



HAL
open science

**Quand l'Equateur est envisagé comme une frontière :
étude d'une stratégie d'écriture du romancier équatorien**

Javier Vásconez

Anne-Claudine Morel

► **To cite this version:**

Anne-Claudine Morel. Quand l'Equateur est envisagé comme une frontière : étude d'une stratégie d'écriture du romancier équatorien Javier Vásconez. Revue (In)Disciplines, A paraître. halshs-02319759

HAL Id: halshs-02319759

<https://shs.hal.science/halshs-02319759v1>

Submitted on 18 Oct 2019

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.

Quand l'Equateur est envisagé comme une frontière : étude d'une stratégie d'écriture du romancier équatorien Javier Vásconez

Anne-Claudine Morel

Université Côte d'Azur, LIRCES, France
Anne-Claudine.MOREL@univ-cotedazur.fr

Anne-Claudine Morel, MCF-HDR, section d'espagnol de l'Université Nice Sophia Antipolis, membre d'Université Côte d'Azur. A travaillé sur les politiques culturelles en Equateur et sur la littérature équatorienne.

Résumé : Écrire dans « le pays de la ligne invisible », ainsi que l'écrivain équatorien Javier Vásconez envisage son pays natal, l'oblige à inventer une stratégie d'écriture afin de donner à son œuvre une visibilité auprès des lecteurs et des critiques. Sa conception de l'écriture et celle de l'Equateur en tant qu'espace d'écriture sont intimement liées. Cette analyse s'attache à étudier les relations entre l'espace géographique et la notion d'équatorianité telle qu'elle se dessine dans les romans, les nouvelles et dans certains entretiens accordés par l'écrivain équatorien à des critiques littéraires.

Mots-clés : Javier Vásconez, frontière, Equateur, littérature, équatorianité, invisibilité.

Quand l'Équateur est envisagé comme une frontière : étude d'une stratégie d'écriture du romancier équatorien Javier Vásconez

Anne-Claudine Morel

On peut d'emblée affirmer que la notion de frontière est au cœur de la vie et de l'œuvre de l'écrivain équatorien Javier Vásconez, né en 1946. En effet, la localisation géographique de l'écrivain dans un pays traversé par la ligne équatoriale lui permet de filer une métaphore aux multiples contours, introduite par un syllogisme que nous schématisons ainsi : je vis en Equateur, or l'équateur est une ligne invisible, donc j'habite (et j'écris) dans un pays invisible, voire imaginaire. Ce raisonnement qui sustente l'écriture, mais aussi la vie quotidienne de l'écrivain, est un véritable prétexte pour échapper à l'enfermement dans un pays « exigu »¹ et dans une ville enclavée au milieu de la cordillère des Andes. Il autorise également l'écrivain à fuir une pesante tradition littéraire dite « nationale ». L'auteur, tout comme ses personnages, multiplie les déplacements en province et à l'étranger, passant d'un côté à l'autre de l'Atlantique, en quête de renommée, d'inspiration ou de sens à donner à la vie, à l'instar du docteur Kronz, personnage principal du premier roman de Javier Vásconez. Le titre même de ce roman, *Le voyageur de Prague* (Vásconez, 1996a) nous renvoie à une problématique des frontières corrélée à celle de l'errance ou du voyage non planifié. Les frontières sont ainsi franchies, abolies, recrées, tantôt réelles et matérialisées par des passages de douanes entre pays, tantôt fictives et imaginaires. La géographie et la topographie évoquées dans les romans et les nouvelles de Javier Vásconez sont parfois explicites, clairement identifiées à travers les descriptions de Barcelone, de Prague et de Paris. Les villes sont nommées, décrites, parcourues en tous sens par les personnages, tout comme l'écrivain l'a lui-même fait à de nombreuses reprises au cours de sa vie. Ses voyages ont donc largement contribué à nourrir ses textes. Toutefois, nous n'avons jamais relevé les toponymes de Quito, ni même celui de l'Équateur, dans aucune de ses œuvres. C'est un véritable paradoxe pour cet écrivain qui énonce et dénonce tout à la fois l'invisibilité de son pays et qui multiplie les déplacements à l'étranger pour combattre ce qu'il considère comme un ostracisme dont il dit souffrir, de la part du lectorat et des critiques européens ou nord-américains, mais aussi continentaux. Nous chercherons à approfondir cet apparent paradoxe dans cette étude consacrée à l'environnement géographique de l'écrivain et aux stratégies d'écritures mises en œuvre pour contrer l'invisibilité.

Les frontières : une notion appréhendée dans un sens littéraire et dans un sens géographique

Dans ce que nous pourrions nommer les « discours limites », Javier Vásconez se définit à la fois comme un écrivain solitaire et une personne en quête de communication et d'échanges avec son public, ses pairs, les institutions telles que les académies, les prix littéraires, les critiques et le circuit éditorial. Toutes ces instances donnent un sens à sa création, la nourrissent et la financent tout à la fois. Le créateur de personnages fictifs, la personne sociale en prise avec la réalité quotidienne et l'écrivain en quête d'absolu constituent trois facettes de Javier Vásconez tel que nous l'appréhendons ici pour les besoins de notre analyse. Ses

¹ L'exiguïté est une notion empruntée au chercheur canadien François PARÉ dans son ouvrage *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992.

discours, tant écrits que prononcés, sont « placés sur une limite et traitent de la limite », ainsi que l'exprime Dominique Maingueneau :

Discours qui donnent sens aux actes de la collectivité, les discours constituants sont en effet les garants des multiples genres de discours. [...] Ils possèdent ainsi un statut singulier : zones de parole parmi d'autres et paroles qui se prétendent en surplomb de tout autre. Discours limites, placés sur une limite *et* traitant de la limite, ils doivent gérer textuellement les paradoxes qu'implique leur statut. (Maingueneau 2014 : 47-48, en italiques dans le texte)

Cette formulation définissant les discours constituants s'enrichit d'une nouvelle dimension si l'on considère la manière dont Javier Vásconez envisage son pays : ce dernier est, à ses yeux, défini par la ligne imaginaire qui le traverse. Celle-ci constitue donc une limite entre deux espaces. Elle est aussi le sujet des textes de l'écrivain équatorien qui l'évoque fatalement pour mieux mettre en évidence ses rapports avec une littérature universelle, produite ailleurs qu'en Équateur. La définition de Dominique Maingueneau nous permet d'introduire ainsi la notion de « frontière », parente de celle de « limite », qui met en évidence les corrélations entre la littérature et la géographie.

L'Équateur, les Andes et Quito sont à la fois des espaces de vie, d'écriture et un cadre géographique et culturel privilégié. Bien que Javier Vásconez affirme son détachement vis-à-vis des problématiques culturelles ou sociologiques qui ont préoccupé d'autres auteurs équatoriens avant lui, il s'inscrit malgré lui dans un environnement à la fois géographique et culturel qui est aussi celui d'une tradition littéraire et artistique à laquelle il ne peut se soustraire complètement, happé par la réalité qui l'entoure. Malgré sa formation à l'étranger et sa fréquentation assidue d'autres littératures et d'autres réalités nationales, l'écrivain équatorien ne peut faire abstraction de la réalité immédiate dans laquelle il élabore « matériellement » son œuvre. Bien au contraire, il s'en inspire et s'en nourrit, notamment dans son premier recueil de nouvelles² qui a pour cadre spatial la ville. Il en va de même de ses textes postérieurs qui élargissent ce cadre à des sphères géographiques plus vastes, de la Tchécoslovaquie aux États-Unis en passant par l'Espagne.

Il est important de souligner que Javier Vásconez s'inspire de cette réalité concrète, tant géographique que culturelle, en la mettant constamment en scène. L'espace urbain et la sphère nationale sont découpés en espaces scéniques dans lesquelles interviennent et jouent les personnages. C'est l'interaction entre les personnages et les espaces qui intéresse l'auteur. Dans le recueil *Ciudad lejana*, Quito est scindée en deux espaces antagoniques, la vieille ville et les quartiers nouveaux. Dans *El viajero de Praga*, chaque ville et région habitées par le personnage constituent un cadre privilégié qui influe sur son état d'esprit et sur ses choix. Ainsi le docteur Kronz est déprimé dans le *páramo* andin, amoureux dans la campagne de la vallée de Los Chillos, prêt à commettre des actes illégaux à Barcelone et partagé entre la volonté d'agir et le découragement lorsqu'il est à Quito. De même, la thématique de la décadence d'une classe sociale précise, celle de l'aristocratie, est exploitée dans l'œuvre non pas pour figer un processus social, mais parce que la confrontation des valeurs de ce groupe social avec celles d'autres groupes sert la dramatisation de l'action dans plusieurs récits, notamment dans *La sombra del apostador*. Les pratiques immorales du colonel Castañeda contrastent avec les ambitions simples du jockey Lagos.

² VÁSCONEZ, Javier, *Ciudad lejana*, Quito, Editorial El Conejo, 1982.

Pour ces raisons, nous avons choisi d'approfondir les notions de « frontières » et de limites. Elles nous permettent d'explorer l'univers littéraire de Javier Vásconez en évoquant sa propre conception de l'espace et de la littérature.

Définitions et perspectives de la frontière envisagée depuis l'Équateur

Dans son acception la plus courante, le terme de frontière désigne des lignes imaginaires établies par des États d'un commun accord politique ou, le cas échéant, fixées de manière autoritaire pour délimiter des territoires. Une dimension philosophique s'y ajoute, développée par Malcom Anderson :

La réflexion sur ce sujet provoque des inquiétudes – d'ordre métaphysique, intellectuel, culturel et politique. Ces angoisses sont le plus souvent identifiables et trouvent une explication « rationnelle », mais leur diversité correspond à une certaine vision post-moderne du monde. [...] L'utilisation des frontières comme instruments d'exclusion et d'inclusion, comme marqueurs d'identité, comme instruments de défense culturelle [...] semblent dans cette vision avoir peu de rapports avec les frontières en tant que faits géographiques ou en tant qu'institutions faisant l'objet de traités et d'accords. (Anderson 2001)

Les frontières sont donc aléatoires, soumises aux contingences historiques, susceptibles d'être déplacées et modifiées à tout moment. Elles servent essentiellement à marquer et à installer une différence, à se distinguer de l'autre ou des autres. Une autre définition de la frontière formulée par Hélène Destrempe, articule les catégories géographiques et littéraires. Elle étayera également la perspective que nous adoptons :

La frontière se présente aussi comme un seuil que l'on veut franchir et une borne que l'on doit ou l'on veut dépasser. Elle porte en soi l'essence même de sa propre transgression, ce qui se traduit en littérature par un discours « para-doxal », c'est-à-dire un discours qui se déploie en marge de l'idéologie dominante. La traversée des frontières appelle enfin la transformation et le déplacement des limites initiales ; elle brouille au passage les lignes de démarcation entre le soi et l'autre, le légitime et l'interdit et elle substitue, au bout du compte, la prise de parole au statu quo. [...] [Les écrivains] ont aussi favorisé l'évolution d'un questionnement identitaire. (Destrempe 2005 : 183)

À propos de l'Équateur, il n'est pas vain de rappeler que le problème de la frontière est omniprésent, si l'on se réfère, par exemple, à l'histoire conflictuelle avec le Pérou voisin. De nombreux auteurs, dont l'intellectuel Benjamín Carrión, ont joué de cette rivalité historique entre les deux nations pour inventer une histoire nationale qui magnifie le passé inca et glorifie une mémoire nationale³, et proposer un projet culturel qui valorise la « petite nation ». D'autres, plus récemment, ont cherché à dépasser cette problématique ancienne pour se centrer sur des valeurs propres à l'Équateur. Quelle est l'opinion de Javier Vásconez sur cette question précise des frontières qui délimitent le territoire national, quand ses personnages proviennent souvent de pays étrangers, de Tchécoslovaquie, d'Espagne ou de France ?

³ Voir l'article de SINARDET, Emmanuelle, « La mémoire exaltée dans *El Cuento de la Patria* (1967) de Benjamín Carrión : l'histoire revisitée d'une équatorianité joyeuse », in : Nicole FOURTANÉ, Michèle GUIRAUD (eds.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, pp. 335-348.

Plusieurs d'entre eux, comme le photographe Félix Gutiérrez ou le docteur Kronz, cherchent également à franchir une ligne invisible qui divise la ville en deux parties distinctes ou qui marginalise le pays. Comment l'écrivain appréhende-t-il cette notion de « ligne imaginaire », lui qui a fait le choix de s'installer à Quito pour écrire et éditer ses œuvres ?

Dans ses textes, les frontières géographiques nationales ne sont pas envisagées comme un obstacle, puisque de nombreux personnages les franchissent sans cesse, soit physiquement (*Jardín Capelo*, *El viajero de Praga*), soit par le truchement de l'imagination (« La carta inconclusa »), de la création artistique (« Café Concert ») ou du rêve (« El Jockey y el mar », et plus manifestement encore dans la nouvelle « Un extraño en el puerto »). Par ailleurs, la transgression des frontières sociales ou morales est un autre thème bien présent qui donne à l'œuvre sa cohérence. Ainsi, la présence d'assassins est récurrente dans plusieurs textes. Ils franchissent une barrière morale, poussés par des motivations diverses (Camacho dans « El secreto » ou l'assassin Roldán dans *La sombra del apostador*). Rappelons également la transgression sociale et morale de la femme du juge Ruy Barbosa dans le roman *Jardín Capelo* : elle meurt assassinée dans les bas quartiers de la ville où elle se plaisait à fréquenter de jeunes et vigoureux mécaniciens. Pour finir, mentionnons également les frontières intérieures de la ville et de la nation, à travers plusieurs exemples : celui du photographe Félix Gutiérrez dans « Eva, la luna y la ciudad ». Il réside d'abord dans la partie historique de la capitale, puis s'aventure dans la partie nouvelle de la ville où il va se brûler les ailes et perdre définitivement la femme qu'il aime. Citons encore l'exemple du docteur Kronz qui fait l'expérience, dès son arrivée en Équateur, de la vie rurale dans un village caractérisé par les conditions de vie hostiles du páramo et peuplé d'habitants idiots, atteints de diverses pathologies dues à la consanguinité, avant de migrer vers un autre espace géographique, celui de la grande ville-capitale. Son expérience de la vie citadine sera quant à elle marquée par sa rencontre avec des marginaux, des savants délirants tel le Professeur de médecine de l'hôpital de Quito, ou des truands sans scrupules, comme le personnage interlope de El Lobo.

Enfin, dans de nombreux entretiens qu'il a accordés, Javier Vásconez développe le thème de la frontière de manière quasiment obsessionnelle puisque, nous l'avons déjà signalé, il se plaît à parler de l'Équateur comme d'un « pays invisible », situé sur une « ligne imaginaire ». La nation équatorienne n'apparaît donc pas délimitée par des frontières, ces lignes imaginaires et politiques qui séparent les territoires nationaux, mais seulement par la ligne horizontale qui traverse le pays et se prolonge en deçà et au-delà du territoire, jusqu'à former une boucle parfaite, sans début ni fin. Ce ne sont pas, à notre sens, les frontières nationales à proprement parler qui contribuent à diluer la nation dans laquelle il a choisi de s'installer, mais bien plutôt des barrières psychologiques dressées par les hommes.

De la ligne invisible de l'Équateur à la création d'un territoire mythique

L'Équateur et la ville de Quito sont deux zones géographiques identifiables à travers l'évocation d'un réseau d'espaces référentiels, de toponymes et de formes topographiques – les volcans, les *quebradas*, le *páramo* ou la cordillère. La question est de savoir pourquoi Javier Vásconez brouille les références géographiques lorsqu'il s'agit d'évoquer sa ville ou son pays natal et pourquoi il dilue l'espace référentiel dans une approximation qui le rend à la fois insaisissable et reconnaissable pour qui connaît la région.

Certains éléments apportent des réponses à cette question, notamment la notion de *paratopie* développée par Dominique Maingueneau :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner dans une véritable « place ». Localité paradoxale, **paratopie**, qui n'est pas l'absence de lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans dé-localisation, il n'y a pas de constituance véritable. » (Maingueneau 2014 : 52-53, en caractères gras dans le texte.)

Il nous faut revenir de plus près aux différentes modalités de cette *paratopie* avec l'analyse d'espaces de prédilection récurrents dans l'œuvre de Javier Vásconez. Nous pouvons d'ores et déjà souligner que son point de vue sur cette ville qu'il connaît si bien constitue une approche nouvelle qui contribue à enrichir ce que Cecilia Ansaldo nomme « la radiographie d'une ville » :

Ciudad lejana aporta otro ángulo de visión para hacer más completa la radiografía de una ciudad: Quito. Quito en dos tiempos: el del pasado, de glorias detenidas en palacios de pesados cortinajes y lustrosas cristalerías y el del presente, donde los restos de ese oropel sólo huelen a polillas y descomposición. (Ansaldo 1983 : 60)

Le recueil *Ciudad lejana* paraît en effet au début des années quatre-vingt. La modernisation de la ville, Quito, est récente puisqu'elle a été entreprise au début des années soixante-dix. Elle a bénéficié de l'embellie économique due au *boom* pétrolier qui permet aux investisseurs de bâtir au nord de la ville de nouveaux quartiers marqués par la modernité des bâtiments et un aménagement urbain raisonné. L'extension de la ville vers le nord et le sud se poursuit pendant les années quatre-vingt. Ce sont donc de nouveaux quartiers en plein essor qui inspirent le romancier. L'écriture des nouvelles de *Ciudad lejana* est motivée par le contraste saisissant entre ces zones modernes et le centre historique de la ville qui vient d'être inscrit au Patrimoine Culturel de l'Humanité par l'UNESCO, en 1978. L'époque coïncide également avec l'apparition de nouveaux groupes sociaux qui profitent de la manne financière générée par le pétrole. Banquiers, investisseurs, financiers et riches commerçants imposent de nouvelles mœurs qui bousculent les habitudes d'une oligarchie affaiblie économiquement. C'est le thème central de « Historia de una campanilla », qui évoque le départ de la servante et la solitude de « la patrona », désormais seule avec sa clochette en argent, symbole obsolète de son pouvoir.

Les paysages côtiers et la ville de l'intérieur : le procédé de l'incrustation

Nous l'avons dit, même si l'œuvre a prétention à l'universel, son émergence est un phénomène fondamentalement local, et elle ne se constitue qu'à travers les normes et les rapports de force des lieux où elle advient. C'est dans ces lieux que se nouent véritablement les relations entre l'écrivain et la société, l'écrivain et son œuvre, l'œuvre et la société. » (Maingueneau 2014 : 74)

Cette mise au point permet d'envisager une analyse des lieux « paratopiques » à partir des déclarations de l'écrivain lui-même qui ne cache pas ses prétentions à l'universalité. L'étude des rapports conflictuels entre Javier Vásconez et l'espace géographique dans lequel il vit et élabore son œuvre nous autorise à mieux cerner sa conception de la littérature et à donner sens à l'œuvre elle-même. Ainsi, une première étude de l'opposition classique entre la mer et la

montagne met à jour des procédés d'écriture récurrents et caractéristiques du style de l'écrivain.

Dans ses romans et ses nouvelles, certaines villes équatoriennes sont bel et bien nommées, telle Manta, Manabí et surtout sa plage ou encore la localité de Salinas, en bord de mer. Les villes côtières s'opposent à la ville andine qui, elle, est enclavée dans la cordillère, surplombée par le volcan Pichincha. La sensation d'étouffement et d'asphyxie exprimée par plusieurs personnages est récurrente, et l'évocation des villes côtières sert de contrepoint à celle d'une capitale encerclée. L'évocation de l'océan ouvre alors un champ de possibilités aux personnages pour leurs projets ou leurs rêves, alors que la ville-capitale emprisonne leur destin. Ainsi, le jockey César Lagos, dans « El Jockey y el mar », évoque-t-il en ces termes une victoire d'abord improbable puis envisageable et concrétisée lors d'une course réalisée à Salinas, sur la plage :

El mar se me abrió en el horizonte... Era ese mar el que me estaba arrojando hacia un abismo donde quizá no había nada. [...] Corría [mi caballo] como un ángel. Y yo salí vencedor porque al frente tenía el mar, doctor. Un mar que me aplaudía como el mejor de los públicos, el más entusiasta y alborotado de los públicos ante el que yo haya corrido nunca. (Vásconez 2009 : 86-87)

Face à l'horizon maritime, les personnages s'exaltent et exultent, alors qu'ils ressentent tristesse et étouffement au sein de la grande ville enclavée dans la cordillère : « Todos vivían instalados en una cómoda tristeza, amparados en el pasillo de los días, en espera de algo mejor, y presintiendo que la vida estaba en otra parte. » (Vásconez 2009 : 175) C'est donc par un procédé que nous nommerons d'incrustation que l'écrivain parvient à créer une géographie particulière, renouvelée, qui fait fi des lois de la science. Car dans plusieurs nouvelles, il est justement question du surgissement d'un océan dans le paysage montagneux et d'un port au milieu de la cordillère. Ces espaces maritimes permettent d'échapper à la sensation d'asphyxie produite par la ville andine. C'est, par exemple, le thème central de « Un extraño en el puerto ». Le narrateur y évoque dès le premier paragraphe « la possibilité d'un port » – pour parodier l'écrivain français, Michel Houellebecq (Houellebecq 2005). La chimère du bateau qui naviguerait au beau milieu des Andes est habilement servie par l'état éthylique du narrateur : « Ahora, cuando me he servido el primer whisky de la noche, tras haberme sometido al flujo de esta historia que comienza con la sirena de un barco sonando entre la niebla del puerto, aunque en esta ciudad jamás hubo un puerto. » (Vásconez 2009 : 203)

La réalisation de l'impossible, à savoir l'existence d'un port dans les Andes, constitue, à notre sens, un véritable renouvellement esthétique qui permet d'apporter des réponses à la question de la « représentation » que Javier Vásconez donne à voir de l'Équateur. Quito n'est pas la ville enclavée que l'on croit, tout comme l'Équateur n'est pas seulement le pays traversé par une ligne imaginaire. La fiction permet d'élargir le champ de vision, de balayer les préjugés et les connaissances admises. « La fiction ne reproduit pas le réel, mais [...] elle actualise des virtualités nouvelles inexprimées jusque-là, qui ensuite interagissent avec le réel selon la logique hypertextuelle des interfaces [...]. » (Westphal 2007: 171) ainsi que le souligne Bertrand Westphal dans un essai précisément consacré aux relations entre la géographie et la littérature. Nous complétons cette citation par une autre remarque du même auteur, qui insiste sur « la représentation du réel » et « l'expérience du réel » manifestes dans les œuvres de fiction comme créatrices de mondes nouveaux :

L'analogie entre le monde tel qu'on l'expérimente et sa représentation est de moins en moins sensible. Mais en tout état de cause la représentation reproduit le réel ou,

mieux, une expérience du réel. Car il ne faut pas oublier que l'espace humain n'existe que dans les modalités de cette expérience qui, devenue discursive, est créatrice de monde (*géo-poiétique*). Toute œuvre, aussi éloignée de la réalité sensible, aussi paradoxale qu'elle paraisse, participe du réel – et, peut-être, participe au réel. Le réalisme déréalisé constitue donc une option, à peine plus déconcertante que d'autres procédés postmodernes. (Westphal 2007: 142-143)

L'expérience de l'incrustation d'un port dans un milieu naturel montagneux est effectivement « créatrice d'un monde » et d'un paysage nouveau. Le paradoxe est d'autant plus facile à envisager que le nom de la ville n'est pas cité. La réalité géographique est bien « déréalisée », ou plutôt « sur-réalisée » dans la mesure où le narrateur ajoute un repère géographique, l'océan, à une réalité déjà existante :

A pesar de que el doctor no había traído la carta, escuché a lo lejos la sirena ululante, persuasiva, de un barco que a esa hora estaría atracando en el puerto. La marea seguía agitándose, incansable, y seguramente arrastraba papeles y astillas hasta los bordes del muelle, porque allí donde empezaban el páramo y la ciudad andina yo volvía a escuchar una sirena. (Vásconez 2009 : 225)

L'imagination et le principe de confusion, servis par la fatigue et un état alcoolisé qui altèrent les perceptions du narrateur, œuvrent pour révéler une nouvelle particularité géographique de la ville andine. L'utilisation des temps (l'irréel du présent « estaría atracando », l'imparfait « arrastraba », « empezaban », « volvía » qui fige l'action énoncée d'abord au prétérit « escuché ») et les adverbes et locutions adverbiales (« a lo lejos », « hasta », « allí ») contribuent à rendre l'impossible probable. La métaphore de la « ligne imaginaire » permet, dans cette nouvelle, de faire la synthèse entre trois espaces géographiques distincts : l'océan, le pays éponyme (l'Équateur) et la ville andine : « Las luces amortiguadas del puerto se fueron desvaneciendo hasta formar una línea imaginaria en mi recuerdo. » (Vásconez 2009 : 219) La ville caractérisée par sa barrière montagneuse et ses hauts plateaux désertiques n'est plus assimilée à un lieu d'enfermement ni à un espace clos, puisque la nouvelle évoque un Quito portuaire, ouvert sur la mer et désenclavé de la cordillère.

Un autre exemple illustrera ce procédé de re-création géographique. Dans « Café Concert », l'incrustation d'un paysage marin dans la ville s'opère grâce à l'imagination et à l'astuce du personnage-photographe, Félix Gutiérrez. Il réalise le vœu d'une chanteuse de cabaret bolivienne qui souhaite être prise en photo au bord de la mer. Pour y parvenir, il la fait poser à côté d'un pauvre tableau sans valeur, représentant un paysage marin. Cette astuce lui est en fait « suggérée » par le narrateur-écrivain qui s'immisce dans le récit sous les traits d'un écrivain nommé J. Vásconez, « écrivain impossible » mais véritable demiurge capable de transformer des réalités géographiques et de suggérer d'autres espaces. En effet, en lisant quelques lignes d'un article signé du dénommé J. Vásconez, le photographe a l'idée de réaliser le rêve impossible de la Bolivienne. L'article éclaire et guide véritablement le personnage. L'écriture devient le vecteur de l'imagination qui rend possible tout projet :

J. Vásconez, un hombre imposible y con pretensiones de convertirse en el nuevo cronista de la villa, había escrito en el diario esa mañana : « A estos altos puertos de la nada, los Andes, a la insondable cordillera jamás llegará el mar. No, nunca veremos entrar un barco en las dársenas del puerto a menos que empecemos a soñarlo... » Es posible que la idea hubiese venido por tierra, pero poco importaba si vino por mar: porque para Gutiérrez todo ocurrió como un relámpago. Esa madrugada no pensó en nada, sólo en la mujer, era como una fotografía que ya hubiera sido tomada. [...] Y no pasó mucho tiempo antes de que se diera cuenta del error que había cometido, al haber

dudado de sí mismo, incluso de su capacidad para llevarla con su imaginación junto al mar. (Vásconez 2007: 182)

L'imagination libère et transcende les lois du réel. L'infiltration d'un personnage homonyme de l'écrivain, J. Vásconez, rend le projet plus plausible encore : la fiction réalise l'impossible en s'inscrivant contre la prédiction du personnage-écrivain (« jamás llegaré el mar », « nunca veremos entrar un barco ») et le mystère de l'écriture, que Javier Vásconez nomme parfois « énigme », se matérialise ici sous la forme d'un flash de lumière (« relámpago »). Libérée par l'imagination, la Bolivienne réalise enfin son vœu et quitte la ville pour rejoindre d'autres parages et une autre frontière, celle qui sépare le Pérou de l'Équateur.

La géographie nationale est ainsi bouleversée, recrée et mise au service d'une imagination qui permet également à l'écrivain de dialoguer avec d'autres littératures et d'autres auteurs mondialement connus. Car si l'écrivain évoque lui-même, dans les entretiens qu'il accorde, la problématique qui lie « l'espace de l'écriture » à « l'espace dans lequel s'élabore l'écriture », c'est aussi parce qu'il prétend rompre avec la tradition littéraire de l'Équateur, métamorphosant les cratères et les *huasipungos* en ports maritimes qui connectent Quito au reste du monde.

La ville andine

La ville andine, dans l'œuvre de Javier Vásconez, est caractérisée principalement par son climat pluvieux, sa lumière particulière, les montagnes qui l'encerclent, la proximité avec un volcan menaçant et majestueux à la fois. L'écrivain entretient et revendique, au fil des interviews, une relation d'amour et de haine, d'attraction et de répulsion avec Quito, la ville dans laquelle il réside depuis son retour d'Europe. À la question posée par José Hernández : « Usted es un escritor de ciudades. ¿Las suyas son reales, tipo Joyce, o inventadas tipo Onetti con Santa María...? », Javier Vásconez répond :

Una ciudad existe a partir de que un escritor la inventa. [...] La ciudad de Quito, sobre la que he venido escribiendo desde mi primer libro, es mitad inventada y mitad real. Es real en el sentido de que en ella hay una serie de referentes que son verificables. Por ejemplo, las montañas que la rodean, la luz que la envuelve, la lluvia o la bruma. Pero hay otros elementos que me he tomado la libertad de inventar. [...] Creo que mientras más se nombra una ciudad, o cualquier lugar, más lejos estamos de él. (Hernández 2012)

Comment justifier alors cette opposition flagrante entre l'absence de dénomination de Quito et la mention explicite de certaines villes, telles Prague ou Barcelone ? Une partie de la réponse est donnée par l'écrivain lui-même dans cette même entrevue accordée à José Hernández. Toutefois, une étude plus approfondie de l'opinion de l'auteur sur les liens qui l'unissent à sa ville natale nous amène à une réflexion plus complexe. L'écrivain ne nomme pas son pays ou sa ville, car ils seraient sans relief d'un point de vue culturel. Ils n'existent pas aux yeux du continent ou du monde, ils souffrent du « syndrome de l'invisibilité ». Cette notion, largement exploitée par Javier Vásconez et par une partie des critiques et romanciers équatoriens actuels, constitue le cœur d'une problématique qui affecte en premier lieu Javier Vásconez, mais aussi un nombre important d'intellectuels équatoriens qui mettent en avant l'invisibilité du pays et celle de sa production culturelle et artistique. Bien entendu, il faut interpréter cette mise en avant comme un procédé visant à obtenir l'effet inverse : en évoquant l'invisibilité du pays et de sa littérature, tous s'efforcent de leur donner plus de relief, plus de visibilité. Javier

Vásconez énonce d'ailleurs habilement cette invisibilité en exploitant une caractéristique géographique équatorienne, l'abondance des volcans, qu'il transforme en métaphore : « En Ecuador vivimos en un cráter ». Dans le même temps, cette métaphore amène une intertextualité qu'il revendique, dans un perpétuel souci d'associer sa patrie à celle d'auteurs universellement connus :

En Ecuador vivimos en un cráter. Vivimos aislados culturalmente Por eso me he tomado la libertad de invitar a mi mesa, por así decirlo, a una serie de escritores a quienes admiro, a los cuales he seguido sus pasos y los he leído profundamente. Me refiero a Nabokov, Conrad, Faulkner... Ha sido una libertad y también un capricho por parte del autor de traerlos hasta aquí y hacer que actúen en esta ciudad. (Hernández 2012)

Il faudrait revenir sur ce « complexe d'invisibilité » et sur le « syndrome de Falcón » communs, selon Michael Handelsman, aux écrivains nés à partir des années 1950. Mais pour l'heure, revenons à la géographie réelle et imaginaire qui sous-tend l'œuvre de Javier Vásconez et qui permet d'évoquer le contexte d'écriture. Une autre remarque de Dominique Maingueneau, extraite du chapitre consacré à la paratopie, éclaire une fois encore notre propos :

En excédant ainsi toute communauté naturelle ou sociale, l'écrivain entend ouvrir par son œuvre la possibilité d'une communauté aux impossibles contours, celle de son public. Là où les paroles ordinaires se meuvent dans les limites de l'espace que leur prescrit le genre de discours dont elles relèvent, les œuvres littéraires ne peuvent réellement définir leur espace et leur temps de diffusion. Quand Stendhal dédie *Le Rouge et le noir* aux « *happy few* », il ne vise qu'un groupe insaisissable d'élus, non une communauté constituée. L'œuvre vise à rassembler autour de son nom une communauté sans visage, qui se joue des partages sociaux. Comme l'amour, le plaisir esthétique traverse les murs dressés par le lignage, la condition sociale, la géographie... Le nomadisme constitutif de l'écrivain est la condition du nomadisme de son œuvre. (Maingueneau 1993 : 42-43)

Outre certaines villes équatoriennes qui permettent d'identifier le pays, nous avons relevé la mention de plusieurs quartiers et de rues de la capitale, qu'un connaisseur avisé ou un Quiténien situe parfaitement. La mention des différents quartiers permet ainsi de diviser la ville en deux blocs, la partie ancienne et la partie nouvelle qui s'opposent sans cesse dans un mouvement de va-et-vient des personnages qui franchissent les limites entre ces deux espaces. Par exemple, le quartier de San Francisco, emblématique de la ville coloniale, s'oppose au quartier plus récent et résolument plus moderne de la Mariscal. Le premier est marqué par l'austérité de certains personnages nostalgiques, alors que La Mariscal symbolise un espace de vie en ébullition, un lieu de bohème où les personnages peuvent se risquer à des expériences audacieuses. Ainsi, dans « El secreto », l'assassin Camacho ourdit son plan dans la vieille ville qu'il parcourt de la place San Francisco à la place San Blas. Cette dernière constitue un lieu de transition avec les nouveaux quartiers de la ville, puisqu'elle est proche du parc de El Ejido qui délimite la partie ancienne et la partie nouvelle de la capitale. L'hôtel où loge Camacho s'appelle Hotel Viena. Or, un hôtel du même nom se situe réellement à deux rues de l'Église de la Compañía, dans une maison coloniale restaurée du centre historique, au croisement des rues Flores et Chile. Puis la rencontre avec la victime de Camacho a lieu sur l'avenue América, dans la partie moderne de la ville, comme si le passage à l'acte était seulement possible après le franchissement d'une frontière invisible qui délimite le quartier historique, connu et parcouru en tous sens, des quartiers modernes, encombrés de voitures et caractérisés par l'anonymat.

D'autres toponymes référentiels jalonnent les textes de l'écrivain, comme autant d'espaces de transition pour les personnages qui les fréquentent. Ces lieux emblématiques sont des hôtels, tels le Majestic, l'hôtel Dos Mundos, l'hôtel Mahattan ou l'hôtel Victoria. Nombreux sont également les noms de cafés bien connus, tel le célèbre Madrilón, le bar Silvia ou le Café Concert. On reconnaît aussi les noms des parcs de Quito, El Ejido, La Alameda ou La Carolina, des édifices et des artères emblématiques, tels l'Église de la Compañía, el Chalet Suizo, l'avenue Colón, le cinéma Colón, le club Hippique, le quartier de la Floresta où réside le docteur Kronz.

Les cafés, comme ceux cités plus hauts, sont des lieux caractéristiques d'une paratopie qui exprime la marginalité de l'individu. Ils servent admirablement la construction psychologique des personnages :

Le café se trouve sur la frontière de l'espace social. Lieu de dissipation de temps, d'argent, de consommation d'alcool et de tabac, il permet à des mondes distincts de se côtoyer. Les artistes peuvent s'y rassembler en bande, communier dans le rejet de cette société bourgeoise, dans laquelle ils ne sont ni inclus ni exclus. Car l'artiste est ce perpétuel errant qui campe aux marges de la cité. » (Maingueneau 2014 : 76)

Le récit dans « Café Concert » s'ancre ainsi largement dans ce lieu qualifié d'alternatif par le narrateur. Il s'agit d'un lieu en marge de la vie ordinaire, propice à la réalisation des rêves les plus fous, comme nous l'avons vu plus haut. Mais c'est également un lieu d'enfermement pour qui renonce à réaliser ses désirs, et il est intéressant à cet égard de relever que le narrateur évoque indirectement des artistes qui utilisent d'autres procédés que l'écriture, comme pour souligner la suprématie de celle-ci sur la sculpture ou la peinture : « Es seguro que para todos, para los que negaron la voluntad de sus deseos –escultores, ratas y pintores– y para los que iban al café, ella [Gipsy] estaba muerta, proscrita, por haber abandonado la ciudad. »(Vasconez 2007 : 187)

Sans prétendre à un relevé exhaustif de tous les espaces chargés d'histoire et empreints d'un symbolisme qui les inscrivent dans notre problématique de la marge et de la frontière, nous ne retiendrons qu'un dernier exemple, extrait encore une fois du premier recueil de nouvelles écrits par Javier Vásconez, car il montre bien la scission entre la ville historique et la ville moderne, révélatrice de l'importance obsessionnelle de la frontière.

Le pays imaginaire

Notre analyse concernant la représentation de la ville est également valable pour le pays tout entier, car Javier Vásconez a également pris le parti de le dessiner sous ce même angle de l'ambiguïté. Il s'en explique dans un entretien avec Alejandro Querejeta :

A fuerza de andar por sus calles opté por descubrirla a partir de la literatura, pero mantengo una relación muy compleja con ella. Es probable que a causa de su caprichosa geografía, Quito se haya mantenido aislada, aunque, por otro lado, es un cráter donde se acumula todo tipo de prejuicios y terrores. Más de una vez he mencionado la destructiva y paralizante melancolía de sus habitantes. He hablado de su maledicencia, de esa pasividad (seguramente provocado por la cercanía del volcán), y de su extraña relación con el pasado y con el tiempo. Un buen día descubrimos que aquí no va a pasar nada, porque esto es una ilusión o quizás el delirio de un borracho. [...] Yo soy producto de dos épocas. He asistido a la ruina del Quito antiguo, a lo que

hoy día llamamos la ciudad vieja, que era una forma de vivir y de ver las cosas. Ahora todo aquello es una ciudad lejana, fuera de tiempo, un retablo barroco o un lugar anclado en la historia. (Quejereta : 22-23)

L'Équateur est à la fois tu et sans cesse évoqué dans l'œuvre. Comment expliquer ce paradoxe ? C'est d'abord sur la méthode de la comparaison que l'écrivain fonde sa représentation de la réalité qui l'entoure : « Si he podido llevar a cabo esa reflexión [acerca de la imposibilidad de entender este país] ha sido gracias a las lecturas, a los viajes y los fracasos. » (Aveiga : 118) Il semble évident que la connaissance d'autres zones géographiques, d'autres fonctionnements sociaux et politiques et d'autres pratiques littéraires a fourni de solides points de comparaison à Javier Vásconez. Il ne faut jamais perdre de vue le fait que Javier Vásconez se présente comme un professionnel de l'écriture, et non comme un sociologue⁴, un historien ou un scientifique dans son approche de la réalité nationale. Il est un écrivain dont l'expérience de citoyen ordinaire, couplée à celle d'un voyageur impénitent et curieux, permet de poser la question de l'identité nationale en corrélation avec l'identité littéraire de son pays : « Fue un proceso arduo y solitario a la vez, pues había que releer e interpretar de nuevo el país. Desde un punto de vista personal descubrí un país secreto y decidí internarme en ese secreto. A partir de esa experiencia escribí *Ciudad lejana*, *El viajero de Praga*, etc. » (Aveiga : 118)

L'œuvre constitue donc un moyen de redessiner la géographie de la nation, et cet acte s'inscrit bel et bien selon nous dans un « discours », toujours au sens large, sur l'équatorianité. En un sens, Javier Vásconez réinvente une identité nationale en bousculant les clichés sur son pays. Il ne redessine pas les frontières de la nation qui continuent d'être des « repères » pour l'imaginaire collectif et pour le lecteur équatorien, mais il brouille les contours du pays en invoquant la fameuse ligne équatoriale et en portant sur la nation le regard de l'étranger plus ou moins ignare. En adoptant le point de vue naïf et réducteur des autres nationalités – surtout européennes d'ailleurs, car l'éloignement géographique favorise la méconnaissance, comme en témoigne le docteur Kronz qui ignore tout de l'Équateur –, il suscite l'interrogation et renouvelle un questionnement que les citoyens équatoriens peinent parfois à formuler à propos de leur propre pays. Daniel Leyva évoque cette stratégie développée par Javier Vásconez : elle permet d'abord de susciter l'étonnement, puis l'intérêt de l'entourage et, plus tard, du lectorat :

Todos sabemos que Javier Vásconez es un escritor ecuatoriano, lo que muchos de ustedes ignoran es qué significa ya no ser ecuatoriano sino, simplemente, la palabra Ecuador. Según los diccionarios se trata de un término astronómico que define el círculo máximo de la esfera celeste y perpendicular al eje de la Tierra. En geometría es el paralelo de mayor radio en la superficie de la revolución terrestre y en geografía, el círculo máximo que equidista a los polos de la Tierra. También es un término que se da a determinados círculos imaginarios. Tal vez por eso las francesas nunca le creían a Javier Vásconez cuando les confesaba que había nacido en el Ecuador: nadie nace en una línea. El propio narrador de *El viajero de Praga* nos dice, refiriéndose al Ecuador, “un mundo que para Kronz tenía la validez de una línea imaginaria”. (Leyva : 60)

Javier Vásconez parle également en termes très proches, dans plusieurs entretiens, de cette réaction suscitée soit auprès des jeunes Françaises, soit auprès des collégiens côtoyés en Angleterre :

⁴ Il affirme avec force : « No soy sociólogo. Soy un escritor. » (Vásconez 2008)

Luego mis padres viajaron a España y me enviaron a un colegio en Inglaterra. [...] Ahí tuve que adaptarme hasta encontrar una forma de sobrevivir. Nadie podía entender que fuera ecuatoriano. « Es una línea que divide la tierra en dos partes », me decían mis compañeros. Ser invisible tiene sus ventajas porque desarrolla ciertas cualidades como la astucia y la capacidad de adaptación, igual a la de un espía. Así pues, había que defenderse, sobre todo frente a un mundo tan arrogante y agresivo como el de los ingleses. (Aveiga : 110-111)

L'invisibilité lui a permis d'attirer l'attention et de susciter l'intérêt. Mais elle est également conçue comme un véritable mode de vie, à la fois instrument de survie et moteur d'une posture qui caractérise aussi bien l'écrivain que certains de ses personnages. Le thème de l'invisibilité se conjugue à celui de « la ligne imaginaire » pour constituer un authentique procédé d'écriture : l'écriture de l'espace sert ici une re-définition de l'identité culturelle du citoyen équatorien. Les questions « qu'est-ce que l'Équateur ? » et « qu'est-ce qu'être Équatorien ? », posées à partir du constat de « l'invisibilité » d'une nation réduite à une « ligne imaginaire », sont à la fois impertinentes et nécessaires à une réflexion sur la nation. L'exploitation d'un regard essentiellement étranger et mis au service du questionnement sur une improbable équatorianité a largement été exploitée par l'écrivain qui en fait l'une de ses « marques de fabrique », pourrait-on dire. Pour étayer la théorie selon laquelle l'écrivain met à profit un certain regard porté sur son pays par des étrangers, en forçant le trait d'une caractéristique tant géographique que géométrique, nous nous appuyerons une fois encore sur une définition savante de la « géocritique », envisagée comme un nouvel outil de l'analyse littéraire que Bertrand Westphal a énoncée en ces termes :

N'est-il pas temps, en somme, de songer à articuler la littérature autour de ses relations à l'espace, de promouvoir une géocritique, poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature, et l'un des enjeux majeurs une contribution à la détermination/indétermination des identités culturelles ? [...] Une nouvelle lecture de l'espace devra avoir pour condition l'abandon du singulier; elle orientera le lecteur vers une perception plurielle de l'espace, ou vers la perception d'espaces pluriels. La géocritique correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots – mobiles – qui le composent. De tous les espaces, l'archipel est le plus dynamique ; il ne vit qu'à travers les glissements de sens qui l'affectent et le ballottent à perpétuité. Dans la mesure où le ballotement est vital, il sera émergence (et dans sa version volcanique : éruption) permanente de sens. Là où l'espace est archipel, les identités culturelles se compliquent au point de rester à tout jamais définissables, et donc indéfinies. (Westphal 2000 : 11)

Cette définition métaphorique de la géocritique nous intéresse parce qu'elle parle de l'articulation entre les espaces géographiques et les identités culturelles ou nationales. Nous pouvons d'ores et déjà anticiper et évoquer l'archipel d'espaces convoqués par Javier Vásconez dans toute son œuvre : la multitude de pays, de villes, de continents à travers lesquels évoluent ses personnages, et surtout le docteur Kronz, complique et interroge à notre sens la définition de toute identité culturelle ou nationale. Tout comme l'écrivain, la plupart des personnages sont d'abord des apatrides, des voyageurs errants, des déracinés ancrés provisoirement dans de nouveaux espaces. Cette analyse sert donc notre quête d'une impossible équatorianité qui se révèle néanmoins dans l'œuvre de Javier Vásconez en creux, en négatif, à travers la re-construction d'une géographie nationale. C'est sous le signe inédit de « l'invisibilité » que l'écrivain équatorien a choisi de redessiner les contours de la nation. Ne peut-on voir là un rapport avec l'activité du photographe, chère à Javier Vásconez à travers le

personnage récurrent de Félix Gutiérrez, qui « saisit » avec son appareil des moments, des attitudes, des lieux, des visages, puis les révèle dans le secret de son laboratoire ? Ces clichés ne sont-ils pas d'abord invisibles dans les bacs chimiques, avant d'apparaître peu à peu sous nos yeux ? Cette comparaison audacieuse nous permet d'approcher la stratégie mise en œuvre par l'écrivain : il s'agit de « révéler » l'Équateur sous un aspect différent, de bousculer les préjugés et les clichés sur la « petite nation », de jouer de la notion d'invisibilité pour rendre plus visible la nation et, partant, œuvrer à une visibilité littéraire. C'est donc une sorte de dialectique entre invisibilité et visibilité qui sustente, à notre sens, toute l'œuvre de Javier Vásconez, entre dissimulation et révélation. C'est ce que l'écrivain exprime dans un entretien avec Paz Balmaceda, dans lequel il opère une énième mise au point sur son esthétique, ses rapports avec son pays, la tradition littéraire nationale et l'écriture. Les premiers mots de la citation sont d'ailleurs révélateurs de sa lassitude de devoir justifier sans cesse son point de vue et sa conception de la création artistique, comme si ces explications « méta-littéraires » étaient indispensables à la légitimation de son œuvre, tout en étant pourtant superfétatoires aux yeux d'un écrivain pour qui l'évidence de l'acte d'écriture n'a pas à être justifiée :

Resulta agotador explicar literariamente mi país cada vez que hablo de mis libros [...] Por eso prefiero hablar de la única tradición en la que me siento cómodo: la lengua. Y también con ciertas zonas geográficas. Pero regresemos a « la línea imaginaria », al país literariamente « invisible » llamado Ecuador. [...] Digamos que mi obra está levantada sobre los mapas literarios de otros escritores. La he ido construyendo como un homenaje visible a Kafka, Nabokov, Onetti, Faulkner, Celine y Le Carré, entre otros. Pero también he construido una poética del ocultamiento a partir de invasiones voluntarias, de asociaciones, superposiciones y recreaciones, utilizando con plena libertad distintos géneros. Y he cavado obstinadamente como un topo en los parajes de estos escritores, con la ilusión de salir transformado en esta aventura. Este proceso tan complejo y apasionante no deja de tener sus limitaciones, sus peligros, ya que muchas veces yo mismo no soy capaz de saber dónde estoy ubicado. (Balmaceda : 135)

La dialectique entre invisibilité et visibilité, occultation et révélation, constitue une prise de risque, car elle entraîne une perte de repères dangereuse autant pour le lecteur que pour l'écrivain lui-même. Vertigineuse, elle participe également d'une innovation artistique, et signe l'une des caractéristiques littéraires de Javier Vásconez.

La ligne imaginaire et l'invisibilité du pays Équateur sont, à notre sens, les métaphores d'une impossible « situation » de l'écrivain, au sens géographique, spatial, mais aussi social du terme. Nous ne reviendrons pas sur la tension entre les groupes sociaux auxquels l'écrivain a appartenu et dont il témoigne notamment dans le recueil *Ciudad lejana*. Nous serions tentée d'évoquer une « littérature des marges », mais cette expression prête à confusion. Les multiples référents topographiques et toponymiques permettent de l'identifier « entre les lignes », ce qui contribue paradoxalement à rendre ce silence assourdissant. Javier Vásconez s'autorise ainsi d'une *paratopie* ; il légitime sa production littéraire en s'installant dans l'écart entre, d'une part, une littérature rattachée géographiquement à un espace identifié, et, d'autre part, une littérature universelle, celle de Kafka, Faulkner, Colette, Nabokov ou Onetti, dont l'ancrage strictement géographique est devenu secondaire au fil du temps, dépassé par la valeur de ces œuvres dans le patrimoine littéraire mondial.

Références

Les fragments des nouvelles de Javier Vásconez citées dans cet article sont extraites du recueil de nouvelles publié en 2009, *Estación de lluvia*.

ANDERSON, Malcolm, « Les frontières : un débat contemporain », *Cultures et Conflits*, n° 26-27 Université de Paris Ouest Nanterre La Défense, décembre 2001, consultable en ligne sur le site <http://conflits.revues.org>

ANSALDO, Cecilia, « El cuento ecuatoriano en los últimos treinta años », in : VARIOS, *La literatura ecuatoriana en los últimos treinta años (1950-80)*, Quito, Editorial El Conejo, 1983.

AVEIGA, Maria, « De viaje con Vásconez », in : VARIOS, *Apuesta: los juegos de Vásconez*, Quito, Taurus Ediciones, 2007.

BALMACEDA, Paz, « La manipulación del tiempo. Entrevista con Javier Vásconez y Lina Meruane », in : VARIOS, *18 ESCRITORES. La novela latinoamericana contemporánea*, Barcelona, Colectivo FU, Editorial Barataria, 2010, pp. 119-145.

DESTREMPES, Hélène, « Pour une traversée des frontières coloniales : identité et transaméricanité dans les œuvres de Bernard Assiniwi et Yes Ioui Durand », *Le nouveau récit des frontières dans les Amériques*, Jean-François COTÉ, Emmanuelle TREMBLAY (eds.), Laval, Collection *Américana*, Presses de l'Université de Laval, 2005.

FREIRE RUBIO, Edgar, *Quito : tradiciones, leyendas y memorias*, Estudio introductorio de María del Carmen Fernández, Quito, Libresa,, Colección Antares, n° 104, 1994.

HERNÁNDEZ, José, « Mientras más se nombra una ciudad, o cualquier lugar, más lejos estamos de él », *OtroLunes*, n° 22, marzo 2012, consultable en ligne sur le site <http://22.otrolunes.com>

HOUELLEBECQ, Michel, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.

JURADO NOBOA, Fernando, *La Ronda : nido de cantores y poetas*, Quito, libresa, 1996.

LEYVA, Daniel, « El viajero de Praga o el viajero de la literatura », in : VARIOS, *Apuesta: los juegos de Vásconez*, Quito, Taurus Ediciones, 2007, pp. 59-66.

LOPEZ, Pierre, « Quito, el 'arrabal del cielo' de los intelectuales de los años 20 y 30 », *Villes réelles et imaginaires d'Amérique Latine, Ciudades reales e imaginarias de América Latina*, Actes des Premières journées américanistes des Universités de Catalogne, 19 et 20 mai 2000, Université de Perpignan, Marges 22, CRILAUP, PUP, mai 2002, p. 109-126.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire : Énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2014.

PARÉ, François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1992.

QUEREJETA, Alejandro, « La felicidad está pasado de moda. Entrevista a Javier Vásconez », in : VARIOS, *El exilio interminable. Vásconez ante la crítica*, Quito, Paradiso editores, 2002.

SINARDET, Emmanuelle, « La mémoire exaltée dans *El Cuento de la Patria* (1967) de Benjamín Carrión : l'histoire revisitée d'une équatorianité joyeuse », in : Nicole FOURTANÉ, Michèle GUIRAUD (eds.), *Les réélaborations de la mémoire dans le monde luso-hispanophone*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2009, pp. 335-348.

VÁSCONEZ, Javier, *Ciudad lejana*, Quito, Editorial El Conejo, 1982.

VÁSCONEZ, Javier, *El hombre de la mirada oblicua*, Quito, Ediciones Librimundi, 1989.

VÁSCONEZ, Javier, *El viajero de Praga*, México, Alfaguara, 1996a.

VÁSCONEZ, Javier, « El secreto », Quito, Ediciones Acuario, 1996b.

VÁSCONEZ, Javier, « Un extraño en el puerto », *Hispanamérica*, n°78, 1997.

VÁSCONEZ, Javier, *La sombra del apostador*, México, Alfaguara, 1999.

VÁSCONEZ, Javier, *Invitados de honor*, Quito, Revista cultural El Búho, n° 10, 2004.

VÁSCONEZ, Javier, « La novela como naturaleza muerta », *Revista Clarín*, n° 77, 2008.

VÁSCONEZ, Javier, *Estación de lluvia*, Madrid, Veintisiete letras, 2009

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes », in : Bertrand WESTPHAL (ed.), *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, coll. « Espaces Humains », Presse Universitaires de Limoges, 2000.

WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.