu culte à l'intérieur même de la fiction. Nous avons pu voir que chez Quiroga et chez Caicedo, on lit des histoires extraordinaires de Poe dans les récits eux-mêmes. La projection des auteurs sur leurs personnages, lecteurs de Poe, est telle que la réécriture se joue des frontières de la réalité et de la fiction : les personnages de Poe entrent dans la fiction des auteurs latino-américains, devenant des personnages de fiction au second degré (Montrésor et Fortunato dans « El crimen del otro » chez Quiroga, Dupin chez Borges, Bérénice chez Caicedo) ou réintégrant le niveau de fiction à travers eux (c'est, dans une première lecture, le cas de Fortunato dans « El tonel de amontillado » chez Quiroga) ; voire c'est Poe lui-même qui devient un personnage-narrateur, par une sorte de lapsus de Quiroga qui confond narrateur et auteur dans un miroir au travers duquel il s'admire en Poe mué en Montrésor, personnage et narrateur hybride, autant « trésor » de Poe que de Quiroga. S'il y a une tentative d'identification, drôle et ratée, au couple Montrésor/Fortunato et une inversion de la perspective chez Quiroga (du couple victime-bourreau Montrésor-Fortunato), on peut penser que l'identification toute littéraire de Lönnrot à Dupin chez Borges est précisément ce qui, de façon parodique, perd le détective borgésien, trop sûr de ses convictions esthétiques au détriment de l'analyse du « réel » ; enfin chez Caicedo, les trois jeunes gens, si opposés à Egæus qu'ils soient, projettent sur la prostituée Bérénice leurs désirs cupides et cruels au point de transformer son sort en celui de la Bérénice de Poe mais de façon encore plus dégradée et cruelle. On peut donc percevoir une forme d'invasion de l'imaginaire poésque, dans la réécriture de Poe, du point de vue des personnages : les personnages de Poe intègrent la fiction d'auteurs latino-américains autant qu'ils finissent par transformer les personnages de ceux-ci, sous l'influence de la lecture, de façon amusée. La réécriture parodique semble être une continuation de la lecture d'une œuvre peuplée de crimes et de détectives, qui invite le lecteur à une forme de complicité et de détection à double titre.

Toutefois, si l'on retrouve dans notre corpus une forme de perméabilité des personnages poésques, liés à des crimes de façon constante mais sous des aspects variés, il faut observer un changement de perception idéologique avec Caicedo, qui lit autant Poe qu'il regarde des adaptations de son œuvre par Corman au cinéma. L'infréquentable Poe est devenu, au cours du XXe siècle, très fréquentable, et a pu être perçu tout à la fois comme un auteur culte et comme le porteur d'une culture, celle des États-Unis, ressentie parfois comme vampirisante en Amérique latine, notamment à partir de la révolution cubaine. L'ambiguïté présente dans toute parodie – qui oscille entre admiration et désacralisation – s'accroît chez Caicedo pour se résoudre par une vampirisation de l'œuvre de Poe, une « calibanisation », une cannibalisation du Caliban de la langue de Shakespeare, mais dans la ville colombienne de Cali, et par la langue

de Quiroga, Borges ou Caicedo. Poe cannibalisé par le Sud, c'est la revanche de Bérénice, une Bérénice édentée, certes, mais polyglotte.

Références bibliographiques

ARENAS CRUZ, Elena, « Borges y la literatura policial », in *Castilla : Estudios de literatura*, n°17, 1992, p. 7-20.

BARRIENTOS GUAJARDO, Javiera, « Escritorios y bibliotecas : el desfase lingüístico como punto de fuga en la narrativa de Andrés Caicedo », in *Estudios de Literatura Colombiana*, n°34, janvier-juin 2014, p. 35-61.

BORGES, Jorge Luis, « “Edgar Allan Poe” de Edward Shanks », in *La Nación*, Buenos Aires, 2 octobre 1949, p. 1.

—, *Borges oral*, Barcelone, Editorial Bruguera, 1980.

—, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993.

CAICEDO, Andrés, *Cuentos completos*, Bogotá, Alfaguara, 2014.

CLANTZ, Margo, « Poe en Quiroga », in Ángel Flores (éd.), *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1976.

CORTÍNEZ, Verónica, « De Poe a Borges : la creación del lector policial », in *Revista Hispánica Moderna*, New York (NY), XLVIII, n°1, juin 1995,

p. 127-136.

DARÍO, Rubén, *Los raros*, Barcelone, Maucci, 1905.

DUCREU-PETIT, Maryse, *E. A. Poe. Le Livre des bords*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1995.

ENGLEKIRK, John Eugene, *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, New York (NY), Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934.

EUROPE. *Edgar Poe*, n°868-869, août-septembre 2001.

GAMBARINI, Elsa K., « La escritura como lectura : la parodia en *El crimen del otro*, de Horacio Quiroga », in *Revista iberoamericana*, n°135-136, 1986, p. 475-488.

GÓMEZ, Felipe, « Caníbales por Cali van : Andrés Caicedo y el gótico tropical », in *Íkala, revista de lenguaje y cultura*, vol. 12, n°18, janvier-décembre 2007, p. 121-142.

JUSTIN, Henri, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Paris, Gallimard, 2009.

MILNER, Jean-Claude, *Détections fictives*, Paris, Le Seuil, 1985.

OSPINA, Luis, *Unos pocos buenos amigos*, 1986. <https://www.luisospina.com/videteca/>, consulté en juillet 2017.

PINTO, Eveline, *Edgar Poe et l'art d'inventer*, Paris, Klincksieck, 1983.

POE, Edgar, *Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie générale française, 1972.

—, *Nouvelles Histoires extraordinaires*, Paris, Librairie générale française, 1972.

—, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Librairie générale française, 1973.

QUIROGA, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, Paris, Mexico, Buenos Aires, São Paulo, Rio de Janeiro, Lima, ALCA XX, « Archivos », 1996.