

Numéro 11, articles

Cartographie narrative de Mexico

Enrique Martín Santamaría
Université Paris-Sorbonne
emartinsantamaria@gmail.com

Citation recommandée : Martín Santamaría, Enrique. « Cartographie narrative de Mexico ». *Les Ateliers du SAL* 11 (2017) : 34-41.

L'effet est sans doute différent pour qui est né là-bas, mais le premier contact d'un visiteur avec Mexico est toujours accablant et quelque peu irréel. Comme lorsqu'on entre dans une cathédrale gothique et qu'on se sent tout petit face aux dimensions de l'univers, arriver à Mexico nous confronte à la modernité même et à ses villes infinies. Dès que nous apercevons les premières maisons, et jusqu'à l'atterrissement, l'avion survole pendant plus de trente minutes une ville que ne finit jamais. Initialement conçue pour occuper la vallée de Mexico, elle est finalement partie à l'assaut des collines qui l'entourent et s'est perdue au-delà d'horizons auxquels on a dû trouver des noms. C'est la carte de visite de la métropole la plus peuplée de l'Amérique Latine: celle qui a le plus de musées, celle qui consomme le plus d'eau en bouteille, celle qui génère le plus de déchets. La première fois, avant d'atterrir, je me souviens d'avoir imaginé à quoi ressemblerait une carte de cette ville. Je me demandais s'ils la vendraient par sections ou, s'il y aurait des plans d'un seul tenant, s'ils seraient assez précis pour faire figurer toutes les rues que je devinais d'en haut.

J'avais loué une chambre dans une grande maison dans le quartier de Coyoacán et la première chose que je vis à l'entrée fut une immense carte collée sur le mur de la salle de séjour, au-dessus du canapé. Je ne l'ai jamais mesurée, mais aujourd'hui dans mon souvenir elle me semble faire deux mètres de haut et un de large. Elle représentait toute la ville de Mexico à l'arrière-plan, recouverte d'une grille irrégulière qui symbolisait la division administrative en seize délégations. Celles du sud – Tlalpan, Milpa Alta – étaient énormes et ainsi les autres semblaient être de petits quartiers que j'imaginais très densément peuplés. À ce moment-là, je pensais qu'un autre locataire aurait sans doute vécu une expérience semblable à la mienne. J'imaginais mon prédécesseur, laissant là son sac à dos, fasciné par la même image que moi j'avais vue, courant vers une papeterie pour acheter une carte qui lui permettrait de prendre ses premiers repères.

Pour connaître une ville, on a besoin de cela, de repères, et plus elle est grande, plus le besoin s'en fait sentir. Fredric Jameson a inventé le terme *cognitive mapping* pour décrire la stratégie de l'individu pour se repérer dans la ville moderne, conçue comme "above all the space in which people are unable to map (in their minds) either their own positions or the urban totality in which they find themselves" (Jameson, *Post-modernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* 51). Il s'agit de chercher des références, des espaces significatifs qui aident le sujet à se penser par rapport à une réalité sociale complexe, débordante de significations et en apparence impossible à représenter. Ainsi, j'étais persuadé que si je

commençais à construire mon propre monde à partir de l'échelle microscopique, j'atteindrais ensuite l'échelle du petit, et j'ouvrirais lentement mon horizon ; je pourrais alors sentir mon appartenance à une ville qui au début me réduisait presque à la non-existence.

De cette façon j'ai découvert que dans ma chambre dix-huit cafards morts m'attendaient patiemment, que le dernier étage était, en fait, une grande terrasse lumineuse, pleine de plantes, et que deux bananiers y soutenaient un hamac. J'ai découvert aussi qu'il y avait cinq chambres, des livres, des disques vinyles et des tasses à café ayant récemment servi. Une fois le premier examen passé, je suis sorti et j'ai appris que les seuls voisins que j'allais avoir étaient les propriétaires – et clients – d'une pizzeria populaire dans le quartier, et que la rue où j'habitais – « Felipe Carrillo Puerto » disait le panneau – était occupée par plusieurs *taquerías*, trois librairies, un magasin de sacs à main, un magasin de chaussures et, surtout, des gens qui allaient et venaient. A toutes les heures. C'était une rue presque piétonne qui aboutissait à une place où une église semblait structurer depuis le passé la vie de ce village qui déjà n'en était plus un, englouti par une ville qui s'étendait vers l'extérieur comme une tache d'huile sur la nappe. Là, pendant que je regardais l'église, j'ai perçu un son auquel je n'avais pas prêté attention jusque-là, mais je savais qu'il était là depuis le début. C'était un orgue de Barbarie désaccordé, joué par un homme qui faisait la quête avec sa casquette traditionnelle. « C'est ça le son du Mexique ! » crie-t-il fièrement après s'être rendu compte de mon intérêt. C'était vrai. La mélodie semblait tellement faire partie de la vie de la place qu'il me coûtait d'admettre que ces instruments n'avaient jamais été fabriqués là, mais étaient arrivés dans ce pays avec les immigrants allemands des années 1880, qui les louaient à des particuliers pour en jouer dans les sérénades traditionnelles. Au fil du temps, on a cessé de les fabriquer en Allemagne et ils se sont répandus dans toute la ville de Mexico, transformant leur mélodie en une bande-son populaire de la ville.

Ce croisement des temps et des cultures, qui annonçait des relations occultes pour le regard insouciant du nouveau venu, montrait la complexité d'une ville avec une infinité de couches assemblées au hasard les unes sur les autres. Je me suis souvenu d'une scène du documentaire de Tristán Bauer sur Julio Cortázar, où on le voit marcher dans les rues de Paris. Un instant, il s'arrête devant un mur plein de publicités et d'affiches et dit :

En general la gente pasa y mira el último, el que está pegado encima. [...] Para mí, una pared llena de carteles tiene algo

siempre de mensaje, es una especie de poema anónimo porque ha sido hecho por todos, por montones de pegadores de carteles que fueron superponiendo palabras, que fueron acumulando imágenes, y luego algunas caen y otras quedan, y los colores se van combinando (Bauer, *Cortázar min 38*).

En réalité, ce processus ne finit jamais: le temps griffe les vieilles affiches qui sont remplacées par d'autres ; nous prenons des significations et des matériaux anciens et les transformons en de nouveaux matériaux qui expliquent mieux le monde d'aujourd'hui. Ainsi, comme dans la scène de Cortázar, les sociétés se succèdent en essayant d'interpréter certaines de ces combinaisons arbitraires, produisant de nouveaux messages que d'autres viendront expliquer par un regard inédit. C'est alors que je pensai à Mexico comme un réseau de fausses pistes, d'histoires croisées et de temps recouverts, et je me suis souvenu de Walter Benjamin et de son idée de la ville moderne comme un espace où les traces de la foule anonyme se perdent (Benjamin, *Libro de los pasajes* 445-450). La ville comme un mystère. Ou peut-être la ville comme un texte qui ne cesse d'être écrit, mais que nous devons nous efforcer de déchiffrer si nous aspirons à comprendre quelque chose. Je me voyais comme un flâneur. Comme un détective. Comme un lecteur qui devait être attentif à un scénario infiniment plus complexe que celui que j'avais prévu dans l'avion. Infiniment plus grand, infiniment plus mobile, où des images, des gestes et des mots venant de différents lieux, de différents temps et de différents groupes sociaux ont créé une carte alternative qui a plus à voir avec l'expérience que nous avons de la ville qu'avec ce qu'évoque une carte conventionnelle.

En réalité, on n'arrive pas à Mexico sans rien en savoir. La première expérience de la ville n'a pas lieu lors de l'atterrissement de l'avion, mais elle est construite sur les ruines des expériences des autres. Avant de consulter la carte, nous commençons à connaître la ville à partir de l'esquisse qui est née de l'imaginaire collectif de ses habitants. Cette esquisse est toujours imprécise, mais elle contient quelques références qui servent comme des coordonnées géographiques pour les premiers jours : les boléros d'Agustín Lara, l'architecture de Juan O'Gorman, le tremblement de terre de 1985, l'œuvre de Frida Kahlo, celle de Diego Rivera, la Coupe du Monde de 86, la légende d'*El Santo* – le lutteur –, le cinéma de Buñuel, le Mexico de Carlos Monsiváis, le massacre de Tlatelolco. Culture haute ou culture basse, sont en fait des éléments strictement populaires qui circulent constamment dans les conversations, les affiches, les noms des rues, les romans, les souvenirs et les films, traversant sans difficultés les décennies et les classes sociales. Ce sont des repères auxquels tous les habitants peuvent se raccrocher, si ce n'est de par leur

expérience personnelle, par celle que d'autres ont partagée avec eux ; parce qu'ils fonctionnent plus comme des récits que comme des faits vérifiables. Ces éléments, qui articulent la communauté, fonctionnent comme des espaces ouverts, où l'histoire de chaque individu entre et sort, construisant indéfiniment un plan élaboré par les habitants d'hier et d'aujourd'hui.

Ainsi, je commençai bientôt à me rendre compte que Mexico était avant tout une ville de conteurs. Un texte immense construit par des voix croisées infinies, d'hommes et de femmes avec un accent *chilango*, mais aussi du nord, espagnol et argentin ; un texte truffé d'anglicismes, mais aussi de mots d'origine nahuatl qui combinaient d'une manière bizarre à mes oreilles le « t » et le « l » : « *huitlacoche* », « *tlacuache* », « *tlayuda* ». Cela me suggérait un sens illusoire qui m'a entraîné vers le centre même d'une ville qui devenait peu à peu un protagoniste et bien plus qu'un simple un décor. Dans *La región más transparente*, Carlos Fuentes dessine un Mexico qui tient la promesse de l'industrialisation tout aussi rapidement qu'il trahit les espoirs de la Révolution. En quelques années, le District Fédéral, capitale périphérique, devient l'une des grandes métropoles du monde. Les immigrants de tout le pays, attirés par un dynamisme économique imparable, ont peuplé une ville qui a débordé de ses limites, engloutissant les villes environnantes et ajoutant de plus en plus de délégations à une carte dont la forme changeait d'une minute à l'autre. Tout au long du roman de Fuentes, des théâtres nouveaux, des prisons, des bâtiments publics, des églises, des bureaux de télégraphe, des casinos, des marchés sont représentés. Mais surtout, ce sont des histoires nées de ce nouveau territoire qui sont racontées. Aristocrates, politiciens et toreros ; prostituées, bureaucrates et sans-papiers. Tout le monde raconte son histoire. Tous, voyageurs nouveaux parvenus à un monde qui n'existant pas auparavant, essaient de trouver des repères qui leur permettent de donner un sens à leur vie dans une ville de plus en plus anonyme. Ainsi, cinquante ans après la publication de *La región más transparente*, j'étais, comme l'un de ses personnages, dans un territoire où des histoires se succédaient continuellement. Certaines officielles et d'autres privées ; certaines réelles – et pas forcément les officielles – et d'autres fictives, toutes circulaient à toute vitesse de bouche en bouche, en se transformant légèrement à chaque récit, mais alimentant toujours une ville avide d'histoires, décidée à revendiquer la paternité de cette phrase qui affirme que « rien ne s'est passé comme on le raconte, mais tout est vrai ».

Ricardo Piglia, lors d'une conférence tenue au Chili en 2007 et qui a été publiée sous le titre de *El arte de narrar*, distingue deux

grandes traditions culturelles en Occident, associant une ville à chacune d'entre elles. Si Athènes représente l'invention de la philosophie, « la tradition grecque du concept », Jérusalem incarne « la tradition narrative de la Bible » (Piglia, *El arte de narrar* 347). Alors que la première conçoit la connaissance en termes de catégories capables de fermer la signification, la deuxième le fait en termes de récits, à travers des paraboles et des fables qui visent à faire connaître la vérité par une route certainement plus sinuueuse. Dans son célèbre essai sur le conteur, Benjamin dit : « [C'est] le fait du narrateur né que de débarrasser une histoire, lorsqu'il la raconte, de toute explication » (Benjamin, *Écrits français* 211). De ce point de vue, Mexico est beaucoup plus proche de Jérusalem que d'Athènes. Moins soucieux de la vérité que pour rester en vie dans le récit, beaucoup plus intéressé par l'ouverture que par la fermeture des histoires, Mexico laisse entendre, montre, insinue, produisant une lecture ambiguë des choses de manière séduisante. Sergio Pitol commence *El arte de la fuga*, en se référant à l'oubli de ses lunettes dans un train alors qu'il se rendait à Venise : "Se me escapaban los detalles, se desvanecían los contornos ; por todas partes surgían ante mí inmensas manchas multicolores, brillos suntuosos, pátinas perfectas. Veía resplandores de oro viejo donde seguramente había descascaramientos en un muro" (Pitol 10). Juan Villoro a défini la prose de Pitol comme "un manto de agua" (Villoro, *El asedio del fuego* 4). En réalité, ses récits semblent se développer après un brouillard de confusion qui nous empêche de savoir ce qui se passe réellement de l'autre côté. Il offre des indices, souvent faux, et l'approche de l'éénigme est toujours oblique, couvrant des zones proches du mystère, mais sans le traiter directement. Pitol crée des lecteurs myopes comme le fait Mexico avec ses habitants et ses voyageurs : narrateurs sans solution, myopes par vocation, ils forment un tissu d'histoires qui ne fait que se propager et changer leur apparence.

Nous avons dit que l'art de la narration est l'art « de débarrasser une histoire de toute explication », un trait que Benjamin attribue à la tradition orale, par opposition à l'art du roman, dont la dépendance au livre produit des écrivains et des lecteurs solitaires qui n'ont pas besoin de la communauté pour recréer des expériences.

La tradition orale [...] est autrement constituée que ce qui fait le fond du roman. Ce qui oppose le roman à toute autre forme de prose et avant tout à la narration, c'est qu'il ne procède pas de la tradition orale ni ne saurait la rejoindre. Ce que le narrateur raconte, il le tient de l'expérience, de la sienne propre ou de l'expérience communiquée. Et à son tour il en fait l'expérience

de ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, par contre, s'est confiné dans son isolement. (Benjamin, *Écrits français* 208)

Comme on le sait, le déclin du récit correspond pour Benjamin à l'émergence des temps modernes, qui trouve dans la ville le meilleur exemple de l'anonymat et la désarticulation de la communauté. Il ne semble pas y avoir de meilleur candidat pour représenter ce changement d'ère que Mexico, *la métropole* de l'Amérique latine. Et pourtant, on trouve dans sa littérature une constante qui pointe dans la direction opposée, puisqu'en même temps elle semble se déclarer héritière de la tradition orale la plus ancienne. C'est le Mexico d'*Aura*, dans laquelle un jeune historien est responsable de la commande des mémoires d'un général dans lesquelles émergent des mythes préhispaniques qui sont transformés en quelque chose d'autre par le passage implacable du récit. C'est aussi le Mexico et ses rues où circule le chauffeur de taxi de *Ojerosa y pintada* d'Agustín Yáñez, collectant des histoires de jeunes bohèmes, de militaires, d'adolescents nerveux et d'aristocrates dépassés en pleine formation de nouveaux mythes, ceux de l'argent et du pouvoir. C'est le Mexico évoqué par Roberto Bolaño dans *Los detectives salvajes*, où Arturo Belano et Ulises Lima suivent, d'une manière obsessionnelle, les traces des récits portant sur une poète dont on ne sait rien. Enfin, c'est le Mexico de *El testigo*, de Juan Villoro, qui est le Mexico du retour, après vingt ans de vie en Europe, d'un homme sans qualités qui assiste et participe à la représentation de la comédie humaine du XXIème siècle, pleine de conspirateurs politiques, d'enseignants médiocres et de trafiquants de drogue, véritables héros des récits oraux contemporains.

Mais ce serait une erreur de considérer ces romans comme de simples représentants ou des imitateurs d'une ville réelle et concrète. Ils y participent ; avec leurs histoires, ils nourrissent l'imaginaire collectif des promeneurs qui les parcourrent, qui les intègrent dans leur expérience, transformant la vision de la ville qu'ils habitent. "Storytelling is an essential form of mapping, of orienting oneself and one's readers in space", explique Robert Tally, "if the writer is a mapmaker, the critic is a map-reader, who –like all map-readers– also creates new maps in the process" (*On Literary Cartography* párr. 13). Celle de Mexico est une carte avec des bords estompés, ou peut-être une carte sans bords du tout, qui semble parfois être créé pour désorienter, plutôt que pour guider, un lecteur qui marche à tâtons dans ses rues, traçant à son tour des routes comme la mienne, une de plus parmi toutes celles qui sont incorporées dans la carte interminable des expériences racontées et lues.

Bibliographie

- Bauer, Tristán. *Cortázar*. Productora La zona, 1994.
- Benjamin, Walter. *Écrits français*. Ed. Jean-Maurice Monnoyer. Paris : Gallimard, 1991.
- _____. *Libro de los pasajes*. Trads. Isidro Herrera, Luis Fernández y Fernando Guerrero. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal Ediciones, 2005.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. Ciudad de México: Era, 2003.
- _____. *La región más transparente*. Barcelona: Alfaguara, 1998.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Nueva York: Duke University Press, 1991.
- Piglia, Ricardo. "El Arte de Narrar". *Universum*. Nº1, vol. 22 (2007): 343-48.
- Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Tally, Robert T. "On Literary Cartography: Narrative as a Spatially Symbolic Act". *New American Notes Online*. Nº1 (2011). Web.
- Villoro, Juan. *El testigo*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- _____. "El asedio del fuego". *Material de lectura*. Nº9 (2007): 3-6.
- Yáñez, Agustín. *Ojerosa y pintada*. Madrid: Drá cena Ediciones, 2016.