



**HAL**  
open science

## Contrepoints et binarité dans *Los vivos y los muertos*

Pierre Lopez

► **To cite this version:**

Pierre Lopez. Contrepoints et binarité dans *Los vivos y los muertos*. Littératures d'Amérique latine. 1. Écriture du mal, François Parisot, Oct 2010, Nice, France. halshs-03444188

**HAL Id: halshs-03444188**

**<https://shs.hal.science/halshs-03444188v1>**

Submitted on 23 Nov 2021

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

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

## Contrepoints et binarité dans *Los vivos y los muertos*

Pierre Lopez

Maître de Conférences à l'Université  
de Provence Aix-Marseille I

Pierre Lopez s'arrête à considérer quelques occurrences de la structure binaire du roman d'Edmundo Paz Soldán. Partant de la définition, binaire et contradictoire que donne d'elle-même l'un des personnages narrateurs (Amanda), pour ensuite se centrer sur le couple paradigmatique de Tim et Jem, les jumeaux au destin tragique qui ouvrent la série des morts qui jalonnent le roman, Pierre Lopez examine la complexité polyphonique mise en œuvre par l'auteur bolivien. Les multiples voix narratives s'organisent en un savant entrelacs de contrepoints et de connexions qui sont placés sous le signe de la binarité : homme/femme, masculinité/féminité, apparences/faux-semblants... Le thème du double et du masque, qui caractérise tous les personnages et les relie entre eux, est transcendé par l'un d'entre eux, Amanda, qui parvient à percer le mystère de la gémellité. L'association du thème du double et du thème du mal permet finalement de dégager une constante du roman de Paz Soldán, celle de l'horreur dans laquelle évoluent les personnages qui vivent dans la bourgade paisible -en apparence

seulement- de Madison, une ville  
imaginaire des Etats-Unis.

Bolivie, Edmundo Paz Soldán, *Los  
vivos y los muertos*, roman,  
structure, binarité, polyphonie,  
voix narratives, le double, le  
masque, gémellité, le mal

Dans ses œuvres, Edmundo Paz Soldán nous avait habitué à exploiter l'image des mots croisés pour interpréter la réalité ; ses romans se définissaient alors comme « un crucigrama, un laberinto verbal que los lectores tratan de descifrar y en el que muchas veces se pierden (sin por ello dejar de disfrutar la búsqueda de solución)<sup>1</sup> ». Dans son roman *Los vivos y los muertos*<sup>2</sup>, l'auteur opte pour un roman polyphonique organisé selon une succession de voix qui débute par celle de Tim et finit par celle d'Amanda. Cette dernière « finalise le récit » dans la dernière « séquence » ou « chapitre » sur des considérations sur la mémoire comme pour « rassembler » toutes les voix dans une armoire à pharmacie :

La memoria es como una farmacia,  
escribió alguien. Y yo soy una  
farmacéutica irresponsable, abro los  
frascos sin tomar precauciones y a veces  
encuentro una pócima salvífica y otras  
veneno<sup>3</sup>.

Le personnage principal se prend pour une « farmacéutica irresponsable » qui ouvre « una pócima » qui peut guérir ou tuer. Référons-nous au sens de

---

<sup>1</sup> <http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=33>

<sup>2</sup> Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*, Alfaguara, 2009. Toutes les références sont extraites de cette édition.

<sup>3</sup> Ibid, p. 199

« médicament » proposé dans le Petit Robert : « Substance active employée pour prévenir ou traiter une affection ou une manifestation morbide », morbide : « Relatif à la maladie, anormal, causé par un dérèglement psychique : dépravé, qui flatte les goûts dépravés... ». Nous pouvons également nous appesantir sur le terme de « farmacéutica », pharmacienne, de Pharmacie : « Pharmacie n. f. ; pharmacie « remède » 1314 bas lat. pharmacia de pharmakon « poison, remède ». Deux termes donc qui s'opposent, deux termes antinomiques, binaires, qui chez Kant « constituent un conflit entre les lois de la raison pure ». La définition « finale » que se donne Amanda, après la résolution de l'énigme, c'est-à-dire de la « suppression » du *serial killer*, et du rétablissement d'un certain ordre, nous laisse malgré tout dubitatif sur la finalité de la trame que nous pourrions qualifier de « policiaca » pour reprendre les termes de Paz Soldán. Rappelons cette fois-ci les propos de l'auteur dans sa « nota » finale :

Aparecieron otros personajes,  
cambié el tiempo en que ocurrían los  
hechos, y, gracias a sus diferentes  
versiones, mi novela en principio  
policiaca se convirtió en una meditación  
sobre la pérdida<sup>4</sup>.

Si nous laissons de côté la trame policière et nous concentrons sur la dimension « méditative » d'Amanda, cette dernière se trouve investie d'une valeur métaphorique voire allégorique ce qui renoue avec l'importance que donne l'auteur à certains de ses personnages comme « vecteur de sens métaphorique à décrypter » et lien structurel entre la macro et microstructure de l'œuvre narrative.

---

<sup>4</sup> Ibid, p. 204

Ces jeux de constructions élaborés comme une allégorie sont déjà présents chez le personnage de son roman *Dochera*. Ce dernier, par le biais des mots croisés dont il est l'inventeur, donne de nouvelles définitions du monde et utilise ce principe d'encodage et de décodage pour envoyer des messages d'amour. Nous retrouvons ce principe, dans *La materia del deseo*, avec David, l'oncle du personnage narrateur, créateur de mots croisés et ancien révolutionnaire, seul rescapé de l'attaque d'un commando paramilitaire mandaté par la dictature alors en place qui coûta la vie au père et à la mère du personnage principal. Ce dernier, Pedro Zabalaga, professeur de Sciences Politiques dans une université nord-américaine, revient dans sa ville natale, *Río Profundo*, pour fuir une relation avec une étudiante et faire des recherches sur son père, auteur d'un roman intitulé *Berkeley* et héros national victime de la dictature militaire, qui est devenu dans la mémoire collective une figure emblématique de la résistance. Pedro, le narrateur homodiégétique, établit dans son récit un va-et-vient constant entre son « histoire » sentimentale avec son étudiante Hashley, qu'il ne peut pas assumer, et son retour au pays pour enquêter sur son père, établissant ainsi un système de contrepoint entre un ici et un là-bas, entre un passé et un présent. Mais dans *Los vivos y los muertos* la structure est différente car l'auteur opte pour une polyphonie de voix narratives sans établir comme dans *La materia del deseo* un ici et un là-bas, mais un enfermement spatial par rapport à la trame qui se résume à une petite ville de province des Etats-Unis et un récit ponctué par une succession de morts.

L'architecture du roman s'élabore de prime abord par un éclatement des voix narratives introduites de manière

abrupte dans un système de contrepoints où les personnages s'observent mutuellement, construisant ainsi progressivement dans ce jeu de regards croisés, regards inscrits dans un temps et un espace précis, la trame narrative.

La voix de Tim ouvre le récit par une phrase courte qui d'entrée marque un temps d'arrêt : « La luz del semáforo está en rojo ». Temps d'arrêt lors d'un trajet, temps de réflexion, d'observation et le regard se dirige vers le ciel, un ciel menaçant, « gris, opresivo », annonce l'orage et le froid, le début d'une période. Temps et espace sont introduits : Madison, la seconde semaine d'octobre, pour 6 mois de froid et de grisaille.

À cette projection des 6 mois à venir où il faut « buscar calor donde pueda », le passé récent, celui qui a motivé le trajet est évoqué, ainsi que celle qui a déclenché l'action : Amanda. Cette dernière est présentée comme la « copine » celle qui, à la réflexion de Tim, a beaucoup trop d'influence. Tim s'assure que son frère est occupé en observant ce qu'il fait dans sa chambre. Jeremy « guía » son avatar dans l'un des mondes de « Linaje ». Réciproquement nous pouvons dire qu'Amanda « guía » Tim et Jeremy, le frère de Tim, tout comme ce dernier « guía » son avatar féminin appelée « Valkiria » au moment où son jumeau l'observe.

Tim s'étonne : Jeremy a choisi une femme comme identité autre dans une « réalité virtuelle », mais bien que les Walkyries soient largement exploitées dans les jeux de rôle, jeux vidéos et autres, aucune référence à la mythologie scandinave n'est suggérée. Nous pouvons rappeler que les Walkyries sont des divinités mineures qui choisissent parmi les guerriers ceux qui doivent vivre ou mourir. La masculinité du frère n'est pas contestée par

le regard du frère, les codes de la société sont respectés, ou du moins les règles du jeu : « hablar más de las mujeres y sexo en los vestuarios, colección de revistas y DVD porno, el de las interminables conquistas » (p. 11-12). Mais à cette panoplie du bon jeune macho vient se superposer la photo du père rompant les codes : le père en « ropa interior de mujer (como las fotos que rompí años atrás) » (p. 12). Cette image provoque rejet et incompréhension (« imposible de justificar ») de la part du fils.

Les premiers paragraphes s'ouvrent ainsi sur plusieurs connexions : celle des oppositions homme/femme, masculinité/féminité, ascendance/dépendance, frères/père, apparences/faux-semblants, avatars et masques.

Les réflexions changent quand, lors du trajet en voiture, la lumière passe au vert. Elles sont rapides et ne donnent pas lieu à de longues extrapolations interprétatives mais dans les failles du masque des codes de la masculinité le vide transparait dans une impossibilité de « comprendre » (« más extraño e imposible de justificar »).

Le trajet continue et l'observation des enfants cède le pas aux souvenirs d'enfance, puis Amanda vient violemment interrompre le souvenir, ce qui provoque un retour à la conversation qui a motivé le trajet en voiture et le moment qui suit la conversation où Tim observe son frère. Jem, son aîné de 2 minutes, affiche des goûts différents et se meut dans des espaces virtuels différents. Lui, le grand séducteur de la gent féminine, change son identité avec un avatar féminin. Tim préfère les jeux de sport. Mais la gémellité crée des liens, un espace de

l'intuitif entre les deux entités renouant avec le domaine de l'inexplicable :

¿Sabía ? No, pero acaso lo intuía de una manera que no podía explicarse en palabras. Era así entre los dos, creía adivinar lo que él pensaba o sentía aunque me costara decir de se trataba <sup>5</sup>

Cette relation les amène à changer d'identité, l'un sera l'autre, sans que cela relève de l'ordre du sacrifice<sup>6</sup> et se transforme en tradition, en jeu où l'un est l'avatar de l'autre. Cela dit cette permutation obéit à un rituel et se fait lors du trajet final d'une relation sentimentale : Tim remplace Jem lorsque le séducteur se fatigue de ses conquêtes et c'est Tim qui finalise le jeu. Cet espace de l'intuitif, du non explicable entre les deux, finit par brouiller les limites de l'individualité, de l'identité pour devenir « autre » et interférer dans le jeu des ascendances : « A veces me miraba en el espejo y me decía, yo soy él, o es él yo ? O somos uno los dos ? » (p. 14). Cette relation est formalisée par Pierre Jourde et Paolo Tortonese dans l'étude, *Visages du double, un thème littéraire* :

Le double se présente comme une sorte de tautologie. En se manifestant, il affirme l'identité du sujet, et en même temps, curieusement, cette affirmation paraît lui enlever tout contenu, comme si montrer l'être impliquait qu'on le détruise en même temps. Celui qui voit son double voit se confirmer, devant lui, son existence, et éprouve en même temps une sorte d'angoissant sentiment de dépossession : le double est cet autre qui attire à lui l'identité pour

---

<sup>5</sup> Ibid, p.13

<sup>6</sup> Ibid.

l'escamoter dans l'instant même de son apparition. C'est là son côté satanique : il reprend ce qu'il donne au moment même ou il le donne<sup>7</sup>.

Cette corporéité double, binaire, à la fois différente et intrinsèquement complémentaire qui va imprégner tout le roman vient à se fragiliser avec l'arrivée d'Amanda. « Todo siguió igual hasta que me enamoré de Amanda » (p. 14). Mais Tim se contente de faire comme de coutume, attendre que Jem se fatigue d'elle, pour occuper l'espace et répondre au rituel :

Ocurrió lo de siempre. A la segunda semana ya me había pedido reemplazarlo para que la llevara a tomar helados a Sundae Inventors. Pero luego no me volvió a pedir ayuda. Yo esperaba impaciente, recordando la conversación que ella y yo habíamos tenido mientras compartíamos un batido de chocolate, algo sobre estrellas que nos guían desde la inmensidad del cielo, almas gemelas que vagan en el ancho mundo, extraviados, pero que saben reconocerse al instante<sup>8</sup>.

Si la conversation semble anodine, entre deux adolescents qui se retrouvent chez un glacier, connu aux Etats-Unis, Sundae Inventors, autour d'un « batido de chocolate », l'espace évoqué dans la conversation dépasse elliptiquement et innocemment, « algo sobre estrellas », la sphère de l'intimité du moment pour se projeter vers un autre univers, au parfum d'un romantisme puéril, mais qui inscrit le récit sous le signe du *fatum*, de la destinée et dans ce cas précis de « las

---

<sup>7</sup> Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Editions Nathan, 1996, p. 181.

<sup>8</sup> Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*, op.cit., , p.15

almas gemelas que vagan... extraviadas ». Ce sont certes des « âmes jumelles » mais surtout des âmes qui savent se reconnaître...

Ce « don » pour reconnaître l'autre peut être interprété comme une capacité à dépasser les apparences, les masques, et à deviner l'autre au plus près de son être grâce au regard perçant qui définit Amanda : « con su mirada tan seria, intimidatoria » (p. 16). Pour Jem, Amanda devient une « the real thing » (p. 15) et deux lignes plus bas, des mois plus tard, dans sa voiture sur l'avenue Dewey, c'est la chanson de Snow Patrol « Please don't go crazy if I tell you the truth » (p. 15) dont le titre est « How to be dead », titre prémonitoire, qui fait écho au « real thing ». Il est alors dans l'ordre des choses qu'Amanda, celle qui fait partie des « Cheerleaders », du groupe des « Superpoderosas », découvre très vite qu'elle vient de faire l'amour non pas avec son Jem « officiel », mais avec Tim. Et lorsque ce dernier lui demande comment elle a fait pour le démasquer, sa réponse est à la fois contradictoire, double, binaire, en miroir : « No lo sé, pero lo sé » (p. 17). Pour répondre à la question elle fait appel à « l'être intuitif » qui ne s'explique pas, à l'indicible, au cœur : « Mi corazón late de otra manera cuando estoy contigo. ... Tú eres con el que quiero estar » (p. 17).

Elle parvient ainsi à intégrer cette indicible relation entre les jumeaux, dans l'amorce d'un *remake* de « Jules et Jim »... Mais dans son trajet, avant qu'il n'arrive au coin de la Ruta 15 : « una confusa intersección a la que llegan autos de tres direcciones diferentes » (p.17), près de cet hôtel où Amanda voulait lui montrer un film français sur son Mac, le feu change de couleur, orange,

rouge, la Honda bleu et l'image de Amanda sous la douche...

Si la mort de Tim marque la fin d'un ordre, d'une harmonie, elle n'en est pas moins la fin d'une « corporalité », l'épanouissement d'une « spiritualité » qui envahit l'espace. Le manque de l'autre dans ce rapport à la gémellité et ce qu'elle provoque chez les « autres » fait que Tim soit toujours vivant grâce à ce rapport au double. Les jumeaux continuent à irradier car : « le double stigmatise l'attitude de ceux qui jouent à être quelqu'un d'autre qu'eux-mêmes, se créent un double à usage public et ne réussissent ainsi qu'à s'enfermer en eux-mêmes, dans leur désir vide d'être un autre<sup>9</sup>. »

Le double est présent dans ses diverses modalités, nous pouvons l'associer au masque : Webb se transforme et laisse libre cours à ses pulsions morbides et sexuelles avec un masque. Son fils, Junior, a son double imaginaire en Tommy, le frère maléfique qui le pousse à utiliser les masques mais qui supporte les punitions, les récriminations quotidiennes. Tommy est un transfuge virtuel, avatar échappé du monde de la toile, de cet écran qui absorbe les personnages du roman. Ce frère imaginaire canalise le mal transmis par le père. Ainsi, tout comme ce dernier hérita le souffle du mal de son propre père, une étrange relation s'établit entre les deux garçons soudés par les histoires communes du grand-père. Ces histoires s'inscrivent dans une ritualisation satanique qui fictionnalise la lignée du mal dans un atavisme qui se déploie dans cette relation morbide entre Tommy et son « frère jumeau », dans cette relation « inexplicable »...

---

<sup>9</sup> Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double, un thème littéraire*, op.cit., 1996, p. 183

Mais le mal ne se présente pas toujours de manière aussi cruelle dans les masques, qui à la fois dissimulent et accentuent les pulsions de Webb ; il s’immisce dans le vide laissé entre l’être et le paraître, en soi une autre déclinaison du masque. Hannah veut compenser la déception de ses parents qui voyaient en elle une future Nadia Comaneci en devenant « la mejor cheerleader del mundo » et dans l’immédiat, être cheerleader « es la mejor manera de alcanzar una popularidad inmediata e indiscutible en Madison » (p. 44) et pouvoir ainsi prétendre se rapprocher de Tim et Jem. La dernière voix du roman est celle d’Amanda. Dans sa projection d’un bonheur loin de Madison, elle s’imagine aller à « competencia nacional de cheerleading » (p. 202) mais surtout « convertir(se) en una blogger célebre. Escribir un op-ed en el New York Times » (p. 202). Ces aspirations qui deviennent des obsessions, révèlent en fait un phénomène de société.

Dans son analyse, *Les violons sur le moi*, Catherine David, essayiste et romancière franco-américaine, montre que « du fait des espoirs fous générés par les nouvelles technologies, la célébrité est devenue ce miroir grossissant qui représente pour tous, célèbres ou inconnus, la perfection de l’adaptation sociale, le nec plus ultra de l’intégration, le comble de la réussite qui était autrefois le résultat de la naissance, du mérite ou du talent<sup>10</sup> ». Ce désir effréné de célébrité, le *Celebrity Worship Syndrome*, remet dans un état d’enfance. C’est cet état d’enfance qui transparait dans les souvenirs d’Amanda, lorsque dans une puérile vision manichéenne,

---

<sup>10</sup> Catherine David, *Les violons sur le moi*. Pourquoi la célébrité nous fascine, Paris, Denoël, 2010, p. 192-193.

elle projetait sur la maison de Mary Pat l'antre du Mal placé dans le quartier pour « tester » les autres maisons :

Yo me contaba historias acerca de las casas antes de dormirme, relatos con moraleja incluida que hablaban de varias casas buenas enviadas al barrio de la casa de Mary Pat para aprender del Mal, para poder distinguirlo con claridad del Bien. A veces, después de unas semanas en su compañía, las casas descubrían cómo comportarse con corrección. Otras, la de Mary Pat se engullía a las demás. Era el horror<sup>11</sup>.

Mais c'est l'horreur qui va engloutir Madison, comme la neige en hiver, avec sa série de suicides et de meurtres. Amanda va découvrir que le Mal est partout et qu'elle devra survivre dans une société anxiogène dans laquelle elle endosse à la fois le rôle de victime et de complice en étant ce qu'elle est, ou ce qu'elle prétend être dans son désir de célébrité, et ce qu'elle déclenche, car « Être célèbre, c'est dépendre du désir des autres ». Et pour reprendre Catherine David, ce besoin de célébrité se présente comme un palliatif à un mal-être individuel ou social :

La célébrité est souvent vécue sur un mode hallucinatoire comme une solution miracle, une revanche bien méritée sur les injustices subies, parfois une réparation, une rétribution, une consolation, bref un excellent antidépresseur, plus efficace que beaucoup de pharmacopées. Une sorte de pansement psychique<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*, op.cit., p. 21

<sup>12</sup> Catherine David, *Les violons sur le moi*. Pourquoi la célébrité nous fascine, op.cit., 2010, p. 150.

Amanda, celle par qui les morts continuent à vivre, Amanda, la rescapée de Madison, la pharmacienne irresponsable qui dans les méandres habités de fantômes de sa mémoire ouvre des flacons de vie et de mort, celle qui pour trouver une réconciliation avec soi-même ne verra comme unique pansement psychique que celui de l'écriture :

Miro mi rostro frente al espejo.  
Esbozo una media sonrisa. Amanda, me digo, Amandita, tienes diecisiete años y lo único que quieres es salir con vida de Madison. Y luego, algún día, escribir de los que dejaste atrás, enterrados bajo la nieve, algunos bajo tierra y otros mirando a la calle detrás de una ventana cubierta por la escarcha. Sí, sólo eso quieres, escribir sobre los vivos y los muertos<sup>13</sup>.

Tout en maintenant sa ligne sur l'intégration des nouvelles technologies, ligne qu'il a largement exploité dans ses romans, Edmundo Paz Soldán a su percer les dérives de ces technologies absorbées par le désir d'une population d'adolescents d'une ville des Etats-Unis, d'être autre, de se projeter autrement pour combler un mal-être. Dans son désir de faire de son roman « una meditación sobre la pérdida », il a su transcrire un malaise générationnel ancré dans une réalité qui lui est proche, les Etats-Unis, tout comme lui est proche celle de la Bolivie.

En proposant une œuvre dont la trame est exclusivement nord-américaine, sans établir de contrepoint avec la Bolivie, Edmundo Paz Soldán s'inscrit dans la lignée des revendications présentées en

---

<sup>13</sup> Edmundo Paz Soldán, *Los vivos y los muertos*, op.cit., p. 204

1996 lors de l'anthologie McOndo et la génération du Crack ; il dédie d'ailleurs son roman à Alberto Fuguet et Jorge Volpi.

Coup de pub ou coup de gueule, les relents parricides de la « génération » de McOndo se sont dissipés avec les quiproquos et le temps, ainsi que les éclaircissements apportés par les auteurs eux-mêmes. Qu'en gardons-nous ? En partie la liberté de l'auteur, d'auteurs qui revendiquent le droit d'écrire sur tous les domaines, les espaces, en se défaisant ou en revisitant des moules littéraires qui ont été associés au *Boom*. Paz Soldán maintient sa cohérence par rapport aux « revendications », aux « désirs » d'évolution de la littérature latino-américaine, par rapport à une lecture des romans latino-américains. Nous nous retrouvons ici dans une œuvre décontextualisée de la Bolivie natale, mais tellement contextualisée dans une culture « globale », « globalisée ». Avec un certain recul critique, Edmundo Paz Soldán présente l'anthologie comme étant « un intento de presentar una muestra de la nueva narrativa latinoamericana urbana, hiperreal, reacia al realismo mágico, muy al tono con la cultura popular norteamericana y con las nuevas tecnologías que iban apareciendo en el paisaje del continente<sup>14</sup>. »

Cet aspect ne renie pas pour autant le fait que l'auteur soit un auteur bolivien qui s'exprime en espagnol en cherchant à renouveler la « langue espagnole » qui, en soi, constitue un « espace commun » et un renouvellement des structures narratives « muy al tono » avec ce qu'avaient proposé les écrivains du *Boom*. Au regard de l'ensemble de son œuvre, Vargas Llosa dans la

---

14 [http://www.cosas.cl/Index.aspx?txtBuscador=&id\\_tipo=1329&idma=2022&IDDoc=1053](http://www.cosas.cl/Index.aspx?txtBuscador=&id_tipo=1329&idma=2022&IDDoc=1053)

quatrième de couverture confirmera ce fait en précisant : « Entre los nuevos autores latinoamericanos, la voz de Edmundo Paz Soldán es una de las más creativas » ; et à Fernando Iwasaki d'ajouter, dans un jeu de rappel permanent au à la littérature du *Boom*, peut-être en guise de provocation, « En la literatura boliviana, el boom es Edmundo ».