

INTRODUCTION

Par quel mystère a-t-il fallu attendre quarante-cinq ans pour qu'un des grands romans de la littérature latino-américaine contemporaine puisse enfin trouver ses lecteurs en français ? Plus que celles du Seigneur, les voies de l'édition et de la diffusion sont impénétrables : couronné en 1963 par l'important Prix *Seix Barral*, le livre de Vicente Leñero qui fait l'objet de la présente publication, *Los albañiles*, trop connu c'est-à-dire mal connu, est resté dans les limbes de la littérature contemporaine ; ouvrage classique et monument de bibliothèque, apprécié des seuls spécialistes, il n'a jamais figuré au panthéon des grandes œuvres en dehors du Mexique et, dans son propre pays, on ne lui a véritablement pas rendu justice, si ce n'est tardivement, à partir de 2001 (où il obtient le Prix *Xavier Villaurrutia* pour l'ensemble de son œuvre) et de 2002 (*Prix National des Sciences et des Arts*). En 2007, l'importante médaille *Salvador Toscano* lui est légitimement attribuée pour son œuvre cinématographique. Auparavant, c'est son travail journalistique qui avait été reconnu, en 1994 (*Prix Manuel Buendía*) et 1997 (*Prix National de Journalisme Culturel Fernando Benítez*). Et son activité de dramaturge avait reçu par hasard une consécration inattendue en 1979 (*Prix Juan Ruiz de Alarcón* pour la meilleure œuvre théâtrale de l'année). Hommages impromptus et bien tardifs pour un polygraphe trop modeste mais enthousiaste, tout entier livré à une vocation artistique de grande ampleur au long d'un demi-siècle de création incessante.

LE «BOOM» DE LA LITTÉRATURE LATINO-AMÉRICAINNE

À partir de l'Indépendance, un siècle et demi durant, la littérature latino-américaine se démarque peu à peu des modèles européens pour acquérir une autonomie culturelle et une voix propre. Ce n'est qu'au milieu du xx^e siècle que le lent processus de maturation commencera véritablement à donner ses fruits avec une floraison exceptionnelle d'écrits (essentiellement les romans mais les autres genres ont également leur place) qu'on a dénommée le «boom».

Au tournant du siècle déjà, le grand poète nicaraguayen Rubén Darío avait montré la voie de l'inversion du rapport colonisateur-colonisé et d'autres grands créateurs ont, dès les années 1920, frayé le chemin et jeté les bases d'une nouvelle esthétique : l'Uruguayen Horacio Quiroga, les Argentins Robert Arlt et Macedonio Fernandez, le Colombien José Eustasio Rivera, puis les initiateurs du réalisme magique et du réel merveilleux Arturo Usler Pietri (Venezuela), Miguel Angel Asturias (Guatemala) et Alejo Carpentier (Cuba), sans parler de l'Argentin Jorge Luis Borges, l'apôtre de l'écriture de la transgression. À partir de 1958 et de *La región más transparente*, du Mexicain Carlos Fuentes, apparaît une étonnante pléiade d'écrivains qui va forger des univers romanesques baroques, métissés, imaginatifs.

La maison d'édition Seix Barral de Barcelone joue un rôle décisif dans cette explosion narrative (le «boom») en donnant le branle à une internationalisation de la littérature latino-américaine qui transcende tout à coup les régionalismes pour atteindre à l'universel.

Le Prix *Seix Barral*, qui bénéficiera d'une excellente couverture, couronne à partir de 1958 des romans de jeunes écrivains de langue espagnole dédiés à une rénovation de l'écriture. À trois auteurs espagnols, Luis Goytisolo, Juan García Hortelano et Caballero Bonald, les premiers lauréats, va succéder en 1962, coup de tonnerre dans un ciel romanesque agité, *La ciudad y los perros*, le premier roman d'un jeune écrivain péruvien de vingt-six ans, Mario Vargas Llosa. Cette consécration, relayée par les médias internationaux, une série de grandes revues et les plus importantes maisons d'édition de la sphère occidentale (Gallimard, Einaudi, Rowolth, Weidenfeld & Nicholson, McClelland & Stewart, Meulenhoff, Arcadia, Otava, Bonnier, Gyldendal, entre autres), popularise le roman venu du continent sudaméricain et relaie le mouvement déjà amorcé, conférant à ce qui n'était peut-être qu'une attente diffuse du public un caractère massif que d'aucuns ont pu abusivement considérer comme préfabriqué. Le Prix *Biblioteca Breve de Seix Barral* distinguera ensuite Vicente Leñero pour *Los albañiles* en 1963, le Cubain Guillermo Cabrera Infante pour *Tres tristes tigres* en 1964, le Mexicain Carlos Fuentes pour *Cambio de piel* en 1967 et le Vénézuélien Adriano González León pour *País portátil* en 1968. Joli tir groupé qui aurait dû être complété en 1965 par *La traición de Rita Hayworth* (de l'Argentin Manuel Puig) et en 1970 par *El obsceno pájaro de la noche* (du Chilien José Donoso).

Durant une vingtaine d'années, les romans latino-américains vont s'arracher, multipliant indéfiniment le nombre de leurs lecteurs enthousiastes : aux noms précités il convient d'ajouter le Colombien Gabriel García Márquez (futur Prix Nobel), l'Uruguayen Juan Carlos Onetti, le Paraguayen Augusto Roa Bastos, le Cubain José Lezama Lima, le Mexicain Juan Rulfo, l'Argentin Julio Cortázar, le Brésilien Joao Guimaraes Rosa et bien d'autres.

En dépit de la diversité des approches, on a l'impression de se trouver face à des caractères communs, un « roman de création » qui en termine avec un roman documentaire à l'esthétique réaliste : recherche d'un langage complexe et bigarré, audace formelle, dépassement des genres, fragmentation, hybridité et hétérogénéité, tels sont quelques-uns des grands traits qui, aux dires des meilleurs théoriciens de la nouvelle esthétique, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes et Julio Cortázar, caractérisent le « roman nouveau » de l'Amérique latine. Non-conformisme et irrespect des normes bien établies réunissent des créateurs originaux à la poursuite d'identités secrètes ou de ressemblances cachées, qui rendent compte du monde d'une manière analogique ou métaphorique. Nul mimétisme dans la démarche mais le désir partagé d'établir des équivalences signifiantes.

LA TRAJECTOIRE DE VICENTE LEÑERO

C'est donc un écrivain mexicain de trente ans qui remporte le Prix *Seix Barral* en 1963 : après un recueil de contes (*La polvareda*) et un premier roman balbutiant intitulé *La voz adolorida* (1961), le monologue incertain d'un malade mental, *Los albañiles* représente la véritable première incursion du jeune romancier dans la littérature.

Suivront d'autres romans et recueils de contes axés sur la vie quotidienne qui n'auront guère de retentissement au Mexique même. C'est qu'entretemps le romancier commence à s'intéresser à d'autres formes artistiques, brouillant ainsi son image de créateur. Le théâtre l'accapare tout d'abord: il donne en 1968 sa première pièce *Pueblo rechazado*, puis l'année suivante une version théâtrale de *Los albañiles*.

Oscillant du théâtre documentaire au théâtre historique à la poursuite d'un nouveau réalisme, en vingt ans il fait jouer treize pièces avec un succès certain (dont l'adaptation de l'enquête à scandale de l'anthropologue nord-américain Oscar Lewis *Los hijos de Sánchez*). Il découvre parallèlement le cinéma qui va constituer ensuite son activité principale, écrit des scénarios pour la télévision (on en dénombre huit) et passe au grand écran dès 1972 : la collaboration étroite avec les meilleurs réalisateurs de son pays sera constante au point d'occulter son activité proprement littéraire. Entre 1972 et 2008, il signera le scénario de vingt-cinq films qui le propulseront à l'avant-scène de la cinématographie mexicaine. Del Villar, Ripstein, Isaac, Fons, Gavaldón sont quelques-uns des grands cinéastes qui ont pu s'appuyer sur de remarquables textes de Leñero. Il est à noter que celui-ci goûte particulièrement l'adaptation de romans (il se proclame « adaptateur d'histoires » plus que scénariste) : il empruntera à Jorge Ibarguengoitia, Eça de Queiroz, Naguib Mahfouz, Georges Simenon, José Emilio Pacheco, Luis Spota, Mariano Azuela les sujets de films à succès (en 2002, *El crimen del padre Amaro*, dirigé par Carlos Carrera, fera scandale).

En 1976, il préparera pour son compatriote Jorge Fons une adaptation réussie de *Los albañiles* : cas probablement unique, le roman qui nous occupe deviendra donc pièce de théâtre (1969) puis film (1976). Huit fois récompensée dans les festivals nationaux et internationaux, l'activité cinématographique de Vicente Leñero éclipse, aux dires de bon nombre de critiques, son œuvre littéraire.

Pour compléter ce qui pourrait apparaître comme une certaine dispersion, Vicente Leñero, dès ses débuts (après ses études d'ingénieur, il s'inscrit aux cours de journalisme à l'Université), a pratiqué assidûment le journalisme, pas seulement pour raisons alimentaires mais par goût, comme un témoignage permanent sur le monde et un contact étroit avec les réalités culturelles de son temps. Collaborant régulièrement aux grands journaux, il dirigera même deux revues, *Claudia* puis *Revista de revistas*, sera d l'équipe du grand journal d'opinion *Excelsior* puis, une fois que celui-ci aura été violemment ramené dans le rang, il fondera avec les autres journalistes expulsés le grand mensuel politique *Proceso* (dont il sera même co-directeur). On ne compte plus ses chroniques sociales ou culturelles qui promènent sur le Mexique des quarante dernières années un regard acéré et critique. Dans le prolongement de cette activité de tous les instants, des essais sur la société ou la religion laissent l'empreinte d'un esprit curieux et pénétrant, toujours attentif aux pulsations de la vie sociale.

Cet éclectisme confondant l'aurait-il desservi aux yeux de ses contemporains ? N'aurait-il pas offusqué son œuvre littéraire au point qu'on lui préférerait l'activité théâtrale ou cinématographique ou bien le travail de sociologue du quotidien ? La boulimie artistique peut être mauvaise conseillère pour les tenants de la stricte et rassurante taxinomie et un romancier-dramaturge-scénariste-journaliste (il ne manque que la poésie) s'avère scandaleusement difficile à classer.

Au demeurant, Vicente Leñero n'a guère simplifié la tâche des critiques en se promenant ainsi sur le front des disciplines de l'écriture sans s'arrêter à aucune et en n'appartenant pas aux coteries ni aux clans en vogue : figure solitaire, de surcroît modeste citoyen et catholique pratiquant (dans un pays parfois anticlérical), il a tracé son sillon atypique dans un univers culturel qui ne goûte guère les individualités.

VICENTE LEÑERO ET LE «BOOM»

Deuxième latino-américain distingué par le Prix *Biblioteca Breve de Seix Barral*, Leñero appartient de plein droit au grand mouvement littéraire issu du sous-continent américain qui domine la sphère occidentale entre 1950 et 1980. Homogénéisation quasi miraculeuse d'esthétiques et de thématiques variées, porté par les nouveaux moyens de diffusion et l'explosion des marchés culturels, le «boom» se constitue par l'addition d'individualités de grand talent issues de la plupart des vingt-et-un pays et par l'aptitude théorique des figures de proue du mouvement, habiles à expliquer et à propager les raisons de l'émergence du « roman nouveau».

Des revues apparaissent en grand nombre, des relais médiatiques puissants se font jour et la capacité communicative fait le reste ; analysant les œuvres des autres créateurs du groupe, les écrivains en vogue réunis dans une sorte de fraternité d'excellence donnent l'impression d'appartenir à un club relativement fermé, au point que, de l'extérieur, les laissés pour-compte regrettent un ostracisme de fait qui n'existe peut-être pas vraiment.

En tout cas, Leñero reste au bord du chemin et son roman primé n'obtient, semble-t-il, qu'un succès d'estime (et presque essentiellement, au Mexique). Et pourtant, on décèle dans *Los albañiles* la quasi-totalité des traits de la nouvelle esthétique. Tout d'abord, l'aspect « réaliste » ou documentaire cède le pas à une transcription métaphorisée ou à une vision indirecte, oblique : même si le roman repose sur une évocation de l'univers de la construction et des chantiers, avec leurs relations sociales complexes, leurs non-dits, leurs rapports de force, il n'a rien du témoignage ou du reportage et le Mexique des années soixante est recréé et transmuté.

Certes, le roman marque le passage d'un univers rural à un univers urbain (la fin des années cinquante se caractérise par un exode accéléré des campagnes dont témoigne la construction effrénée dans les capitales), mais là encore, il s'agit non pas de reproduire une nouvelle situation mais d'en donner le sens et la construction imaginaire. Le langage de ces ruraux transplantés subit de son côté un traitement spécifique dans un roman qui est métaphore d'un monde nouveau.

L'autre grand caractère du boom se retrouve aussi dans *Los albañiles*, celui de l'organisation littéraire : bien loin de la linéarité spatiale et temporelle, le roman procède par séquences, parfois inconnexes, exigeant, comme le demandait Julio Cortázar, un lecteur actif qui peut même passer pour co-auteur du texte.

Les voix narratives se multiplient, faisant bon marché d'un lecteur omniscient, relégué au rang des accessoires du roman réaliste du XIX^e siècle, et remettant en question le concept de réalité, qui devient élément à reconstruire.

L'éclatement des perspectives et la polyphonie constituent le trait dominant de *Los albañiles*, tout comme l'hybridité générique et la fragmentation, au même titre que les romans les plus connus de l'époque. Il n'est plus de sujet tabou, que ce soit l'homosexualité, le célibat des prêtres ou la prostitution, et tout, même les réalités les plus insignifiantes ou les plus sordides, peut accéder au statut de littérature : il s'agit de création dérangeante, non-conformiste, transgressive qui, dans son désordre, transcrit un monde devenu illisible. En bref, *Los albañiles* pourrait figurer en toute justice aux côtés des parangons du genre par son caractère innovant, son originalité, sa recherche d'un nouveau langage artistique.

L'ABSOLUE MODERNITE DE *LOS ALBAÑILES*

Ancré dans la réalité sociologique des années soixante à Mexico, le roman, par le biais d'une enquête policière sur l'assassinat du gardien d'un grand chantier de la ville, brosse le tableau d'une société en mutation symbolisée par les rapports de force au sein du groupe des ouvriers de la construction, depuis l'ingénieur en chef jusqu'au modeste apprenti et au veilleur de nuit.

Microcosme signifiant, le milieu secrète ses propres lois et l'on découvre tous les trafics ou les détournements de matériel qu'opèrent les moins scrupuleux des ouvriers lancés dans une course à la survie. Même si ce n'est pas l'objectif premier, le roman présente un aspect documentaire sur la construction d'immeubles, les relations complexes qui s'instaurent entre les diverses composantes, l'esprit de clan qu'anime les maçons dressés contre les intrus.

Le portrait des personnages donne l'occasion d'une présentation du passé rural de ces hommes qui ont quitté leurs campagnes paupérisées dans l'espoir d'une vie meilleure.

Espoir bien souvent chimérique car, dans leur nouvel environnement, ils ne rencontrent que la pauvreté dans des habitats précaires, la difficulté des transports, la violence, l'alcool, la prostitution. On songe au célèbre film de Luis Buñuel *Los olvidados* qui, dès 1951, promenait sur les nouvelles réalités des bidonvilles un regard sans concession. *Los albañiles* marque le passage du roman rural au roman urbain en recourant non seulement aux nouveaux problèmes mais aux modes d'expression et aux sociolectes de ces milieux en transformation : l'argot des ouvriers du bâtiment recoupe en partie les langages populaires souvent orduriers, les langues imagées et originales et la souplesse lexicale des parlers spécifiques.

Vicente Leñero est un des premiers à embrayer sur les réalités populaires et à proclamer que les couches inférieures ne sont pas moins passionnantes à analyser que la haute société et que le roman n'a que faire du langage académique ou recherché.

Il annonce la floraison de textes sur les quartiers populaires, tels Tepito ou Netzahualcóyotl, qui vont donner à découvrir, à compter des années soixante-dix, de nouveaux secteurs de la géographie mentale de la capitale.

Ce même goût pour les basses couches sociales conduit par ailleurs à valoriser une culture populaire en prenant en compte ses aspirations. Le feuilleton radiophonique (en attendant la *telenovela*), la publicité, la bande dessinée et le cinéma commencent à féconder la littérature.

Et le roman de Leñero constitue une des premières manifestations d'un genre appelé à se développer à compter de cette époque: le roman policier, dont les prémises au Mexique apparaissent à partir de 1944 (*Ensayo de un crimen*, de Rodolfo Usigli, mis plus tard en images par Luis Buñuel, et les nouvelles de Rafael Bernal, Pepe Martínez de la Vega et María Elvira Bermúdez), et la floraison à la fin des années soixante-dix, avec Jorge Ibarguengoitia, Paco Ignacio Taibo II et bien d'autres. Genre sous-estimé, voire méprisé, le texte policier va acquérir ses lettres de noblesse et tel n'est pas le moindre mérite de *Los albañiles* que d'avoir prouvé qu'une enquête policière portant sur un univers tourmenté, constitué de faits divers violents et de tragédies quotidiennes, n'était pas indigne de la «grande littérature». Pour sûr, comme dans les textes policiers qui viendront illustrer le genre, le clin d'œil et la parodie sont présents dans *Los albañiles* et la recherche du coupable apparaît bien vite comme simple prétexte à critique sociale ou politique: comme chez Taibo II, on ne découvre pas le meurtrier (ou bien on ne peut l'atteindre) mais le roman sert à mettre en relief les turpitudes d'une société ou les silences d'un pouvoir.

Très présente chez Leñero, la réflexion sur les genres va imprégner l'écriture à partir des années soixante. L'infantilité ou les projections de la contreculture ne sauraient être méprisées dans la mesure où elles façonnent une nouvelle manière d'être au monde. Les récits vont s'inspirer de l'image, fixe ou animée, de l'interruption ou de la suspension propres aux feuilletons. L'acquisition d'une écriture moderne sera la résultante de ces confluences, surtout chez Leñero qui va s'adonner à la pratique théâtrale puis réfléchir à l'écriture cinématographique (largement impliquée par les demandes ou les attentes d'un réalisateur).

Devenue ensuite pièce de théâtre puis film – cas exceptionnel dans la mesure où l'écrivain se trouve au centre du processus –, la proposition romanesque de *Los albañiles* recelait des marques de ces exigences diverses, subvertissant le roman pour adopter des langages théâtraux ou cinématographiques jusque-là étrangers à l'univers narratif.

L'aspect réaliste ou même naturaliste de *Los albañiles* ne représente que l'écume et, en cela, le roman est bien significatif de l'esthétique du « boom » : au-delà des apports documentaires, on repère le poids de l'imaginaire.

La vie antérieure des personnages se projette par le biais de flashbacks et de monologues intérieurs où s'expriment non seulement le vécu difficile de ces paysans déracinés mais surtout, leur imaginaire, leurs aspirations, leurs rêves. Tous, même les plus humbles ou les plus frustes, révèlent leurs désirs, expriment leurs fantasmes de toutes sortes et, comme dans le « boom », cette réalité mentale n'est pas moins véridique que les données objectives d'une situation sociale ou professionnelle.

L'apprenti Isidro ou même le gardien don Jesús, tout drogué ou pervers qu'il soit, peut apparaître dans la richesse d'une intériorité, avec ses croyances transplantées de la campagne, sa peur des démons, ses angoisses. La complexité et la profondeur des personnages principaux frappent à l'examen : leur univers mental est parfaitement reconstitué dans ses contradictions infinies. Ce qui n'empêche pas une carnavalisation accusée (comme chez Buñuel) : nous sommes dans le monde du sordide et, le plus souvent, le Vieux est grotesque et scatologique, Jacinto n'étant d'ailleurs pas en reste.

Chacun des personnages semble écrasé par le poids de ses fautes et l'ensemble d'entre eux dessine un monde atroce, livré au Diable. L'écriture, qui prend souvent des accents rulfiers – l'auteur de *Pedro Páramo* avait, non sans quelque agacement, constaté une parenté évidente entre leurs deux textes – nous conduit vers le métaphorique ou le symbolique, de l'ordre de la parabole biblique. Cette conception délirante du réel installe paradoxalement *Los albañiles* aux lisières du fantastique et la scène finale où le détective, revenu nuitamment sur le chantier, retrouve le gardien en un épilogue ambigu, résurrection christique d'une victime émissaire (de l'avis de certains commentateurs) ou bien pied-de-nez ironique à une série de rêves ou de fantasmes ; l'on peut se demander parfois si l'on se trouve dans l'illusion ou dans le réel.

Ce mélange réalisme-fantastique, qui va marquer un grand nombre de romans du «boom», et cette hybridité générique représentent des apports décisifs à l'écriture nouvelle et supposent des innovations formelles dont *Los albañiles* fournit un bon nombre de modèles.

Les descriptions techniques du chantier voisinent avec les rêves ou les fantasmes du Vieux secoué par les crises d'épilepsie ou tourneboulé par la *marijuana*, les discussions argotiques entre ouvriers s'entremêlent de souvenirs ou de délires, des voix collectives ou des narrateurs anonymes déroulent leurs volutes sans pouvoir être attribués avec certitude à tel ou tel.

L'oralité tient une grande place aux côtés d'un style plus académique ou recherché, les empreintes du feuilleton ou du cinéma sont bien visibles.

Et le roman recourt à la technique théâtrale, avec la primauté du dialogue : le chapitre V est constitué d'une vingtaine de pages sans la moindre didascalie, transcription de l'interrogatoire du plombier Sergio García par la « cravate à rayures », l'énigmatique détective qui ne cessera d'être une ombre que dans le dernier chapitre. La fragmentation du récit caractérise parfaitement *Los albañiles* (au même titre que d'autres œuvres de l'époque), nous éloignant de l'écriture linéaire classique : la réalité n'est pas une donnée brute mais exige une reconstruction et une remise en ordre de morceaux disparates, elle n'apparaît que par bribes sans solution de continuité, en un kaléidoscope ardu à interpréter.

Le narrateur omniscient n'est qu'épisodiquement présent : le reste du temps, ce sont des focalisations internes variées (sur chacun des six personnages principaux) qui donnent à voir autant de perceptions contradictoires du monde. Chacun des assassins présumés expose sa vision, ses rêves, ses fantasmes : Federico « *El Nene* » se voit même tuant le Vieux, ainsi que le plombier.

La distinction entre réalité et cauchemar devient frontière incertaine et le réel, abordé de l'extérieur (sous divers angles) et de l'intérieur, perd toute crédibilité, au point que les personnages principaux sont tous suspects et le récit ne fait rien pour sortir de l'ambiguïté.

On suppose que le Vieux a bien violé Celerina mais rien n'est moins sûr et le coup de théâtre final (le retour du Vieux ?) s'inscrit dans une logique de l'incertain et du rêve : le meurtre aurait-il été effectivement perpétré ou la narration ne serait-elle que purs fantasmes ?

La multifocalisation confère au réel une épaisseur énigmatique qu'aucun éclairage omniscient ne vient expliquer, la même scène racontée de façons différentes par plusieurs personnages plonge le lecteur dans la perplexité et remet en cause la notion de réalité.

Tout comme les grands romans du «boom», *Los albaniles* se joue de la temporalité. Le temps de l'action (le crime et l'enquête) se dédouble en de multiples occurrences par le moyen des analepses multiples au compte des personnages mais on ne se trouve pas dans le cas de simples flashbacks ordonnés; on passe de l'un à l'autre pour revenir au présent mais parfois on ne sait pas dans quel plan temporel on se trouve: s'agit-il des pensées intimes ou d'une confession (quel est l'interlocuteur ?) ou des réponses à un interrogatoire ? Cloisonnés, bouleversés, les temps sont tout autant éclatés que les espaces ; la contiguïté ou l'association d'idées semblent présider à l'organisation du récit, comme dans le cas de l'apprenti Isidro qui se ronge les ongles lors de l'interrogatoire mais, comme il le faisait aussi face à don Jesús, le récit glisse à l'évocation des rapports entre le Vieux et son disciple.

La construction romanesque correspond également à la nouvelle esthétique de la fragmentation et du glissement. Bien que distribué en onze chapitres, le récit suit un déroulement labyrinthique entrecoupé de fausses pistes. Les circonstances du crime n'apparaissent que peu à peu car s'intercalent les pensées ou les souvenirs de chacun des personnages.

La micro-société du chantier et le Mexique des années soixante se reconstituent peu à peu par l'addition des subjectivités en conflit et l'anecdote, avec ses contradictions, prend corps progressivement mais on ne parvient à aucune certitude, à l'instar du policier qui, à la fin du roman, explique dans un acte d'accusation (mental ou adressé à ses hommes ou au narrataire ?) que les six suspects sont tour à tour responsables du crime, inversion parodique de la réunion finale qu'organise Hercule Poirot où il disculpe un à un les coupables présumés pour confondre finalement l'assassin. *Los albañiles* joue constamment de l'ambiguïté et de la suspension (comme en témoignent les tirets en diagonale qui émaillent parfois le récit et laissent ouverte la signification) : autant que le crime, le réel est inconnaissable, le message incertain, les arguments réversibles, illustrant le poids de la polysémie dans la littérature contemporaine.

En bref, on lit avec délectation un roman ironique et imaginatif, polyphonique et foisonnant, tel une peinture murale du Mexique contemporain, bien à l'image de l'écriture romanesque de la deuxième moitié du XX^e siècle.

Jean Franco

(1944 – 2017) Professeur émérite de l'Université Paul Valéry (Montpellier III), attaché de coopération universitaire à l'Ambassade de France au Mexique (2002-2006) et éminent spécialiste de la littérature mexicaine et hispano-américaine.