



HAL
open science

Entre réel et imaginaire, jeux de miroirs et enjeux romanesques dans les romans de José Adiak Montoya

Nathalie Besse

► **To cite this version:**

Nathalie Besse. Entre réel et imaginaire, jeux de miroirs et enjeux romanesques dans les romans de José Adiak Montoya. Crisol Série numérique, 2023, Imaginer le réel dans les littératures centre-américaines contemporaines (25). hal-04033433

HAL Id: hal-04033433

<https://hal.science/hal-04033433>

Submitted on 17 Mar 2023

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.

Entre réel et imaginaire, jeux de miroirs et enjeux romanesques dans les romans de José Adiak Montoya

NATHALIE BESSE

UNIVERSITE DE STRASBOURG – CHER (UR 4376)

nbesse@unistra.fr

1. « José Adiak Montoya es uno de los narradores más interesantes que ha producido Centroamérica en los últimos años. ¡Hay que leerlo! », affirme Gioconda Belli sur la quatrième de couverture de *El sótano del ángel* paru en 2010 et primé par le Centro Nicaragüense de Escritores. L'auteur recevra plus tard le troisième Premio Centroamericano *Carátula* de Cuento Breve 2015 et sera présent dans diverses anthologies de narration centre-américaine. Il est reconnu comme l'un des écrivains les plus remarquables de la génération 80.
2. Cette étude portera sur ses quatre premiers romans, c'est-à-dire, outre le premier récit mentionné ci-dessus, *Un rojo aullido en el bosque* (2015) qui traite du commerce sexuel des jeunes filles en réadaptant le conte « Le Petit Chaperon rouge » ; *Lennon bajo el sol* (2017) qui fait des Beatles un groupe nicaraguayen soutenant la révolution, et de la liberté artistique une forme de rébellion contre la dictature ; enfin *Aunque nada perdure* (2020) qui s'inspire fidèlement de la biographie de la sculptrice nicaraguayenne d'origine danoise Edith Grøn dont la création artistique s'inscrit à nouveau sur fond de dictature et de révolution, sans qu'il y ait cette fois interaction. L'un des romans puise donc à une réalité sociale, et deux autres revisitent la biographie de personnages référentiels liés ici à une histoire politique identifiable, alliant mémoire et imaginaire, selon une mise en intrigue, bien connue de cette aire géographique, qui s'articule autour des notions de pouvoirs et de résistances.
3. À quelles formes du réel s'intéressent ces romans et selon quelles modalités narratives les représentent-ils ou les imaginent-ils ? Quels desseins de l'auteur traversent ou animent ces fictions ? Autrement dit, quels

jeux de miroirs, et pour quels enjeux romanesques ? Nous aborderons d'abord la réalité fictionnelle dans laquelle évoluent les personnages, faite de confrontations, ainsi que le rapport empreint de conflictualité que les personnages établissent parfois avec elle, en observant de quelle manière les compositions narratives se font l'écho de ces tensions. Puis nous étudierons les formes génériques, thématiques et discursives de la représentation en portant attention aux critères de véracité et de vraisemblance. Il s'agira enfin d'interroger, entre imaginaire et implication, les enjeux de ces fictions critiques ainsi que la part de responsabilité consentie ou affirmée de l'écrivain.

1. Histoires conflictuelles et fragmentarité structurelle

4. Quoique ce ne soit jamais « le “réel” que l'on atteint dans un texte, mais une rationalisation, une textualisation du réel, une reconstruction a posteriori encodée dans et par le texte, qui n'a pas d'ancrage, et qui est entraînée dans la circularité sans clôture des ‘interprétants’ » si l'on en croit Philippe Hamon (1982 ; 129), tout discours de fiction propose « un processus d'immersion mimétique qui nous amène à traiter la représentation fictionnelle ‘comme si’ elle était une représentation factuelle et [à] nous l'approprier à travers des mécanismes d'introjection, de projection et d'identification » selon Jean-Marie Schaeffer (2002) qui considère, dans le sillage de Searle et Genette, que tout récit de fiction repose sur une feintise : une « feintise ludique partagée » dont la fonction « est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers, elle n'est pas de l'induire à croire que cet univers est l'univers réel » (1999 ; 156). José Adiak Montoya ne dit pas autre chose :

El trabajo de escribir ficción es de imitación, es hacer un espejo del universo y en ese espejo reconocernos. Esos detalles generan veracidad a un trabajo literario; son pequeños destellos con los que uno puede conectar y son necesarios porque generan en el lector un enganche de algo que conoce (Borges, 2020).

5. La fiction recourt à des effets de leurre qui favorisent l'immersion fictionnelle, mais si l'univers fictif s'avère un *analogon* de ce qui peut être considéré comme étant réel, les fictions se distinguent « par la façon dont elles nous permettent d'accéder à cet univers, donc aussi par l'aspectualité de l'univers représenté » et ses modalités (Schaeffer, 1999 ; 243). Quelles sont-elles dans les ouvrages qui nous occupent ? La réalité extra-littéraire

dont s'inspirent les romans de José Adiak Montoya concerne la traite des femmes et le pouvoir abusif, la liberté de l'artiste face aux pouvoirs oppresseurs, les épreuves et deuils parfois déformés par le regard du fou : c'est sans surprise le conflit – moteur obligé de toute intrigue – ou tout au moins la conflictualité et la dissonance, au sein du réel fictionnel mais également dans le rapport des personnages à celui-ci, qui anime ces récits et détermine la diégèse. Nous verrons d'ailleurs que les tensions et antagonismes qui configurent ces univers fictifs transparaissent dans les structures temporelles, le traitement du narrateur et le jeu des points de vue.

1.1. *UN ROJO AULLIDO EN EL BOSQUE* : ANTAGONISMES ET STRUCTURE DUELLE

6. *Un rojo aullido en el bosque*, qui approche, depuis la trame romanesque du *Petit Chaperon rouge*, dans laquelle la férocité menace l'innocence, le monde sordide du commerce sexuel où des pervers profitent de jeunes filles séquestrées, assimile métonymiquement ce réel douloureux à certains espaces, ici typifiés à la manière des récits merveilleux mais également adaptés à la réalité moderne de nos sociétés : ainsi que dans le conte où la forêt est aussi dangereuse que le prédateur qui y rôde, la ville immense et « vorace » (35), espace redoutable et violent, recèle le “monstre” et son antre : la maison close dans laquelle des clients fortunés, et animalisés par le narrateur, viennent abuser de leurs victimes. Le texte souligne la désintégration psychologique que connaissent les jeunes filles, en pleurs puis comme vidées d'elles-mêmes. Un journaliste infiltré, apparenté au chasseur du conte, et personnage principal au même titre que la jeune fille inspirée du *Petit Chaperon rouge*, entend démanteler le réseau.
7. Le roman est construit sur une structure duelle accordant à deux narrateurs des regards complémentaires sur un même plan temporel, l'un qui met face à face le “loup” et l'enfant, l'autre qui oppose le “chasseur” au loup : chacun des sept chapitres (sans titre) est accompagné des « Notas del cazador » qui, dans une typographie autre rappelant celle d'une machine à écrire, narre les scènes du chapitre correspondant depuis une perspective différente, centrée sur le chef du réseau et l'action menée par le journaliste infiltré qui rédige ces notes. Dans le chapitre, en revanche, est offert le point de vue de l'enfant.

8. S'agissant de ces deux narrateurs, l'un, hétérodiégétique, écrit sur la jeune fille "de l'intérieur" et en la tutoyant¹ ; l'autre, autodiégétique (le journaliste-chasseur) commente "depuis l'extérieur" ce qu'elle fait en parlant d'elle à la troisième personne, tandis qu'il assume la première personne dans ses notes. Le premier narrateur rapporte les scènes descriptives au passé mais avec des passages au présent (les émotions de l'enfant, les dialogues avec le chef du réseau), tandis que le second narrateur écrit au présent ses Notes qui rappellent un journal personnel, à l'exception de quelques lignes et de la scène du duel avec le monstre, narrées au passé. Les regards croisés de ces deux narrateurs et les jeux temporels offrent des perspectives complémentaires non seulement sur les faits (l'extérieur, le visible), mis aussi sur les perceptions et émotions (les raisons de l'action, intérieures et invisibles) des personnages principaux, particulièrement les dilemmes psychologiques du journaliste et de Lina – un personnage déterminant, nous y reviendrons – qui participent de la dramatisation du récit.
9. La jeune fille et le journaliste ont tous deux un objectif clair : elle souhaite voir sa grand-mère malade et désobéit à l'interdiction maternelle en fuyant seule jusqu'à la ville inconnue et menaçante ; il veut révéler au grand jour, pour mieux le détruire, le réseau de commerce sexuel. La jeune fille rencontre, dans la ville où elle s'est perdue, « Él » qu'elle voit d'abord comme un sauveur ; le journaliste, déjà infiltré, la voit dans la maison des passes, tandis qu'elle observe la présence d'un homme grand et rude. Tous deux se trouvent "dans la gueule du loup" et sont en danger, elle sans jamais le soupçonner, lui en connaissance de cause et avec une finalité précise.

1.2. *LENNON BAJO EL SOL* : CONFRONTATIONS ET JEUX DE POINTS DE VUE

10. Le roman *Lennon bajo el sol* est également construit autour d'une confrontation, entre John Lennon et Somoza Debayle, deux personnages référentiels qui auront marqué leur époque et dont la rencontre improbable, mais rendue possible par la littérature, oppose art et politique, posant l'universelle et atemporelle question des relations entre liberté et pouvoir. L'auteur explique dans une entrevue que « Lennon se prestaba

1 Nous comprenons qu'il ne s'agit pas d'un auto-tutoiement puisque le lecteur a des éléments qu'elle ne connaît pas : « Sin saberlo, era la primera vez que mirabas al destructor a los ojos » (24), ou « en la sombra no notás que ya no tiene sonrisa, su rostro se ha vuelto una mueca lujuriosa, su lengua lúbrica... » (33) ; ce narrateur omniscient dévoile aussi les sentiments d'un autre personnage, Lina.

muchísimo para la realidad política de la Nicaragua de esa época, precisamente por la naturaleza del personaje, por su activismo político y pacifista, me parecía que era el personaje perfecto para estar en contrapunto con el gran villano de la novela, que es Anastasio Somoza Debayle » (Salinas Maldonado, 2017).

11. Ainsi, ce roman, qui, du propre aveu de l'écrivain, satisfait la nécessité de réunir trois « obsessions » personnelles – l'histoire contemporaine du Nicaragua, la musique des Beatles et la littérature – fait-il évoluer et exacerbe-t-il les relations de force entre, d'une part, le jeune chanteur rebelle (d'abord tenu de jouer pour un Somoza García admiratif qui sera assassiné sous ses yeux), puis l'artiste adulte et reconnu internationalement, ouvertement opposé à la dictature et soutenant les révolutionnaires sandinistes, et, d'autre part, Somoza Debayle qui l'abhorre et se venge de ses provocations en manipulant l'esprit malade de Marcos David qui assassinera le chanteur. Cette inimitié se poursuit par-delà la mort puisque si Somoza Debayle a déjà été lui-même assassiné lorsque Lennon meurt sous les balles de son fan obsessionnel, le sourire qui semble apparaître sur le portrait de Somoza García, auquel son fils s'adresse maintes fois de son vivant, dit la revanche prise sur l'artiste importun.
12. Si le roman précédent obéit à une structure binaire, *Lennon bajo el sol* révèle une composition ternaire qui s'articule autour de trois points de vue (Lennon, Somoza Debayle, Marcos David) et fait donc état là encore d'un jeu de voix narratives complémentaires, quoique souvent contraires, sous le regard d'un narrateur omniscient. Ce roman, dont la fragmentation narrative peut rendre compte de la confrontation entre les trois personnages, présente trois itinéraires d'abord indépendants les uns des autres mais qui vont se rencontrer dramatiquement, sur fond d'épisodes historiques référentiels (l'insurrection sandiniste et l'assaut de 1974, la chute de la dictature et la victoire des révolutionnaires) : Marcos David assassinera John Lennon, à l'instigation de Somoza Debayle auquel le chanteur rebelle s'est toujours ouvertement opposé².

2 On peut lire, lorsque naît Marcos David, que « *Lennon es ajeno a esta escena, está a muchos kilómetros de allí, tiene quince años y la loca idea de formar un grupo musical* » (43). Outre l'assassinat de Lennon qui met en relation les trois personnages, ceux-ci apparaissent au sein d'un même chapitre concernant le cataclysme de 1972 à Managua.

1.3. *AUNQUE NADA PERDURE* ET LES ÉPREUVES D'UNE VIE : UN REGARD EN TROIS TEMPS

13. Dans *Aunque nada perdure*, dictateurs et révolutionnaires deviennent des éléments plus contextuels que diégétiques, la confrontation au réel apparaissant ici à travers les épreuves d'une vie, celle de la sculptrice Edith Grøn qui arrive au Nicaragua à l'âge de six ans : depuis son violent accident de voiture alors qu'elle est adolescente, à la maladie qui l'emporte à soixante-treize ans, en passant par la famille, le couple, autant d'approches du vécu et de l'intime de ce personnage référentiel (1917-1990) dont les œuvres, visibles dans certains espaces publics au Nicaragua et à l'étranger, accompagnent l'histoire du pays. Le roman, construit à partir des souvenirs de la protagoniste autour de trois années décisives, s'intéresse au long et pénible voyage qui amène au Nicaragua une Edith enfant, à la longue et douloureuse convalescence de la jeune Edith après son accident qui aurait pu la laisser défigurée, au sentiment de solitude et d'inadaptation lorsqu'elle part à New York, aux séparations amoureuses, à la souffrance lorsqu'elle se sait condamnée par un cancer de la bouche, au regard attristé porté sur les convulsions de l'histoire nationale, autant de séquences qui, sans jamais omettre l'entrain et la joie de cette femme inspirée, remémorent un réel adverse et imaginent les pensées et émotions de la protagoniste en rapport avec ce vécu.
14. Comme le roman précédent, *Aunque nada perdure* présente une architecture ternaire mais dépendant ici d'un seul point de vue, celui d'Edith Grøn, qui intègre ou enchâsse parfois les souvenirs des parents, dans un roman construit sur la mémoire au gré de trois dates phares qui sont chaque fois un présent de la narration mais à partir desquelles s'enchaînent ou s'imbriquent, dans d'incessants va-et-vient temporels, des souvenirs d'autres moments forts narrés quant à eux au passé. Ces séquences soigneusement tissées entre elles et ces liens temporels d'une époque à l'autre, amenant parfois à des redites en revenant sur les mêmes périodes, rendent compte des cycles d'une vie et composent une trame étudiée, sous l'œil d'un narrateur omniscient hétérodiégétique qui se concentre sur la vie et les ressentis de la sculptrice désignée par la 3^e personne. Dans ce jeu de temporalités croisées, chaque chapitre (qui ne comporte pas de titre), est associé à une année, dont deux sont liées aux grandes épreuves de sa vie :
- 1931 : l'année du tremblement de terre, Edith Grøn, alors adolescente, a un grave accident de voiture, et lors de son long séjour à l'hôpital, elle

écoute les souvenirs de voyage de ses parents depuis le Danemark et les difficultés des premières années au Nicaragua. Elle découvrira également, après sa sortie de l'hôpital, sa facilité à modeler la terre.

- 1955 et/ou 1956 : elle est choisie par des étudiants pour sculpter un monument à un jeune héros de la bataille de San Jacinto (lors de la guerre nationale de 1856), Andrés Castro ; elle s'inspire pour ce faire du corps athlétique de son ancien compagnon Bill, ce qui ranime les souvenirs de ses amours passées, du Mexique, de New York.
- 1989 : à l'aéroport, au Costa Rica, et dans l'avion qui la ramène au Nicaragua, une Edith malade et se sachant condamnée, se souvient des différentes sculptures qu'elle a réalisées, et réfléchit sur la vie, la sienne, et l'histoire du pays.

15. L'auteur confie dans une entrevue que ce roman pourrait presque se lire à la façon de *Rayuela* :

Esos tres ejes me parecieron pertinentes para contar su vida, pero a medida que escribía, me di cuenta que si bien el libro se lee lineal, también puede hacerse con cada momento por separado, aunque no me lo planteé al principio (Borges, 2020).

1.4. *EL SÓTANO DEL ÁNGEL* : DRAME ET PERSPECTIVE DU FOU

16. On retrouve cette confrontation avec le réel et ses épreuves dans le premier roman de José Adiak Montoya, *El sótano del ángel*, mais cette fois-ci depuis le regard de la folie qui distord les faits. Entre culpabilité morbide et brumes de la démence, c'est la vision altérée du protagoniste sur le réel qu'offre cette fiction à l'atmosphère teintée d'étrangeté. Dans ce récit raconté depuis une perspective omnisciente, Leonidas Parajón sombre dans la folie après une tragédie familiale dont il n'est pas innocent : la mort de son jeune frère et l'impossible deuil de ses parents enfermés dans la mélancolie. Le texte ressasse le sentiment de la faute d'où émanent explicitement les premières convulsions, les voix, le « comportement schizophrénique » (103), et un deuil perpétuel, comme un enfermement psychique amenant à un regard sombre et déphasé sur le réel douloureux.
17. Le petit village dans lequel se déroule l'histoire et les micro-espaces qui l'émaillent apparaissent comme des espaces fermés ou ceints qui renforcent cette impression, qu'il s'agisse de la maison sans vie et comme

immobile depuis le drame, de la cave où Leonidas cache l'ange qu'il a volé, du cimetière où il se rend souvent, de la lagune où il se réfugie et qui rappelle une matrice, au cœur d'un village « oublié » (24) dont l'auteur explique, entre imaginaire et réel :

Los Alamos no está enmarcado en ningún lugar físico, no quería que alguien abriera el mapa y lo encontrara. Yo quería que el lugar pudiera estar en cualquier lugar, quería que el pueblo tuviera su base en el reino de la imaginación, pero que fuera identificable por cualquier persona que ha vivido en América Latina (Velázquez, 2013).

18. Ainsi, des allusions furtives à la dictature, à la révolution ou à la contre-révolution – le monument dédié aux martyrs du peuple « que habían caído meses antes del triunfo de la revolución, luchando contra la dictadura imperiosa que había azotado al país durante décadas » (71) est mentionné à plusieurs reprises – participent-elles à cette identification, de même que certains indices temporels qui situent le récit une vingtaine d'années après la révolution. Le souvenir de ce contexte de mort ajoute à l'atmosphère lugubre de l'histoire dans laquelle prédominent les pulsions de mort du protagoniste désaxé ou décalé dans une forme d'irréalité et de perceptions illusives, en proie à un imaginaire délirant, produisant précisément des images inexistantes³.
19. Mais le réel reprend ses droits face aux distorsions hallucinatoires du personnage puisqu'il sera emprisonné, puis interné plusieurs mois en hôpital psychiatrique, avant de revenir au village où susurrent les voix du passé. Un même paragraphe présente, l'une après l'autre et sans repères graphiques, différentes voix non identifiées, que le lecteur reconnaît par déduction : lorsque Leonidas retourne au cimetière dans ses vieux jours, tous les morts mêlent leurs voix à sa folie, sa mère, son frère, l'homme qu'il a assassiné, comme des voix intérieures émanant de la culpabilité et de l'impossibilité de faire le deuil. Il s'éteindra assis dans sa maison, et sa mort sera associée à celle du village qui s'est modernisé et n'est plus ce qu'il était.

3 Les accès de démence de Leonidas, soigné depuis la mort de son frère, se réveillent lorsqu'à ses trente-six ans il se passionne pour Elia López et assiste, dans le même temps, à une messe anachronique en mémoire de son frère mort vingt-quatre ans auparavant : il retourne alors sur sa tombe et les voix réapparaissent, de même que lorsqu'il est face à la malle de son frère dans la cave de la maison familiale : « Los fantasmas habían vuelto » (90). On sait que la figure inquiétante et obsessionnelle du fantôme signifie ce qui est resté incompris et qui fait retour, un retour du refoulé précisément, d'une mémoire qui n'a pas su intégrer le drame (Freud, 1954 ; 180 et 2006 ; 245).

20. Dans les trois premiers romans étudiés précédemment, les différents points de vue ou plans temporels se recoupent à la fin, tout étant relié en un savant maillage, en dépit d'une apparente dissociation. *El sótano del ángel* se différencie de ces compositions élaborées en respectant un récit linéaire qui ne refuse pas cependant des va-et-vient temporels, et qui présente la particularité d'immerger fictionnellement le narrataire dans la perspective du fou en offrant son point de vue de façon directe à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il entend la voix de la statue de l'Archange Saint Michel (qu'il a dérobée dans l'église pour l'offrir à Elia, et qu'il cache dans sa cave). Le lecteur peut d'ailleurs lui aussi "entendre" la voix de l'ange, le plus souvent exposée telle quelle, sans intervention du narrateur, mais distinguée par l'italique.
21. Lorsque Leonidas, dans un accès de colère, casse le bras de la statue, les faits relatés depuis le point de vue de l'ange révèlent la souffrance criante d'un protagoniste aux prises avec un réel accablant : « *Yo lo siento correr y abalanzarse sobre mí [...]. Siento sus puñetazos [...], sus gritos coléricos que reclaman por una mujer que jamás será suya, por los muertos que jamás resucitarán. El hombre está loco. Fuera de sí* » (186). C'est la colère de la perte, du manque, du désir frustré, de tout ce qui échappe, tout ce qui suppose un deuil, et en l'occurrence celui de l'inaccessible Elia se fait l'écho de celui du frère mort que Leonidas ne sait perdre :
- Cuando vio aquel cuerpo tendido con el brazo destrozado, lo agitó un temblor sin control: el ángel le recordó a su hermano. Una carcajada inmensa salió de su boca.
- ¿Por qué no había adivinado esto antes? Ahora lo entiendo, el ángel sos vos [...]. He pasado siglos guardándote luto [...]. Y ahora te veo, convertido en un ángel completo (186).
22. On retrouve ce procédé, qui crée à dessein la confusion, dans *Lennon bajo el sol* lorsque, au moment du tremblement de terre de 1972, un Lennon sous l'effet de champignons hallucinogènes ne fait plus la distinction entre le réel et des perceptions peut-être faussées par les substances qu'il a prises. À la différence de Leonidas qui produit ou imagine un réel inexistant, Lennon perçoit bien le réel qui l'entoure, mais en doutant de sa validité ; comme dans le roman précédent en revanche, les faits sont relatés à travers ses perceptions modifiées, dans une forme de déréalisation qui amplifie la vision macabre, tandis que la conscience embrumée de Lennon, qui se sait altérée par les hallucinogènes, minimise ces visions et le réel tragique (113).

23. On l'a vu, les romans ne dépeignent pas uniquement des antagonismes au cœur du réel fictionnel (par exemple entre le chef d'un réseau de prostitution et ses victimes, ou entre des révolutionnaires et un dictateur), mais également dans le rapport qui s'établit entre les personnages principaux et la réalité qu'ils doivent affronter. À cet égard, si ces fictions oscillent entre réel et imaginaire, imaginant le réel ou teintant d'une réalité historique et sociale l'imagination de l'auteur qui préside aux récits, on remarquera que certains protagonistes – non sans raison artistes, au même titre que l'écrivain – entrent en relation avec le réel depuis leur imaginaire créatif ou le "re-imaginent", le réinventent au gré de leurs créations, qu'il s'agisse d'Edith Grøn sculptant selon son inspiration les grands hommes de l'histoire de son pays, ou de John Lennon, parolier rêvant explicitement d'un monde meilleur et concevant l'anthologique *Imagine*.

2. Imaginer le réel : entre véracité et vraisemblance

24. La composition narrative et les structures temporelles de ces romans nous ont permis d'observer certains aspects de la relation réel-imaginaire. Des considérations génériques, discursives et/ou thématiques offrent d'autres éléments d'analyse, notamment en ce qui concerne le rapport au vraisemblable et à la véracité.

2.1. *UN ROJO AULLIDO EN EL BOSQUE* : DU CONTE AU ROMAN, ENTRE RÉALISME ET TOUCHES FANTASTIQUES

25. *Un rojo aullido en el bosque* est un roman qui s'inspire d'un conte et respecte certaines caractéristiques du genre, telles qu'une franche dichotomie bien-mal, des personnages fonctionnels et archétypiques, ou un semblant de merveilleux, tout en restant un roman post-moderne et de son temps, traitant d'un sujet dramatique et délicat, et destiné aux adultes. Ce roman est né d'un intérêt pour la psychanalyse des contes pour enfants et leurs symboles si l'on en croit l'auteur qui explique : « Siempre tuve la idea de escribir un cuento infantil en una versión que fuese cruda, así que me pareció que Caperucita Roja tenía los elementos que me interesaba exponer » (González, 2016). Le conte, ce court récit aux événements merveilleux et à visée didactique ou morale, a toujours fait l'objet de réécritures ou de métamorphoses selon le contexte de l'auteur.

26. Quels sont les points communs entre le conte et ce roman qui, à défaut d'enseigner une morale au lecteur, expose une réalité censée solliciter son sens moral ? Nous l'avons dit, les figures paradigmatiques et la plupart des articulations diégétiques du *Petit Chaperon rouge* sont respectées, avec des personnages non nommés qui importent par leur fonction : la jeune fille de quatorze ans et son manteau rouge à capuche, qui symbolise ici l'innocence ; la grand-mère malade qui sera le prétexte narratif du voyage initiatique de la jeune fille ; le "loup" dans la ville-forêt, appelé « Él », « el monstruo », « la bestia », comme représentant du mal ; le chasseur-journaliste qui sauve la jeune fille arrivée chez sa grand-mère après le loup. À l'instar du conte, le roman associe à ces personnages antagoniques les dichotomies entre bien et mal caractéristiques des récits fabuleux ou mythiques.

27. De fait, l'heureux dénouement qui clôt le roman est un autre aspect narratif traditionnel du conte pour enfants, non moins que les éléments apparemment fantastiques⁴ qui convergent alors, qu'il s'agisse de la mort du monstre ou de la protection de la jeune fille grâce au manteau rouge confectionné par une grand-mère bienfaitrice : « Veo sobre uno de los asientos el abrigo rojo con la caperuza, esa especie de frágil armadura que la protegió de los males » (82), dit le chasseur – comme si son action audacieuse et le sacrifice de Lina étaient en définitive des éléments secondaires rendus possibles par un manteau magique ? Mais ces éléments ne sont pas présentés comme fantastiques par le narrateur omniscient surplombant les faits, ils ne semblent l'être que du point de vue du narrateur journaliste sans que rien n'objective l'aspect magique. D'autres éléments participent de cette fin heureuse propre aux contes puisque le chasseur vainc le monstre – et la police démantèle le réseau de prostitution –, Lina, quoique morte, est "encore présente", la mère de la jeune fille s'est réconciliée avec sa belle-mère et son père, le chasseur-journaliste devenu célèbre pour son action courageuse pourrait se rapprocher de cette femme...

28. En quoi le roman rompt-il avec le conte ou le réélabore-t-il singulièrement ? Si cette fiction respecte l'intrigue et les personnages prototypiques du *Petit Chaperon rouge*, elle adapte certains codes propres au genre en ajoutant des personnages, les uns secondaires (les clients de la maison close) mais importants sur le plan contextuel et même diégétique, et un autre décisif et qui, pour cause, est le seul personnage qui porte un

4 Ils rappellent le merveilleux des contes mais apparaissent comme fantastiques dans ce roman en un sens réaliste.

nom : Lina. Il s'agit de la première concubine du chef de réseau, elle est âgée d'environ dix-huit ans et a été enlevée assez jeune, comme la protagoniste, ce qui éveille en elle un sentiment d'identification – « me recordás mucho a alguien que conocí » (53) – qui l'amènera à aider la jeune fille *avant* que le chasseur ne tue le loup : sans elle, le journaliste n'aurait pas pu sauver du viol la protagoniste.

29. Il n'est donc pas étonnant que ce personnage déterminant sur le plan diégétique et éthique soit le seul à être personnifié : Lina n'importe pas uniquement en raison de sa fonction de sauveur, mais aussi pour sa dimension humaine et dramatique. Elle est confrontée à des dilemmes moraux à l'instant de dire la vérité ou pas à la jeune fille, elle a été violée par « Él » mais en sauvant la jeune fille, au prix de sa propre vie, elle se sauve elle-même par-delà la mort : « Lina quiere protegerte, te quiere, quiere regresar el tiempo como todos han querido, y vos sos su posibilidad, sos el pasado y la posibilidad de rectificarlo », explique le narrateur hétérodiégétique (67) ; « Me pregunto si Lina pudo haber sido salvada, pero entonces veo a la niña y pienso que lo fue, que algo de una Lina que no conocí sigue viviendo en ella » (82), affirme le journaliste.

30. Ce sacrifice, dû au fait que Lina se reconnaisse dans la jeune fille, la rapproche également, aux yeux du lecteur, de la grand-mère protectrice et réconfortante de l'enfance. Après lui avoir dit toute la vérité pour qu'elle s'échappe, son dernier geste semble une forme de protection : « Te da un beso en la frente, un beso que cargarás por el resto de tus días como un tatuaje de luz » (70). Sa présence imperceptible à la fin du roman insiste sur l'aspect "merveilleux" de ce personnage singulier, qui apparaît comme l'ange gardien de la jeune fille – et ne semble pas dépendre de la subjectivité de cette dernière à en juger par la formulation objectivante du narrateur hétérodiégétique, à moins que celui-ci n'emprunte sciemment le regard de la jeune fille et ne s'exprime depuis son intériorité :

[...] hay una tercera amiga en medio de ustedes, una presencia que despide un hermoso ruido que no cabe en el silencio. Lina.

Ella viene a vos cada noche, cuando estás en cama. Pensás que estaría contenta, todos están presos, el monstruo muerto, vos intacta. Te gustaría sentirla cerca de vos, como la última noche. Abrazándote. A veces alguien te sorprende preguntándote a tus espaldas por qué estás hablando sola, no contestás más que el esbozo de una sonrisa. No estás hablando sola. Ya nunca estás sola (80).

31. Le chasseur-journaliste ne correspond pas non plus totalement au personnage du conte : s'il arrive chez la grand-mère après le monstre et le tue, il ne passe pas ici par hasard et il n'apparaît pas qu'à la fin du récit : c'est un journaliste qui veut révéler la vérité et changer la réalité. En tant que tel, c'est un personnage impliqué aussi bien sur le plan narratif que diégétique et axiologique : d'une part, il est l'un des deux narrateurs et son point de vue tout au long du récit est précieux ; d'autre part, c'est un personnage infiltré dès le début du roman et, bien qu'il n'intervienne pas lorsque la jeune fille est censée être abusée, il est déjà à l'intérieur de la maison du monstre pour démanteler le réseau. Cette situation ambivalente, qui le rend témoin de scènes sordides sans qu'il puisse agir pour être plus efficace au moment approprié, l'amène à vivre des cas de conscience et une série d'émotions qui configurent un personnage autrement plus complexe que dans le conte.
32. Le loup, devenu ici homme pervers entre tous, est un autre exemple notable de resignification du conte : il représente le mal personnifié et sa description donne lieu à une sémantique univoque puisqu'il apparaît dans les « Notes du chasseur » avec des dénominations animales, démoniques ou macabres. Comparé à un reptile ou au loup-garou – « como si con la luna se transformase en un animal » (30) –, identifié au démon, à la bête, à l'ange du mal, du point de vue du narrateur journaliste, un personnage sinistre dont l'espace ne peut être que les ténèbres selon le narrateur hétérodiégétique qui lui attribue également « el aliento gélido de un muerto » (44), ce personnage issu d'une réalité sociale tangible et reconnaissable par le lecteur, apparaît donc teinté d'éléments fantastiques, même lorsqu'il meurt, si l'on en croit le chasseur qui le tue : « Podría jurar que frente a nuestros ojos el cadáver empezaba a convertirse en ceniza » (78).
33. À bien y regarder, nous sommes moins devant une subversion des éléments clés du récit initial, que face à une adaptation ou une réélaboration qui ne perturbe pas le pacte de lecture. On connaît la définition du fantastique que Todorov, qui admettait combien les notions de réel et de réalisme sont relatives car connotées historiquement et idéologiquement, donnait en 1970 dans son *Introduction à la littérature fantastique*, de même que les différences avec le merveilleux et l'étrange : « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (29), tandis que le merveilleux présente un monopole permanent du surnaturel, et que l'étrange explique

rationnellement le surnaturel ; et quoique cette catégorisation ait évolué avec les textes plus récents qui n'envisagent plus le surnaturel de la même manière, ou quoiqu'elle ne s'applique pas aisément dans l'aire latino-américaine, on peut reprendre ces éléments définitoires à l'instant de qualifier certains aspects du roman *El rojo aullido en el bosque* inspiré d'un conte et reprenant certes des éléments propres au merveilleux mais qui, dans le contexte réaliste de ce récit sur le commerce sexuel, peuvent prendre une tournure fantastique si on ne les impute pas à la subjectivité des personnages qui les rapportent.

2.2. ENTRE VRAISEMBLANCE ET SURNATUREL, L'ÉTRANGETÉ DANS *EL SÓTANO DEL ÁNGEL*

34. Dans *El sótano del ángel*, s'ajoute à l'atmosphère étrange créée par l'aliénation du protagoniste, un élément surnaturel qui confère au roman un aspect fantastique : la voix de la statue archangélique, laquelle n'émane pas des méandres schizophréniques de Leonidas. Cela étant, elle met le narrataire dans la même perspective que le fou, notamment – nous l'avons vu – lorsque Leonidas entend l'ange dans la cave, sans la médiation du narrateur (et quoique l'italique distingue graphiquement cette voix singulière).
35. Mais il y a plus : si trois fragments exposant les propos de l'ange montrent que c'est bien lui qui s'exprime⁵, d'autres apparitions de la parole angélique présentée telle quelle s'avèrent plus ambiguës et pourraient laisser penser – dans la mesure où Leonidas est seul à l'entendre et où elle s'adresse parfois directement à lui via le tutoiement⁶ – qu'il s'agit d'une voix intérieure et hallucinée, émanant du délire du protagoniste : le narrataire, certes averti que la statue de l'ange possède une voix propre, peut se sentir plongé alors dans l'esprit du fou – se mettant à sa place⁷ ? La variation des personnes grammaticales selon que l'ange parle de Leonidas ou s'adresse directement à lui, ainsi que des faits parfois narrés du point de vue de l'ange

5 Précisément : au moyen de l'intervention du narrateur, de la connaissance d'un élément que Leonidas ne voit pas, et lorsque l'ange parle de Leonidas à la troisième personne du singulier (respectivement p. 152, 165, 186). À titre indicatif, l'ange s'exprime dans sept fragments (de trois à quinze lignes chacun) répartis sur six pages : p. 152, 161, 165, 167, 185 et 186.

6 On ajoutera que Leonidas et l'ange lui-même soulignent le mutisme de la statue, ce qui pourrait laisser penser que cette voix n'existe que dans les perceptions altérées du protagoniste : « me decís que me calle, que deje de gritar, que nadie me oye, que soy un ángel mudo [...], y me dejás a mí de nuevo, mudo, mudo en la oscuridad » (167).

7 C'est le cas p. 161, 166-167 et 185.

(par exemple lorsque Leonidas lui casse le bras), contribuent à brouiller les perspectives.

36. Les espaces et symboles principaux du roman participent également de l'ambiance particulière et de l'impression de flou qui entoure le mélancolique : comme les images et les métaphores, les symboles ressortissent à un langage universel qui s'exprime indépendamment d'une formulation claire, et permettent une perception immédiate, diffuse, presque indicible – une perception du réel par le contourné, l'informel ? En l'occurrence, les symboles féminins et matriciels du roman qui insistent, au moyen des espaces, sur l'eau et la profondeur, évoquent implicitement un retour au ventre et apparaissent comme un possible reflet de l'inconscient du protagoniste chez lequel prédominent les pulsions de mort.
37. Ainsi, les images récurrentes de la profondeur et, plus largement, de l'obscurité (la cave, le tombeau, la lagune, la brume et la nuit, sans omettre l'eau) illustrent-elles l'abîme ou la dépression dans laquelle s'enfonce le protagoniste, et nous entraînent-elles dans un monde caché, souterrain. On remarque, à cet égard, que le titre du roman préfère l'espace souterrain à l'ange qui est pourtant plus central dans le récit : le roman ne désigne pas l'ange de la cave, c'est-à-dire l'objet des fantasmes ou de la folie de Léonidas, mais l'espace secret et mystérieux, assimilable à l'inconscient, où se trouve enfermé cet objet sur lequel Léonidas projette ses désirs et qui ravive aussi ses angoisses.
38. La lagune prise dans les brumes, comme un gouffre nébuleux qui, de fait, avale le jeune frère, offre une autre image trouble ou opaque. Ces mêmes brumes enveloppent souvent le village, dont les hivers pluvieux donnent lieu à des descriptions dans lesquelles la brume et la boue prédominent et sont récurrentes. De plus, le texte relie explicitement les brumes du lieu et les brumes du mystère après le crime de Léonidas, et l'eau se révèle complice de la mort si l'on tient compte d'une part de la noyade du frère dans la lagune, et d'autre part du fait que Léonidas profite du bruit assourdissant de l'averse torrentielle lorsqu'il vole la statue de l'Archange Saint Michel et commet un crime. Le texte qui souligne la profondeur de la lagune associe souvent le terme « hondo » à la douleur : « los dolores hondos » est un exemple parmi d'autres de ces nombreuses occurrences (88). Cette douleur profonde liée aux espaces de la profondeur (la lagune, la

tombe, la cave) illustre cette autre douleur qui, devenue démence, habite l'esprit de Léonidas depuis l'enfance.

39. Le roman s'offre à une lecture métaphorique ou psychanalytique. Ainsi, le frère mort dans l'eau et enterré retourne-t-il au "ventre", à l'instar de Léonidas qui cache l'ange dans la cave de la maison ou se réfugie dans la lagune lorsqu'il est poursuivi, comme s'il voulait s'enfoncer dans les profondeurs, à la recherche du frère dont il se sent coupable de la mort, mais aussi comme une plongée dans ses propres profondeurs intimes. Bachelard affirme qu'une maison sans sous-sol est une habitation sans archétypes car le sous-sol approfondit oniriquement la maison, invite l'inconscient à rêver de profondeur, à descendre en soi, à sonder l'intérieur (Bachelard, 1979 ; 105 et 124).
40. D'ailleurs, lorsque Leonidas s'introduit chez Elia une nuit, muni de l'épée de l'ange qu'il a dérobé (un objet phalloïde), puis en elle, profitant de ce qu'elle est étourdie par les somnifères et en désir de son amant qu'elle confond avec l'intrus, les images de la pénétration qui accompagnent la scène pourraient être interprétées comme une compensation de la perte que Leonidas ne sait intégrer. José Adiak Montoya explique dans une entrevue qu'il a souhaité explorer « cuáles son las posibilidades del amor dentro de la locura, qué tipo de amor podría venir, que se gestaba y se fermentaba en la cabeza de una persona que estaba desequilibrada mentalmente » (Velázquez, 2013).

2.3. *LENNON BAJO EL SOL* OU LA VÉRACITÉ DÉTOURNÉE AU PROFIT D'UNE RÉÉCRITURE SIGNIFIANTE

41. Si *Un rojo aullido en el bosque* emprunte au conte sans perdre en réalisme et en jouant subtilement avec le critère de vraisemblance, et si *El sótano del ángel* sacrifie ponctuellement le vraisemblable à un élément surnaturel, tous deux présentant des traces fugitives de fantastique, *Lennon bajo el sol* se joue dès l'abord de la véracité avec ces Beatles nicaraguayens inattendus, mais il respecte par ailleurs les biographies des personnages principaux et fait en sorte que la vraisemblance ou le réalisme ne soient quasiment jamais entamés malgré l'entorse de taille à la réalité. Lorsqu'on lui demande si le lien fictif entre Lennon et le Nicaragua n'est pas un peu forcé et si ce fut là un défi narratif majeur, l'auteur répond :

Claro que me parece forzada, pero la virtud de la novela es que no lo parezca.
[...] Hacer creíble la historia, que en algún punto de la novela pudieras creer que

lo que estabas leyendo era posible. Que John Lennon pudiera haber nacido aquí y ser un férreo opositor al régimen somocista » (Huete, 2017).

42. Car, pense-t-il par ailleurs, il respecte l'essence même du personnage :

Mi Lennon, el ficticio, es una versión bastante fiel del Lennon real. Todo el tiempo que he invertido en estudiar su figura, en estudiar su vida, su música, creo que me ha permitido dar una lectura medianamente acertada de quién era este Lennon. Si bien hay mucha distorsión dentro de su vida en esta novela, porque es un Lennon que nace en Nicaragua, creo que se respeta hasta cierto punto la esencia del personaje real. (Salinas Maldonado, 2017).

43. Nous retrouvons donc les étapes principales de l'itinéraire des Beatles devenant ici Los Escarabajos, et de celle du rebelle pacifiste John Lennon en l'occurrence opposé à la dictature des Somoza, dans une adaptation qui, à défaut de respecter la réalité, s'avère réaliste et même signifiante aux yeux de l'auteur. Ainsi, le texte souligne-t-il le lien entre le groupe et l'histoire du Nicaragua, à commencer par leur présence (alors qu'ils sont tout jeunes et remarqués dans leur pays) lors de l'attentat meurtrier contre Somoza García qui périt en 1956 sous les balles du jeune poète rebelle – on appréciera les parallèles entre artistes protestataires – Rigoberto López Pérez. Puis sont évoqués le fameux assaut d'un commando sandiniste en 1974 à la maison du somocista José Maria Castillo, dont Lennon entend parler à la radio, la phase insurrectionnelle de la révolution, le triomphe imminent, la victoire, entre autres marqueurs contextuels fidèles à l'histoire extra-littéraire et qui ne refusent pas la réalité des faits et des dates :

La dictadura había caído. El pueblo entero en armas se había unido al FSLN para derrocar al dictador. Las muertes habían sido incontables. Es diciembre de 1980 y el país lucha por reconstruirse, las heridas están frescas, los combates contra la Guardia Nacional han sido cruentos, inmisericordes, la represión del régimen había recrudecido desesperada en los últimos días en el poder, el mundo había volteado los ojos a Nicaragua ya no por Los Escarabajos. El 17 de julio de 1979 Anastasio Somoza renunció a su cargo y huyó del país. El 20 de julio todos los frentes de guerra entraron victoriosos y en júbilo a Managua.

John Lennon había sido uno de los grandes enemigos de la dictadura de la familia Somoza, había sido intocable y nunca hubo forma de lograr silenciarlo. A finales de la década del sesenta Lennon se había vuelto un acérrimo vocero por la paz (89-90).

44. Entre éléments référentiels ou véridiques et adaptation des faits à la présence de Lennon, le roman montre plus d'une fois que le groupe puis le chanteur ne sont pas seulement témoins de l'histoire de leur pays mais y prennent une part active à leur façon, ne serait-ce que par la contestation et la provocation dont ils font montre, au moyen de leur art, face au dictateur

– nous y reviendrons. Les pensées de ce dernier confirment les propos du narrateur omniscient *supra*, d'où découlera un plan machiavélique contre le chanteur :

Sus ataques eran cada vez más constantes y directos, él era el principal vocero de lo que pasaba en Nicaragua, más que cualquier periódico, más que mil fotos, más que la oposición, más que Pedro Joaquín. Los ojos del mundo estaban fijos e hipnotizados con él. Mi plan fue perfecto. ¿Qué mejor explicación que un fanático loco? Era perfecto. [...] me sentí seguro de que estaba ante la persona que cometería un acto único en la Historia, él me libraría de mi opositor, el plan era perfecto (165).

45. Le plan consiste à manipuler l'esprit malade d'un fan de Lennon, Marcos David, mais le cruel lavage de cerveau et les tortures qu'il va subir, à l'instigation de Somoza, dévoilent l'esprit tout aussi tourmenté, dysfonctionnel et pervers de ce dernier. Lorsque triomphe la révolution, le tyran en fuite ne sait pas ce que devient Marcos David, mais le traitement qu'il lui a infligé fera son œuvre, comme le montre le fatal dénouement dans lequel convergent les trois personnages : l'assassin, la victime et le commanditaire qui a certes été assassiné quelques mois auparavant, mais que l'acte criminel du fan schizophrénique rend présent en quelque sorte, ainsi qu'en témoigne l'*excipit* :

Los ecos del asesinato del cantante y líder pacifista atraviesan las gruesas paredes de una bodega [...] en Asunción, Paraguay. La pieza está llena de excéntricos objetos, [...] se encuentra un retrato, el de un antiguo presidente con la mirada en el horizonte [...]. Los ecos llegan hasta ahí como palabras pronunciadas en un sueño: John Lennon ha sido asesinado...

De alguna forma el retrato del viejo tirano parece sonreír, orgulloso de su hijo (172-173).

46. Autre élément qui se détourne de la véracité, probablement pour gagner en vraisemblance par rapport à la biographie de Lennon, mais tout en recourant à l'onirisme : l'adaptation fictionnelle de la deuxième femme de Lennon, Yoko Ono, une artiste japonaise qu'il ne rencontre pas physiquement dans le roman mais qui lui apparaît en rêve dans le chapitre « Tal vez dirás que soy un soñador » et qui devient son refuge : « Había conocido a la Japonesa, había llegado sin aviso mientras dormía y no habría de abandonar sus sueños hasta el día de su muerte » (79). Si le chapitre « Dirás que soy un soñador » – entièrement graphié en italique, car présentant sans médiation les pensées de Lennon à la première personne – maintient la vraisemblance dans les paroles adressées à « la Japonesa » qu'il considère comme une projection de son esprit, le dénouement qui révèle le lien et la

symétrie invisibles entre les deux personnages, apporte une touche fantastique (en forme de clin d'œil) à ce roman par ailleurs très réaliste : « Había soñado tantas veces con aquel hombre » ou « No te dejaron envejecer conmigo » (172), songe celle dont la chambre est remplie de posters de Lennon.

47. Au-delà des différents exemples de respect ou non de la véracité et/ou de la vraisemblance, nous retiendrons, car c'est là l'essentiel, que l'auteur préserve l'essence du personnage, Lennon étant inspirant comme personnage référentiel parce qu'il est d'abord perçu comme personnage symbolique ou paradigmatique : l'artiste rebelle et pacifiste. Ainsi le roman "représente-t-il" sur un mode fictionnel un homme qui était en lui-même "représentatif de" dans le monde de référence de l'auteur et des lecteurs : entre réel et imaginaire, Adiak Montoya imagine l'auteur de *Imagine*, et quelle que soit la lecture ou la réécriture personnelle qu'il en fait, elle trouvera un écho en tout lecteur au-delà des représentations, des perceptions et de l'intimité de chacun. Comme d'autres personnages, par définition imaginaires, si référentiels qu'ils puissent être préalablement, il offre un questionnement sur le réel et sur l'existence, en rapport ici avec la liberté, dans le cadre spatio-temporel de l'histoire du Nicaragua.

2.4. VÉRACITÉ ET VRAISEMBLANCE DANS *AUNQUE NADA PERDURE* : RÉCIT D'UNE INTIMITÉ

48. Il en va de même pour la protagoniste référentielle de *Aunque nada perdure* qui est sans nul doute le plus réaliste des quatre romans, celui ou le critère de vraisemblance n'est jamais entamé, et sans doute également celui qui respecte le plus la véracité des biographies et des faits historiques. La part d'imaginaire, à l'instant de la création romanesque, n'en est pas moins grande, d'autant que l'auteur qui fait entrer en fiction la sculptrice nicaraguayenne expose ses pensées et ressentis, les va-et-vient de sa mémoire au gré d'une structure narrative étudiée : dans le sillage de faits extérieurs réels, il construit une intériorité.
49. Dès le seuil, avant même le texte liminaire et les épigraphes, l'ouvrage annonce : « obra de ficción basada en personas reales. Algunos de los hechos y situaciones descritas responden únicamente a la imaginación del autor ». Nous l'avons dit : le roman déroule, en enchaînant et en enchâssant les souvenirs, la vie d'Edith Grøn (son accident, son talent et sa carrière, sa

famille et ses amours) sur fond historique de présence nord-américaine dans les années 1930, de dictature corrompue et de révolution funeste. Si l'on trouve ici, comme dans le roman précédent, les relations entre art et pouvoir politique, deux différences sont à relever : d'une part, Edith Grøn n'avait rien d'une artiste protestataire ou révoltée, il n'y a donc pas en l'occurrence opposition franche au dirigeant ; d'autre part, si les années de vie de Lennon (qui meurt en décembre 1980, un peu plus d'un an après le triomphe de la révolution) correspondent aux années Somoza et à l'engouement pour la révolution censée mettre un terme à la dictature, celles d'Edith Grøn, qui meurt en 1990 au moment de la défaite électorale des sandinistes, dans un contexte délétère de morts sans nombre et de martyrologie, lui permettent un recul sur le processus révolutionnaire. Son regard, plus posé ou moins offensif que celui de Lennon, n'en est pas moins teinté d'amertume.

50. Edith Grøn, qui aura traité personnellement avec les trois Somoza au pouvoir, honorant leurs nombreuses commandes, et qui se réjouit à la fin de ses jours de ne plus avoir à mettre ses mains au service de ces hommes, aura assisté au scandaleux détournement des fonds humanitaires par Somoza Debayle après le tremblement de terre de 1972 qui détruit la capitale :

[...] enriquecerse con la ayuda humanitaria tenía algo aún más siniestro que asesinar opositores; era algo que lo deshumanizaba, que lo volvía una especie de monstruo indiscutible. [...] Edith se alegró en ese momento de haberse retirado de la escultura monumental [...]. Con rabia se decía lo feliz que se sentía en su retiro, en no ser llamada por un nuevo Somoza para elevar otra estatua, estaba harta de elevar estatuas de hombres poderosos bajo el mandato de otros hombres poderosos (158-159).

51. Et si elle s'enthousiasme, aux côtés du peuple nicaraguayen, pour la révolution avant la victoire de 1979, elle s'interroge des années après sur le sens de toutes ces morts et ces rancœurs : « Edith duda, al ver tanta muerte cerniéndose sobre Nicaragua, al ver la carnicería que desde hace una década ha convertido a su tierra en un país sin jóvenes » (139), ou sur cette révolution qui ne rend que des héros morts et dont elle questionne le discours héroïsant et mythifiant, sinon mystificateur :

Cientos de cajas cubiertas con la bandera sandinista que contienen niños como esos, para ser veladas en la Plaza de la Revolución frente a carteles gigantes de otros héroes también muertos [...] que eligieron serlo, o eso también lo decía la historia que ellos, los de siempre, habían escrito en otros siglos (79).

Edith se pregunta si de verdad todas esas figuras que adornan y engrandecen las vías públicas, si todos esos hombres de piedra que ella se ha encargado de immortalizar, son en realidad héroes. [...] Desde el triunfo de la revolución han proliferado tanto los llamados héroes y mártires, a los que la Revolución uniformada manda a rendir culto y homenaje [...]. Pero de qué ha servido realmente esa sangre, tener un hijo héroe no lo devuelve a la vida [...]. Edith piensa que no hay nada que justifique ser un héroe, una madre siempre prefería un hijo anónimo que un héroe muerto (139-140).

52. Dans le paratexte final du roman, la « Note » de l’auteur qui se détourne donc totalement de l’imaginaire pour ne plus rappeler que la réalité, continue de mettre en relation étroite Edith Grøn et l’histoire de son pays puisque la défaite électorale des sandinistes fait que la mort de l’artiste passe inaperçue dans les médias nationaux ; à quoi s’ajoute l’oubli dans lequel elle sombre pour les nouvelles générations et le délabrement de ses monuments publics⁸. Cela étant, une Route touristique des monuments Edith Grøn a été créée en 2020 (année de la parution du roman)⁹.
53. Quoique ce roman documenté ne puisse être qualifié, au même titre que l’Histoire, de « roman vrai » pour reprendre la fameuse formule de Paul Veyne (1971 ; 10), on peut parler de roman biographique ou de « biographie romancée » : « Esta obra constituye la simulación de una biografía de Edith Grøn », affirme Karly Gaitán (2020). L’auteur, qui confie que durant le processus d’écriture entre 2015 et 2018 il a vécu “en compagnie” du personnage devenu une obsession, comme si elle était à ses côtés, et qui a mené tout un travail d’investigation, notamment auprès des nièces de l’artiste, adhérerait sans doute à cette façon d’envisager son œuvre.
54. Ainsi, le lecteur se laissera-t-il prendre plus volontiers au jeu de l’illusion référentielle et se mettra-t-il à « vivre » avec le personnage, comme l’exprime Wolfgang Iser cité par Vincent Jouve (1992 ; 129) qui observe quant à lui, au vu du débordement extra-textuel possible de la fiction dont la lecture peut peser parfois sur un comportement, qu’on ne saurait penser

8 Cela dit, Karly Gaitán rappelle, à l’instar de l’auteur tout au long du roman, les œuvres les plus remarquables de la sculptrice, qu’il s’agisse de monuments, de statues ou de bustes : Rubén Darío, le cacique Diriangén, le personnage La Vaquita du folklore nicaraguayen, le jeune héros de la bataille de San Jacinto, le monument au général José Dolores Estrada, l’ensemble monumental du passage du flambeau de la liberté, le monument à la Croix Rouge, l’œuvre dramatique « La piedad », le Monument à la Mère, les sculptures de masques du théâtre grec ancien, etc.

9 Cette Route réalisée par la mairie de Managua consiste en un circuit exposant cinq des monuments historiques sculptés par Edith Grøn entre 1959 et 1964, qui ont survécu au tremblement de terre de 1972 (Gaitán, 2020).

le texte indépendamment du hors-texte : « La lecture, au-delà des sensations qu'elle procure, oblige le lecteur à se redéfinir : événement à part entière, elle influe sur le monde extra-textuel » (199). À la question de savoir comment un être de papier peut influencer sur un être de chair, le même théoricien répond que c'est précisément « au niveau de l'imaginaire que se situe le point de passage » (200).

55. Du réel à la fiction, et du personnage au lecteur, les choix de l'auteur, qui fait se rencontrer réalités et imaginaires, ne sont pas sans conséquence : rien n'est neutre dans le roman, affirme Henri Mitterand rappelant que :

Tout se rapporte à un logos collectif, tout relève de l'affrontement d'idées qui caractérise le paysage intellectuel d'une époque. Cela ne veut pas dire que le roman soit programmé d'avance par des contenus conceptuels. Mais on ne peut pas penser que leur source unique soit la production du sens et des formes. L'auteur de romans occupe une place particulière sur le terrain des échanges et des confrontations (Mitterand, 1980 ; 16).

3. Imaginaire et fictions critiques : l'implication de l'écrivain

56. Lorsque José Adiak Montoya crée ou recrée une réalité et des personnages référentiels, quelle resignification du réel l'imaginaire propose-t-il ? Quels en sont les enjeux ? Nous avons parlé d'un rapport des personnages à leur réalité empreint de conflictualité et, selon les différents romans, du besoin de justice, d'une forme de rébellion et de l'importance de la mémoire, témoignant dans certains cas d'un appel intérieur, d'un devoir d'agir, qui pourrait bien refléter ou être la projection d'une implication de l'auteur. Ainsi ces fictions illustrent-elles diverses formes de résistances, notamment au moyen d'une parole révélatrice et agissante (*Un rojo aullido en el bosque*), ou de la création artistique qui permet un contre-discours et représente un contre-espace de liberté ainsi qu'on le voit dans *Lennon bajo el sol*, ou encore au moyen de la préservation de la mémoire. Nous commencerons par ce rapport à la mémoire qui traverse les représentations sculpturales d'Edith Grøn dans le quatrième roman ; puis nous explorerons les modalités de la dénonciation dans les deux romans qui mettent en scène un chanteur frondeur et un journaliste infiltré, en n'omettant pas le parallèle, sinon le prolongement, avec l'auteur lui-même.

3.1. LA PRÉOCCUPATION MÉMORIELLE

57. Dans *Aunque nada perdure*, roman mémoriel à plus d'un titre, fortement inspiré du réel extra-textuel, la protagoniste préserve la mémoire collective au moyen de son art, comme l'auteur préserve, au moyen du sien, la mémoire individuelle de la sculptrice, en proposant une structure narrative ouvertement basée sur la temporalité et les souvenirs. À partir des trois dates déjà mentionnées qui sont un présent de la narration, sont déroulés d'autres moments charnières du passé : la protagoniste se souvient, ses parents se souviennent, parfois même d'autres personnages l'invitent à se souvenir de tel ou tel fait, tout est prétexte au souvenir dans cette trame qui, sans hasard, offre de nombreuses occurrences du verbe « recordar » et du substantif « memoria », assortis d'un champ sémantique à l'avenant.
58. La préoccupation mémorielle qui sous-tend le roman transparait également dans les sculptures d'Edith Grøn qui fait œuvre de mémoire, non sans émotion bien souvent : « le conmueven los muchachos, la idea de hacer lo que hace un monumento: regalar permanencia a algo » (27) ; ou s'agissant de la statue de Diriangén dans un parc qu'elle affectionne : « dejaría en él una estatua que perduraría como solo la piedra labrada puede perdurar » (98) ; ou de son compagnon Bill dont le corps inspire la sculpture du soldat Andrés Castro : « yace muerto en el cementerio y de alguna forma sigue vivo sobre un pedestal [...] una batalla que ahora todos en el país recuerdan » (201), entre autres exemples explicites de ce que la pierre sculptée retient la mémoire des hommes et, en ce sens, leur redonne vie : « La carne muere, la piedra perdura. Su padre, su madre, y ahora ella. Solo quedará lo que una vez hizo. Lo que labró a lo largo de la vida » (200). Les personnes meurent mais la pierre demeure, songe Edith Grøn, et quoique tout soit destiné à l'oubli : « La verdad, no importa si nada perdura, la vida ha sido hermosa » (201), peut-on lire dans l'excipit qui fait un écho apaisé au titre de l'ouvrage – en l'occurrence, l'indicatif précédé de la conjonction « si » n'affirme pas avec certitude l'impermanence, tout au plus probabilise-t-il davantage que le subjonctif de l'intitulé l'éphémère de toute vie.
59. Le roman rappelle également, au moyen des pensées d'Edith Grøn, la contradiction qu'il peut y avoir entre les innombrables sculptures – grands hommes, poètes (particulièrement Rubén Darío), politiques, amis et membres de la famille – réalisées par cette Nicaraguayenne d'adoption

devenue sculptrice nationale, et la conscience qu'elle a, dans ses derniers jours en 1989, d'être méconnue des jeunes. Cela étant, si la « Note » de l'auteur confirme, en fin d'ouvrage, que l'œuvre d'Edith Grøn est ignorée des jeunes générations, celui-ci préserve des bribes de mémoire, « aunque nada perdure » ; et ses œuvres monumentales qui émaillent la capitale comme des points de repère parfois, ainsi qu'il l'explique dans une entrevue (Borges, 2020), figurent maintenant sur la Route touristique dont nous avons parlé.

60. José Adiak Montoya reconstruit une mémoire autour de ces failles qui sont autant de « brèches ouvertes pour l'imaginaire » (Dubosquet, 2016 ; 7). On peut se demander, s'agissant d'une artiste en partie oubliée, si la fragmentation du dispositif narratif ne prétend imiter que le fonctionnement alogique et discontinu de la mémoire, ou s'il souhaite rendre compte de cette mémoire lacunaire faite de trouées et d'effacements. Quoi qu'il en soit, cette même fragmentarité, qui ne refuse pas une ré-organisation ou une réélaboration mémorielle, participe à la reconstruction d'une identité. La littérature et l'art ne sont-ils pas, selon la critique chilienne Nelly Richard, des espaces qui relèvent le défi de convertir « *lo desunificado, lo inconexo y lo vagabundo* de los restos en una "poética de la memoria" » (citée par Ortiz Wallner, 2012 ; 204) ?
61. En l'occurrence, l'exploration de la mémoire ouvre également sur l'exploration d'une collectivité, avec ces bribes mémorielles d'histoire nationale en arrière-fond, présentées par le truchement des souvenirs de la sculptrice et teintées par son regard critique. Cette insertion fictionnelle d'éléments réels confiés à une subjectivité les soumet également au jugement du lecteur.
62. Dans son rapport à l'histoire du pays, nous avons vu qu'Edith Grøn, qui a dû plus d'une fois honorer les commandes de dirigeants contestables, se réjouissait finalement de ne plus avoir à "servir" les hommes du pouvoir et leur discours ; si donc elle n'incarne pas une artiste engagée comme John Lennon, ses pensées critiques offertes par un narrateur omniscient traduisent vraisemblablement l'implication de l'auteur : « Piensa que tal vez algún día las estatuas sean para los comandantes que los mandan a morir a las montañas. Edith se siente feliz de no ser ella quien esculpirá esas figuras » (140) ; « Ahora se dice a ella misma, como bálsamo, que al menos ya no tuvo que ensalzar a ningún otro prócer dudoso » (143) ; « Con rabia se

decía lo feliz que se sentía en su retiro, en no ser llamada por un nuevo Somoza para elevar otra estatua, estaba harta de elevar estatuas de hombres poderosos bajo el mandato de otros hombres poderosos » (158-159) ; ou s'agissant de la décapitation de la statue de Chamorro par le peuple après le triomphe de la révolution : « por primera vez piensa que tal vez la estatua se hubiese quedado mejor así, sin cabeza, como una férrea advertencia a quienes ostentan el poder para burla de la gente y beneficio propio » (159).

3.2. L'ARTISTE PROTESTATAIRE

63. Si l'Histoire représente, dans *Aunque nada perdure*, un contexte qui amène au regard rétrospectivement critique de l'artiste, elle apparaît comme un élément décisif de l'axe diégétique dans *Lennon bajo el sol* puisqu'ici l'artiste protestataire manifeste ouvertement son opposition à l'opresseur dont la riposte constituera le dénouement dramatique du roman : il se produit donc une interaction adverse avec le contexte historique qui détermine les articulations du récit. Au cœur de cet antagonisme entre le dictateur et le rebelle, s'exprime la dénonciation du pouvoir politique abusif au moyen de l'art engagé.
64. À cet égard, les intitulés des chansons de Lennon, qui relient création artistique et contestation, sont éloquentes et, en l'occurrence, ils font de cet interprète le chantre de la révolution et de l'utopie sociale : *Poder popular*, *Revolución*, *Imagina*, *Denle un chance a la paz*, *Todo lo que necesitas es amor*. Ce roman qui implique le chanteur dans ses circonstances historiques, souligne une sorte d'inter-stimulation entre Lennon et la révolution puisqu'on peut lire d'une part : « El espíritu de cambio que se respiraba en el país [...], el futuro que se prometía próspero lo habían motivado » (90) ; et d'autre part : « había sacado una canción titulada *Poder popular*, dando fuerzas a Nicaragua y llamando a la unidad por la revolución. El disco sonaba en lo más profundo del país, en los rincones más apartados donde algunos con fusil en mano buscaban desde ya la liberación total de Nicaragua » (105) et, plus explicite quant au lien de causalité qui fait de ses chansons une parole puissamment agissante : « hacían que cada vez más seguidores se unieran a la causa » (106).
65. L'analogie Lennon-révolution se double d'un antagonisme Lennon-Somoza, chacun intensifiant l'autre dans une spirale qui ne refuse pas la provocation : si le chanteur ne cache pas ses divergences avec le dictateur, au

point qu'on peut lire « Fue en esos años que comenzó a representar un peligro para el gobierno de Nicaragua » (100), il organise en outre un concert dans le Stade National Anastasio Somoza García lors duquel il arbore une chemise militaire semblable à celle des guérilleros combattant dans les montagnes, dans un jeu de contre-espaces entre pouvoir et art où la révolution visuellement incarnée par Lennon investit symboliquement – et envahit, au vu du nombre de sympathisants présents qui viennent l'ovationner – l'espace de la dictature : « Al día siguiente varios medios hacen eco de la vestimenta que John Lennon se había atrevido a usar en claro desafío al régimen que gobierna su país » (136).

66. La renommée du groupe et de Lennon représente un véritable contre-pouvoir face à un Somoza diminué dans son autorité, tenu de s'auto-censurer et perdant en un sens le pouvoir :

En cada tocadiscos de Nicaragua la canción había sonado a altos decibeles, no pudo ser reprimida ni censurada, Somoza no podía hacer más que sonreír falsamente al mundo ante los ataques, no le quedaba más que engavetar en el corazón su aferrado odio por el conjunto » (50).

67. Ou :

los ojos del planeta estaban centrados en ellos y en Nicaragua, limitando de cierta forma el poder opresivo de Somoza. El cuarteto actuaba con cierta autonomía e inmunidad a las represiones del gobierno, y aunque no lo hacían de manera directa, utilizaban su música para enfrentarse a la dictadura militar (49-50).

68. Avant que Somoza Debayle ne recouvre par-delà la mort l'ultime pouvoir en étant à l'origine de l'assassinat de Lennon, ce dernier met à mal le pouvoir de l'homme fort du pays, l'art opposant au politique un souffle de liberté, incitatif ou engageant, à même d'animer le peuple.

69. La structure antagonique ou la polarisation permettent ici, par l'identification supposée du narrataire à la star de *Imagine* et l'opposition également présumée au tyran, de transmettre certaines valeurs, de valoriser certaines idées : liberté, solidarité, engagement, révolte civique, etc. On rejoint ici le rôle thématique du personnage, envisagé du point de vue figuratif, comme porteur d'un sens, selon Vincent Jouve : « si le rôle actanciel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs », la signification d'un texte tenant en grande partie aux combinaisons entre rôles actanciels et rôles thématiques (Jouve, 2020 ; 103). Si ce roman n'est en rien un récit engagé – l'auteur est au

demeurant clair, lors des entrevues, sur les processus imaginaires, intimes et singuliers, qui président à ses fictions –, celles-ci ne sont pas pour autant dénuées d'enjeux moraux ou humanistes¹⁰.

70. Sans viser, comme le roman à thèse¹¹, une démonstration “truquant” les personnages et forçant les situations ou doublant constamment l'action d'une parole interprétative, qui fait appel au besoin de certitudes et affirme des valeurs absolues, pour mieux offrir un sens unique là où le texte moderne cherche l'éclatement et la multiplication du sens (Suleiman, 1983 ; 9, 18 et 33), tout roman engage son auteur, et toute lecture son lecteur. Le récepteur peut ne pas coïncider, lors de sa lecture nécessairement évaluative, avec “le message” ou les valeurs de l'émetteur, selon sa subjectivité, son propre déterminisme idéologique et son milieu socio-historique, ou selon qu'il attend un texte respectant ou au contraire transgressant la morale traditionnelle et les représentations convenues, mais il ne restera pas indifférent à la lecture de romans comme *Lennon bajo el sol* ou *Un rojo aullido en el bosque* dans lesquels l'auteur s'implique à sa façon lors de l'écriture.

3.3. DIRE, MONTRER : UN DEVOIR MORAL

71. Dans *Un rojo aullido en el bosque*, le journaliste infiltré dans le réseau de prostitution de jeunes filles pour mieux aider à le démanteler, se présente explicitement comme un alerteur de consciences :

Es lo que sé hacer, es por eso que decidí ser esto que soy, no para transmitir los resultados de estas calamidades, sino para advertirlas [...]. No quise ser el emisario de las tragedias, me casé con esta profesión para ser quien las advierta. [...] Yo entré a esto con el ánimo de auxiliar, de advertir, no de transmitir nuestro exterminio, que es inevitable. Yo quiero señalar, alarmar (26-27).

72. Le champ sémantique de l'avertissement apparaît principalement à travers les verbes, qui soulignent l'importance de l'action. De fait, l'éthique ressortit à l'action et débouche sur une praxis qui lui donne sa raison d'être

10 Cela étant, le roman est traversé par une touche d'humour, bienvenu sinon nécessaire à en croire l'auteur lorsqu'il s'agit d'évoquer l'histoire du pays : « Pienso que hay que usar el humor para reflexionar sobre los grandes temas, incluyendo nuestra historia nacional » (Salinas Maldonado, 2017).

11 Nous rappelons la définition du roman à thèse dans l'ouvrage éponyme : « un roman « réaliste » (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse » (Suleiman, 1983 ; 14).

(Wunenburger, 1993 ; 95) ; la conscience morale imposant une manière d'être, elle doit produire des effets tangibles : « Llevo años desvelando maldades, no me creo un justiciero, creo que es un deber con la raza a la que pertenezco », dit le journaliste (25).

73. Si le personnage n'est pas équivoque, les conséquences de son choix moral le placent dans une position ambiguë : dans ce cas, agir implique d'abord d'être passif, d'assister au drame sans intervenir et même parfois en collaborant : le narrateur éprouve de profonds dilemmes moraux en observant comment les clients profitent des jeunes filles enlevées ou séduites par les mensonges de « Él », notamment lorsqu'il croit que l'un des clients vient de violer la protagoniste¹². Ce personnage est intéressant par la contradiction éthique dans laquelle il se trouve puisqu'il ment pour révéler la vérité, et se salit ou se corrompt pour défendre l'innocence contre la perversion. Sont soulevées ici les relations entre éthique et vérité, éthique et mensonge, qui, dans ce cas, révèlent des tensions ou deviennent dilemmatiques. L'éthique a à voir avec la vérité selon les philosophes, dont Schopenhauer pour qui le fondement de la morale repose sur la vérité (Schopenhauer, 1996 ; 51) ; Mais dans ce roman, des subtilités casuistiques apparaissent avec ce journaliste obligé de mentir temporairement par « devoir » (25). Il met en pratique son sens moral en s'impliquant au péril de sa vie et en connaissant une douloureuse lutte intérieure afin de dénoncer une réalité dramatique. Et s'il montre l'horreur, c'est pour rappeler un devoir d'humanité. À cet égard, le roman coïncide avec le conte dont les formes diverses offrent également une fonction édifiante : l'auteur José Adiak Montoya, autant que le narrateur journaliste, ouvrent les yeux de leurs contemporains, faisant ainsi appel à leur responsabilité :

Hay un cáncer terrible en este mundo, una maldad sin nombre que yo soy incapaz de destruir, pero haré que la gente vea. Si logro que con mi trabajo al menos una persona despierte del letargo y mire que esta perversidad, que esta endemoniada plaga está robándose el bienestar de miles, mi trabajo habrá valido la pena (25).

74. À la manière du conte moral ou allégorique, *Un rojo aullido en el bosque* s'adresse à la conscience du lecteur, pas seulement en lui rappelant un cruel problème de société, mais également en insistant sur le fait que chacun peut agir : « No soy ningún justiciero » (26), affirme ce narrateur

¹² Il éprouve de la haine et du dégoût envers lui-même, pleure en rentrant chez lui, vomit, rongé par la culpabilité et se sentant le plus misérable des hommes, pensant que ce travail est en train de le tuer (65 et 71).

impliqué qui tient à ne pas être considéré comme un héros mais comme un individu ordinaire (il se présente même comme quelqu'un qui a commis de terribles erreurs) afin de ne pas décourager les autres qui eux aussi peuvent influencer ou aider, chacun à sa manière :

No soy ningún justiciero, estoy lejos de ello, como, cago, duermo y, cuando puedo, hago el amor como todo el mundo. Es un problema que me miren como algo más, eso impide al resto actuar de la misma forma. La admiración nos separa de actuar igual. La admiración es un sentimiento patético (26).

75. L'héroïsation crée une différence, une distance avec l'être idéalisé et dispense d'agir alors que les arguments moraux d'un homme en définitive semblable aux autres permettent – et invitent – chacun à faire sa part, à rebours d'un égoïsme confortable qui conduit à l'indifférence et à l'absence d'action (27). Ainsi, ce journaliste-chasseur est-il là, dans l'espace sinistre et redoutable du loup, pour mettre fin à l'atrocité d'un réseau de commerce sexuel des jeunes filles : « Por eso estoy aquí », explique-t-il dans l'*excipit* des premières « Notes du chasseur » qui commencent par « ¿Por qué hago esto? » (30 et 25). Là encore, est clairement exprimée l'importance de l'action que présuppose tout objectif ou aspiration. N'en va-t-il pas de même de l'auteur lorsque, s'offrant à l'écriture, il imagine le réel ?

Conclusion

76. Nous avons observé comment les romans de José Adiak Montoya combinent et jouent avec les critères de vraisemblance et de véracité selon des modalités variées, introduisant parfois une touche fugace de fantastique au cœur du réalisme sans entamer le pacte de lecture, ou se détournant ponctuellement de la véridicité sans sacrifier l'authenticité et en la représentant plutôt (nous pensons à ce Lennon nicaraguayen dont le signifiant demeure opérant en contexte révolutionnaire) ou imaginant, sur la base d'une biographie méticuleuse, une intimité elle aussi signifiante, réinventant donc le réel – et jusqu'à l'Histoire – sans jamais perdre le sens. Et si ces imaginaires font sens, n'offrent-ils pas une forme de vérité ? Car les possibles, fussent-ils ceux d'un passé révolu, ne sont pas insensés ou faux : certains auteurs ont laissé des pages mémorables sur les vérités de la fiction dont les prétendus mensonges atteignent à un sens plus profond que ce que la réalité première donne à voir ou à entendre.

77. La fiction ouvre sur une exploration des possibles et si, comme toute œuvre d'art, elle informe notre vision des choses, ce n'est pas uniquement parce qu'elle peut fournir des informations, mais également parce qu'elle forme – c'est-à-dire réforme ou transforme – notre appréhension de la réalité, affirme Vincent Jouve (2019 ; 136) qui rappelle par ailleurs que l'immersion fictionnelle permet d'éprouver ce qu'il y a de singulier dans toute expérience ou d'accéder à ce qui, en principe, n'est pas transmissible et qu'on ne peut saisir qu'à travers elle (131). Imaginer le réel, c'est produire une écriture du dévoilement qui, à défaut de dire la vérité, "dit vrai" ou sonne juste au sujet du monde.

78. Ainsi Vincent Jouve peut-il préciser que le rapport à la fiction nous conduit à réévaluer la réalité, c'est-à-dire à (re)fabriquer nos mondes, et citant Nelson Goodman :

Quand nous sortons d'une exposition d'œuvres d'un peintre important ou de la lecture d'un grand roman, le monde dans lequel nous pénétrons n'est pas celui que nous avons quitté quand nous sommes entrés ; nous voyons tout en fonction de ces œuvres (136).

79. Ces remarques, qui rendent compte de l'état d'esprit du lecteur au sortir des romans de José Adiak Montoya, ne contredisent pas celles de Marielle Macé lorsqu'elle rappelle qu'il n'y a pas d'un côté la littérature et de l'autre la vie et que, dans l'expérience ordinaire de la littérature, chacun se réapproprie son rapport à soi-même¹³. Ainsi peut-on regarder la lecture comme « une pratique » ou une « occasion » d'individuation permettant de nous reconnaître et de nous « refigurer » (Macé, 2011 ; 18).

80. L'auteur qui nous intéresse ne dit pas autre chose lorsqu'on lui demande ce que la littérature dit de la vie que d'autres disciplines ne disent pas (comme la sociologie, la politique, la théologie, la science) :

Creo que principalmente lo que nos ilumina más de la literatura es la forma en la que ahonda en las emociones humanas [...]. Es una forma de entendernos a nosotros mismos, de indagar en nuestra identidad, la literatura es un espejo del mundo, un reflejo, un ejemplo en que podemos entendernos y reconocernos, pero también podemos ver más allá de nosotros, hacia metas que nuestra realidad y nuestros límites humanos no nos permiten alcanzar, es sin duda un arma muy poderosa (Huete, 2017).

13 Voir la quatrième de couverture de son ouvrage.

Bibliographie

ADIAK MONTOYA José, *El sótano del ángel*, México, Editorial Océano de México, 2013.

ADIAK MONTOYA José, *Un rojo aullido en el bosque*, Managua, Anamá ediciones, 2015.

ADIAK MONTOYA José, *Lennon bajo el sol*, México, Booket, 2019.

ADIAK MONTOYA José, *Aunque nada perdure*, México, Seix Barral, 2020.

AGUIRRE Erick, « El sótano del ángel de José Adiak Montoya », 2010, blogspot. <http://erickaguirre.blogspot.com/2010/11/el-sotano-del-angel.html#!/2010/11/el-sotano-del-angel.html>

AGÜERO Arnulfo, « Lennon bajo el sol, una extraña novela de José Adiak Montoya », in *La Prensa*, Managua, 28 août 2017.

BACHELARD Gaston, *La terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti, 1979.

BORGES Gustavo, « José Adiak Montoya, un escritor distraído de las provocaciones del ego », in *elDiario.es*, México, 24 août 2020. https://www.eldiario.es/cultura/jose-adyak-montoya-un-escriptor-distraido-de-las-provocaciones-del-ego_1_6178549.html

DUBOSQUET LAIRYS Françoise, *Les failles de la mémoire. Théâtre, cinéma, poésie et roman : les mots contre l'oubli*, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

EICHEL-LOJKINE Patricia (dir.), *L'usage du conte : contes classiques et réemploi : méthodes d'analyse*, Presses universitaires de Rennes, 2017.

FREUD Sigmund, « Le Petit Hans », *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 2006.

N. BESSE, « Entre réel et imaginaire, jeux de miroirs et enjeux romanesques... »

GAITÁN MORALES Karly, « Aunque nada perdure: conjunto monumental escultórico a Edith Grøn », in *Casi Literal*, 8 novembre, 2020. <https://casiliteral.com/la-ventana-discreta/aunque-nada-perdure-conjunto-monumental-escultorico-a-edith-gron/>

GONZÁLEZ Marta Leonor, « José Adiak Montoya aparece con una novela sobre la trata de personas », in *La Prensa*, Managua, 21 mai 2016.

HAMON Philippe, « Un discours contraint », *Littérature et réalité (Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt)*, Paris, Seuil, 1982.

HUETE Ulises, « Lennon ha sido una figura presente en mi vida », in *El Nuevo Diario*, Managua, 31 août 2017.

JOUBE Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

JOUBE Vincent, *Pouvoirs de la fiction. Pourquoi aime-t-on les histoires ?*, Paris, Armand Colin, 2019.

JOUBE Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, Collection Cursus, 2020.

MACÉ Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Éditions Gallimard, 2011.

MITTERAND Henri, *Le discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

NAVARRETE Julián, « José Adiak Montoya: “Mi trabajo es un proceso de mucho cálculo y orquestación” », in *La Prensa*, section A Rajatabla, 4 janvier 2021.

ORTIZ WALLNER Alexandra, *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

PEÑATE RIVERO Julio, *El cuento literario hispánico en el siglo XX: variaciones teóricas y prácticas creativas*, Madrid, Visor Libros, 2016.

N. BESSE, « Entre réel et imaginaire, jeux de miroirs et enjeux romanesques... »

SALINAS MALDONADO Carlos, « John Lennon, el 'beatle' nicaragüense », in *El País*, section Cultura, Managua, 1er septembre 2017.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris Seuil, 1999.

SCHAEFFER Jean-Marie, « De l'imagination à la fiction », *Vox poetica*, Lettres et sciences humaines, 2002.
<http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>

SCHOPENHAUER, *Éthique et politique*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.

SULEIMAN Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983.

TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976.

VELÁZQUEZ Kennia, « José Adiak Montoya explora el amor en la locura en El sótano del Ángel », in *Zona Franca*, 13 novembre 2013.
<https://zonafranca.mx/cultura-y-entretenimiento/jose-adiak-montoya/>

VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

WUNENBURGER Jean-Jacques, *Questions d'éthique*, Paris, P.U.F., 1993.