Sociopoétiques

Pour citer cet article :

Margarita REMÓN-RAILLARD, « E*l vértigo horizontal* de Juan Villoro : Parcourir une ville appelée Mexico et surnommée *Chilangópolis* », *Sociopoétiques* [En ligne], 11 | 2026
DOI : https://doi.org/10.52497/sociopoetiques.2870

La revue *Sociopoétiques* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Les articles de la revue sont utilisables sous licences CC BY 4.0. Les autres éléments (illustrations, extraits d'œuvres) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

L'Université Clermont Auvergne est l'éditeur de la revue en ligne *Sociopoétiques*.

Socio poétiques

EL VÉRTIGO HORIZONTAL DE JUAN VILLORO : PARCOURIR UNE VILLE APPELÉE MEXICO ET SURNOMMÉE *CHILANGÓPOLIS*

Juan Villoro's El vértigo horizontal*: Walking Through a City Called Mexico, Also Known as* Chilangópolis

Margarita REMÓN-RAILLARD

LASLAR (Lettres – Arts du spectacle - Langues romanes, EA 4256), Université de Caen Normandie

Résumé : Cet article s'attache à analyser l'œuvre *El vértigo horizontal* de Juan Villoro, une compilation de chroniques dans laquelle il nous livre sa réflexion sur la ville de Mexico, sa ville natale. Dans un premier temps, nous exposons quelques traits de style de la socio-poétique de la ville de Mexico que Villoro offre au lecteur. Ensuite, nous nous arrêtons sur une dimension essentielle à sa compréhension, la permanence et la mouvance du mythe. Finalement, nous observons que les déplacements de Villoro dans sa ville natale sont aussi une tentative d'atteindre l'Autre Mexique (ici l'Autre Mexico) et de répondre à ses propres interrogations en tant que citoyen.

Mots-clés : Villoro (Juan), Mexico, chronique, *El vértigo horizontal*, sociopoétique, littérature contemporaine

Abstract: This article aims to analyse Juan Villoro's El vértigo horizontal*, a compilation of chronicles in which he delivers his reflections on his hometown of Mexico City. First, we will outline some stylistic traits of the socio-poetics of Mexico City that Villoro makes use of in this work. Then, we will linger on a specific dimension of this socio-poetics that is essential to its understanding: the permanence and fluidity of myth. Lastly, we will observe that Villoro's own movements within his hometown are also an attempt to reach the Other Mexico and to address his own interrogations as a citizen.*

Keywords: Villoro (Juan), Mexico, chronicle, El vértigo horizontal*, sociopoetics, contemporary literature*

Juan Villoro fait partie, sans aucun doute, des figures de proue de la littérature mexicaine contemporaine. Son œuvre s'inscrit dans une longue tradition de (re)création poétique du Mexique et de la « mexicanité », explorant les mécanismes d'autodéfinition qui ont pesé sur les lettres mexicaines au cours des siècles. Son œuvre fictionnelle (romans et nouvelles) s'inscrit dans une démarche de réalisme social ayant comme cœur l'identité collective, avec maintes traces autobiographiques. Il s'agit également d'un auteur qui cultive les genres de diction, notamment l'essai littéraire et la chronique. Dans l'ensemble de son œuvre, on perçoit un dialogue entre ces formes de non-fiction et son œuvre fictionnelle. Le jeu avec l'autobiographie et l'intertextualité qu'il met en place, ainsi que les territoires culturels qu'il mobilise, le placent parmi les écrivains mexicains les plus denses de sa génération ; une génération qui porte un regard distancié et sceptique sur toute tentative de délimiter l'identité mexicaine. Dans ses ouvrages, le traitement de la thématique du regard, ainsi que de la mémoire personnelle et collective, sert à interroger la notion d'identité. Dans son roman *El testigo* et dans son recueil de nouvelles *Los culpables*, le regard délimite les contours de cet objet insaisissable que sont le Mexique et son identité. Divers points de vue cohabitent au milieu du tissu narratif, ce qui donne comme résultat une vision kaléidoscopique du Mexique.

Juan Villoro, parmi ses activités de critique littéraire, a théorisé sur des genres ou des pratiques littéraires liminaires, comme l'essai, la chronique ou la traduction. Une grande partie de ces essais sont réunis dans les volumes *Efectos personales*[1] et *De eso se trata*[2], dans lesquels il offre sa lecture d'une série d'œuvres de la littérature hispano-américaine, anglo-saxonne et européenne. Qu'il s'agisse de ces « effets personnels » présents dès le titre, ou de « signes d'identités[3] », l'essai littéraire est un discours marqué par la duplicité : une façon détournée de parler de soi[4].

Parmi les multiples facettes de l'écrivain Juan Villoro, celle de chroniqueur attire particulièrement l'attention. En 2019, il publie *El vértigo horizontal*, une compilation de chroniques dans laquelle il nous livre sa réflexion sur la ville de Mexico, sa ville natale. Martín Caparrós dans son immense volume *Ñamérica*, rend doublement hommage à son ami Juan Villoro. Premièrement, en choisissant la ville de Mexico comme point de départ de son parcours des capitales latino-américaines. Ensuite, en construisant le récit de ses déambulations dans celle-ci selon les indications (ou plutôt les ordres) de celui qu'il considère comme « l'autobiographe officiel » de la ville de Mexico, son *compinche,* qu'il appellera Juanvilloro[5]. Rôle immense que celui octroyé par Caparrós ; œuvre immense que cette compilation de chroniques écrites au cours

1. Juan Villoro, *Efectos personales*, México, Ediciones Era, « Biblioteca Era », 2000.
2. *Id.*, *De eso se trata. Ensayos literarios*, Barcelone, Anagrama, 2010.
3. Juan Villoro, *Efectos personales*, *op. cit.*, p. 9.
4. Voir notre article : Margarita Remón-Raillard, « "Ensayar: leer en compañía" : la biblioteca argentina de Juan Villoro », *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, « Lire et écrire ensemble », n° 24, 2015 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.4000/ilcea.3590.
5. Martín Caparrós, *Ñamérica*, Barcelone, Literatura Random House, 2021.

des vingt-quatre dernières années et que leur auteur reprend, et pour certaines réécrit, pour construire un ensemble, pas du tout homogène, mais ayant comme humble et ambitieux objectif (paradoxes mexicains obligent) de tenter de lire l'infini de cette ville. Et face à cette immensité, il nous est impossible de rendre compte, dans l'espace de ces pages, de toute sa richesse. Nous nous limiterons à exposer quelques traits de style de la sociopoétique de la ville de Mexico que Villoro offre au lecteur. Nous nous arrêterons sur une dimension essentielle à sa compréhension, à savoir la permanence et la mouvance du mythe. Finalement, nous verrons que les déplacements de Villoro dans sa ville natale sont aussi une tentative d'atteindre l'Autre Mexique (ici l'Autre Mexico) et de répondre à ses propres interrogations en tant que citoyen.

Un Villoro flâneur

Les quarante-cinq chroniques figurant dans *El vértigo horizontal* reprennent les mécanismes d'écriture et les thématiques identitaires que nous venons de mentionner dans la présentation de l'œuvre de Villoro. Le regard kaléidoscopique se resserre sur la capitale mexicaine, à travers la figure d'un Villoro flâneur qui dévoile non seulement sa façon de l'appréhender mais aussi des pans de son histoire familiale. La plume de Villoro, nourrie de ses expériences et de subjectivité, convoque également ses lectures, faisant d'elles des « effets personnels » parsemés tout au long du livre. L'ombre des *Mythologies*[6] de Roland Barthes, entre autres, plane tout au long de ces pages. Les références érudites dialoguent avec la culture populaire et ses héros, tels des mythes contemporains barthiens, comme les *luchadores* ou la chanteuse *Paquita la del Barrio*. L'ouvrage est également marqué par l'intermédialité. Les différents chapitres sont entrecoupés par des séries de photographies d'auteurs divers. Ces photographies montrent des aspects assez hétérogènes de la ville et de ses habitants. Des extraits du texte de Villoro servent de légendes aux photographies, ce qui incite à une lecture intermédiale ; une lecture qui accentue l'ancrage du texte dans l'espace de la ville. La dimension intermédiale est posée d'emblée par la façon de présenter la table des matières. En effet, celle-ci apparaît comme un plan de métro, avec des croisements et différentes directions possibles, signalés par l'usage d'icônes de couleurs différentes. Les six chapitres sont des « lignes de voyage[7] » (« Vivre dans la ville », « Personnages de la ville », « Sursauts », « Traversées », « Lieux » et « Cérémonies ») et les sous-chapitres correspondent aux arrêts du métro. Après cette table des matières-plan du métro, la page suivante reproduit uniquement les icônes qui correspondent aux sous-chapitres[8]. Nous reviendrons sur la portée symbolique de ces images. Pour le moment, constatons que l'acte de lecture est ainsi apparenté à celui de se déplacer en tant qu'acte libre

6. Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Points Essais », 2005.
7. C'est nous qui traduisons les titres des chapitres et sous-chapitres, de même que les fragments cités.
8. Le design et les cartographies sont d'Alejandro Magallanes, *in* Juan Villoro, *El vértigo horizontal : una ciudad llamada México*, Barcelone, Editorial Anagrama, 2019, p. 11-15.

dicté par le hasard. Une liberté qui rappelle *Rayuela*, de Julio Cortázar, comme le remarque Mauricio Montiel Figueiras dans un texte de la revue *Letras Libres*, repris en quatrième de couverture.

Dès l'introduction, intitulée « Entrée dans le labyrinthe : le chaos ne s'improvise pas », Villoro pose d'emblée le caractère hybride de l'œuvre comme seule façon de représenter le « syncrétisme du paysage[9] ». Une hybridité que l'on retrouvera dans la manière dont il fait cohabiter l'autobiographie, l'essai (littéraire) et la chronique. En ce sens, l'incipit est on ne peut plus clair : « Au cours de vingt dernières années, j'ai écrit sur la ville de Mexico en mélangeant la chronique, l'essai et le souvenir personnel […][10]. » Sheila Pastor remarque l'importance croissante, au sein de la littérature latino-américaine contemporaine, des poétiques du déplacement et leur condition « exocanonique » due à leur caractère hybride[11]. *El vértigo horizontal* apparaît comme paradigmatique de cette tendance.

Dès ces premières lignes, Villoro établit aussi des filiations littéraires. La première, présente dans le titre de cette introduction, évoque clairement Octavio Paz et son texte phare et grand essai sur la « mexicanité », *Le Labyrinthe de la solitude*. La deuxième est la présence de celui qui est considéré comme le grand chroniqueur de la ville de Mexico, Carlos Monsiváis ; la relève est donc assurée, selon Caparrós. Le titre du recueil de chroniques de la ville de Monsiváis, *Los rituales del caos*[12], trouve un écho dans celui de l'introduction de Villoro. De fait, les deux segments du titre de l'introduction se répondent, comme une façon de mimer un dialogue Paz-Monsiváis. Finalement, la fin du premier paragraphe décrit une ville aux temps multiples (monde préhispanique, colonial, moderne et postmoderne), avec cette question non rhétorique : « Combien de temps contient la ville de Mexico ? […][13]. » La question sans réponse peut être lue comme une référence à ce « temps mexicain » qu'un autre écrivain de la « mexicanité », Carlos Fuentes, a théorisé dans *Tiempo mexicano*[14] et fictionnalisé dans son roman total *La plus limpide région*[15]. Il s'agit, aussi, de la première phrase que l'on retrouvera, plus d'une centaine de pages plus loin, comme légende de la première photographie de la série ; une photographie d'Héctor García de 1958 montrant des photographes en train de tester leurs appareils et objectifs au milieu de passants dans l'avenue San Juan de Letrán[16]. L'idée de l'instantané qui capte un moment précis entre

9. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 25.
10. *Ibid.*
11. Sheila Pastor, « Desplazamientos por los márgenes de la ciudad y del género literario en *Buenos Aires Tour*, *Un andar solitario entre la gente* y *El vértigo horizontal* », in *Escrituras hispánicas desde el exocanon,* Daniel Escandell Montiel (dir.), Madrid / Francfort-sur-le-Main, Iberoamericana / Vervuert, «Nuevos Hispanismos: 26 », 2022, p. 117.
12. Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Ediciones Era, 2001.
13. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 25.
14. Carlos Fuentes, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1975.
15. Carlos Fuentes, *La plus limpide région*, Paris, Gallimard, 1964.
16. Héctor García, « En San Juan de Letrán », argent sur gélatine, Mexico, 1958, *in* Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 145.

en tension avec la pluralité des temps évoquée dans la phrase choisie pour entrer en dialogue avec la photographie : une tentative d'organiser le chaos.

Dans cette introduction, Villoro explique l'origine du projet d'écriture de l'œuvre (un essai qu'il a écrit sur le métro mexicain des années auparavant)[17], son titre, inspiré d'une phrase prononcée par Drieu de la Rochelle à propos de la pampa argentine, la qualifiant de « vertige horizontal[18] », et sa structure, qui « obéit à un critère de *zapping*[19] ». Ces quelques affirmations contiennent des éléments essentiels de la sociopoétique de la ville que Villoro va déployer ensuite. L'horizontalité, en tant que syntagmatique du texte évoque le déplacement sur une surface, qui ne saurait exister sans la verticalité qui lui donne un ancrage, suggérant non seulement le sens profond des anecdotes, mais aussi la descente vers les profondeurs du mythe. Quant au *zapping*, c'est un mécanisme de lecture et d'écriture qu'il a déjà théorisé et, surtout, fictionnalisé. C'est le cas dans son roman *El testigo*. Dans une autre contibution, nous avons rapproché le *zapping* de Villoro de la *zozobra* du poète Ramón López Velarde, important intertexte dans ce roman[20]. Ce terme, *zozobra*, se réfère à une situation d'entre-deux ou à une oscillation, dont le sens le plus proche en français serait « chavirer », non dans le sens de couler mais dans celui d'un mouvement incertain accompagné d'angoisse. Le concept de *zozobra* velardienne traduirait l'essence de l'être mexicain, comme l'a souligné le philosophe mexicain Emilio Uranga[21]. Dans *El testigo*, Juan Villoro replace cette condition ou cet état d'esprit dans un contexte moderne en utilisant le terme *zapping*. Au cours de notre analyse, nous avons remarqué que la *zozobra* renferme un jeu dialectique entre hiératisme et mouvement. Un jeu dialectique similaire existe entre le hiératisme du mythe, souvent convoqué par Villoro dans ses traversées de la ville, et la croissance anarchique et incessante sur la surface de cette ville. Un territoire qui, de surcroît, est fortement sismique : une verticalité prête à exploser sur une horizontalité démesurée.

À la recherche du *chilango*

La chronique urbaine de Villoro évoque d'autres plumes mexicaines. Le style de Villoro, avec ses calembours, ses aphorismes et ses effets de rythme renvoie à Carlos Monsiváis, et le contenu de certaines phrases à Octavio Paz.

---

17. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 27.
18. *Ibid*, p. 28.
19. *Ibid*, p. 27.
20. Voir notre contribution : Margarita Remón-Raillard, « Poética del retorno y de la zozobra en *El testigo* (2004) de Juan Villoro », in *Nuevas narrativas mexicanas*, Marco Kunz, Cristina Mondragón et Dolores Phillipps López (dir.), Barcelone, Linkgua, 2012, p. 113-130.
21. Emilio Uranga, *Análisis del ser del mexicano*, México D.F, Porrúa y Obregón, 1952, p. 82.

Dans le premier sous-chapitre, « Vivre dans la ville : "Si tu vois Juan" », il affirme : « Pour quelqu'un de désorienté, le labyrinthe est une maison […][22]. » Si, pour Paz, ce labyrinthe était l'être mexicain, ici la focalisation se resserre sur la capitale, une mégapole qui remplit, malgré tout, la fonction de foyer. Pour donner des contours à l'habitant de Mexico, le *chilango*, il le compare avec les États-Uniens, tout comme l'a fait Paz dans le premier chapitre de son essai. « Si l'États-Unien moyen est un expert en réparation, selon la méthode du *do it yourself*, le *chilango* moyen est un expert en catastrophes qu'il ne peut pas réparer […][23]. » Dans le texte de Paz, la comparaison prend la forme d'une série de phrases binaires (« ils sont […] nous sommes »)[24]. Le même procédé est utilisé par Villoro de façon concentrée et accentuée à travers les répétitions des mots (moyen, expert, réparer/réparations) qui donnent une allure de calembour à la phrase. Dans la plume de Villoro, Mexico se trouve souvent au cœur de calembours et d'aphorismes. Cette trace de Monsiváis[25] se renforce avec une idée que Villoro développe au cours de ces chroniques : Mexico et ses habitants vivent dans une situation post-apocalyptique[26]. Le pire est déjà passé ; ils ne sont que des survivants. D'où un optimisme particulier qui éclate dans des phrases comme celle-ci : « Le chilango juge de ce qui l'entoure comme un pilote en mission de combat : les turbulences sont une bonne nouvelle, car elles indiquent que l'avion n'a pas été abattu […][27]. » ou « Notre unique contrôle de qualité est d'être toujours là […][28]. »

Si le jeu de répétitions, les rythmes binaires et les phrases-sentences, comme la dernière citée, tendent à ralentir le texte, on peut également remarquer un certain mouvement dans l'écriture de Villoro ; un mouvement du poétique vers le prosaïque et vice-versa qui, au contraire, l'élargit. Dans une anecdote de son enfance (sous-chapitre « Vivre dans la ville : L'oubli »), il est question d'un personnage emblématique de la ville, le marchand de lait. Enfant, il avait l'habitude de se cacher avec ses amis dans un camion de lait d'une entreprise dénommée *El Olvido* (l'oubli). Ils descendaient de celui-ci dans un lieu choisi au hasard et, de la même manière hasardeuse, le jeu consistait à trouver le chemin de retour à la maison. Le prosaïque s'étale au long des pages pour déboucher sur une réflexion, qui clôt le sous-chapitre, sur la manière poétique d'appréhender la ville et de l'écrire :

> Oui, la mémoire joue à cache-cache. Être caché dans le camion de *El Olvid*o m'a entraîné pour l'exercice ultérieur de chercher des souvenirs enclins, eux aussi, à se cacher, et à déterminer ma relation avec une ville que je ne connaîtrai jamais complètement. Cette façon fragmentaire d'articuler le territoire ressemble à la structure de ce livre […][29].

Même si les souvenirs sont organisés de façon chronologique, depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte, toujours en montrant comment ces souvenirs s'inscrivent dans le vécu de la ville, d'autres liens de causalité, qui dépassent la chronologie, sont davantage

---

22. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 42.
23. *Ibid*, p. 46.
24. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, « Letras hispánicas », 1993, p. 156.
25. Carlos Monsiváis, *Apocalipstick*, México, D.F, Debate, 2009.
26. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 322.
27. *Ibid*, p. 46.
28. *Ibid*, p. 47.
29. *Ibid*, p. 86.

porteurs de sens. Par exemple, l'anecdote du camion de lait sera reprise dans le sous-chapitre suivant, « Cérémonies : Café avec les poètes », mais celui-ci correspond à une autre direction du métro. Ces deux directions distinctes sont néanmoins reliées par la syntagmatique du texte et par la chronologie de la vie de l'auteur. Une chronologie qui prend l'allure du texte d'apprentissage : « Dans mon enfance, le lait a représenté pour moi l'errance, l'égarement, l'érotisme fuyant. Dans mon adolescence, le café a représenté le voyage dans les mots et les idées […][30]. » Et pour cause : Villoro consacre ce sous-chapitre à la vie culturelle de Mexico dans ses cafés. Il évoque, avec l'humour qui lui est habituel, l'intellectuel de café ou *Homo sanborns*[31], mais aussi des figures de renom du monde intellectuel mexicain qu'il a connues dans ces cafés. Si le sous-chapitre précédent dessinait un mouvement du prosaïque vers le poétique, celui-ci se clôt de manière inverse : « L'infini a besoin de stratégies pour devenir proche. La ville de Mexico est inépuisable de façon provisoire, comme une tasse de café crème […][32]. »

Ce mouvement de la réflexion et de l'écriture peut aussi dessiner un arc qui va du personnel (sentimental) vers une « mexicanité » profonde : « L'écrivain qui cherche à récupérer un territoire urbain en expansion dresse la carte de ce qu'il regarde et la carte mentale de ce qui était là auparavant […][33]. » Si rapprocher ces réduplications fréquentes, dans le texte de Villoro, de la poésie nahuatl peut sembler hasardeux, cette carte mentale de ce qui était là auparavant évoque, sans aucun doute, un espace physique et psychique révolu et néanmoins très présent : le passé préhispanique, ses mythes et la ville de Tenochtitlan.

Dès l'introduction, Villoro présente cette période et ses vestiges comme une clé de lecture : « Plus que dans un temps et en un lieu déterminés, nous vivons dans la somme et à l'intersection de différents temps et de différents lieux, un codex aussi bien physique que mémoriel de destinées qui s'entrecroisent […][34]. » La structure du livre évoque, plus que le *zapping*, le codex préhispanique et la façon non linéaire dont on le lit. C'est ainsi que la répétition des icônes en couleurs de la table des matières mentionnée plus haut prend tout son sens. De même que Diego Rivera a conçu sa fresque *L'Histoire du Mexique* au Palais National pour être lue à la manière des codex, Villoro, toutes proportions gardées, propose un exercice similaire avec sa fresque personnelle de la ville de Mexico. Et ce n'est pas un hasard si, quelques pages plus loin, pour expliquer le sens qu'il donne au titre de son livre, il reprend l'essentiel du mythe de fondation de Mexico-Tenochtitlan à partir de l'errance du peuple *mexica,* depuis la terre d'Aztlán jusqu'à la vallée lacustre de l'Anáhuac : « Le terme *altiplano*, que nous utilisons pour notre géographie particulière, se réfère, précisément à l'horizontalité en altitude […][35]. » Une réalité physique (topographique) qui s'incarne dans le mythe.

---

30. *Ibid*, p. 100.
31. *Ibid*, p. 90.
32. *Ibid*, p. 101.
33. *Ibid*, p. 62.
34. *Ibid*, p. 26.
35. *Ibid*, p. 29.

De même que, comme dans la pensée de Paz, le mythe s'incarne dans le réel et dans la réalité de ceux qui habitent cet espace : les *chilangos*. Le sous-chapitre consacré à celui-ci, « Personnages de la ville : le *chilango* », finit ainsi :

> Fondamentalement, ce qui définit le mieux le *chilango*, c'est sa façon obstinée d'être toujours là. […] Sa résistance ne dépend pas d'un esprit épique, mais de l'imagination : il sort dans la rue pour accomplir des fictions et s'agrège au récit de la ville, qui a dépassé l'urbanisme pour s'installer dans la mythologie […][36].

Entre cette dense conclusion et le sous-chapitre suivant, « Sursauts : Combien sommes-nous ? », se crée une sorte de couture interne consistant dans le mouvement du statique (le mythe : « s'installer dans la mythologie ») vers le mouvement (le sursaut), voire le fourmillement. L'incipit de ce chapitre (« Est-il possible de s'acclimater à ce qui se transforme sans cesse ? […][37] ») annonce un élément qui va se déployer au cours de divers sous-chapitres : la surpopulation et ses corrélats, notamment le phénomène des enfants des rues. Dans les pages qui leur sont consacrées, on perçoit la nécessité de documenter cette réalité sociale avec des données et des témoignages. Mais le point de départ de cette réflexion est un fantasme de son enfance : se rêver comme un enfant perdu pour susciter la culpabilité chez ses parents. Le roman familial devient très vite cartographie de la pauvreté (dans le quartier San Hipólito) et résurgence du mythe (apparition de la Vierge dans la station du métro du même nom). Ces va-et-vient incessants entre le subjectif et le collectif (que ce dernier relève de la réalité socio-économique ou du domaine des croyances) va de pair avec le dialogue intermédial auquel invite la présence des photographies. Ainsi, les sursauts provoqués par le chiffre méconnu du nombre d'habitants de la ville trouvent leurs échos dans une série de photographies. Chiffre méconnu car, dans les statistiques, la marge d'erreur oscille entre 16 et 18 millions d'habitants, ces deux millions d'habitants pouvant correspondre à la population de Berlin-Ouest, d'après l'anecdote de Günter Grass rapportée par Villoro[38].

Des phrases comme : « préservons la coutume mexicaine d'être ensemble (et de préférence entassés […][39] » ou « la foule qui n'admet qu'une statistique : "on est une chiée et on sera encore davantage !" […][40] », parmi de nombreux exemples, traduisent ce sursaut provoqué par un fourmillement anarchique et archaïque : la peur ancestrale du chaos. Les photographies de foules entassées sont là pour prouver que cette peur archaïque fait partie du quotidien de *Chilangópolis* et de la manière dont ses habitants s'intègrent au récit de la ville. L'une de ces photos montre une foule : ceux qui montent et ceux qui descendent s'entassent dans un escalier. Au premier plan, décentrées, deux

36. *Ibid*, p. 49.
37. *Ibid*, p. 50.
38. *Ibid*, p. 51.
39. *Ibid*, p. 72.
40. *Ibid*, p. 76.

signalisations, l'une qui montre la direction aux piétons, l'autre qui indique l'arrêt de métro « Misterios »[41]. Car il y a un ingrédient qui ne peut pas manquer à cette lecture de la ville : celle de la capitale du pays « surréaliste » par excellence. Nombreuses sont les photos qui exploitent ce qui relève déjà non seulement du lieu commun mais aussi du malentendu. En effet, si le terme est utilisé aujourd'hui pour se référer à ce qui fait obstacle à la modernisation, ou bien aux contrastes ou cohabitations entre l'archaïque et le moderne dans un seul et même espace, André Breton l'a estampillé sur le Mexique pour parler de la condition intrinsèquement moderne de son art[42].

Horizontalité et verticalité

Ces foules en perpétuel mouvement entrent en relation dynamique avec le hiératisme de la pierre : une photographie prise au ras du sol laisse voir les pieds en mouvement d'une femme qui s'affaire à avancer dans les rues et une statue préhispanique comme ornement du coin de cette même rue[43].

L'origine lacustre de la ville, développée au cours des pages, est également exploitée par le choix des photographies. Encore une fois, cette dimension de la ville est traitée par Villoro en réalisant un va-et-vient entre le prosaïque et le poétique :

> L'eau ne tombe pas dans cette vallée ; elle déferle comme si quelque chose s'était détraqué dans le ciel. Les avenues retrouvent le cours des fleuves qu'elles ont été, tout est inondé et nous constatons qu'anéantir le lac des Aztèques a été un désastre, que ne dépasse que la menace de voir le lac revenir dans notre salon. Au bout de trois paires de chaussures humides enveloppées dans du papier journal, je veux partir à jamais, tout en sachant que je ne le ferai pas[44].

Ou, de façon succincte et efficace : « Est-il possible que le complexe de culpabilité d'avoir asséché le lac nous ait amenés à accepter l'anodine architecture précaire en série, dont la marque distinctive est la poubelle […][45] ? »

La photographie montrant la tête d'un homme (un éboueur) sortant d'un égout au milieu de la place du *Zócalo*, avec, en arrière-plan, la cathédrale métropolitaine[46], entre en relation avec sa voisine, celle des pieds en mouvement et la statue préhispanique

---

41. Francisco Mata Rosas, « El respetable », de la série « México Tenochtitlan », argent sur gélatine, Mexico, *circa* 1990, *in* Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 146.
42. Humberto Beck, « Bretón en México: una apostilla », *Letras Libres*, n° 44, « La ciudad imposible », 2002 [En ligne] URL : https://letraslibres.com/revista-mexico/breton-en-mexico-una-apostilla/
43. Francisco Mata Rosas, « Sin pies ni cabeza », de la série « México Tenochtitlan », argent sur gélatine, Mexico, circa 1990, *in* Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 148.
44. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 50-51.
45. *Ibid*, p. 80.
46. Ernesto Ramírez, « Asomo frente a Catedral », argent sur gélatine, Mexico, 1996, *in* Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p.149.

déjà mentionnée : sol, sous-sol, pied, tête, temps préhispanique, temps colonial, temps moderne, tout fusionne dans le dialogue cherché par la mise en page des deux photos.

Tout comme il y a un imaginaire de l'eau très présent dans le livre, celui de la chute est également présent. Celle-ci s'incarne davantage dans l'Histoire et ses personnages : « Nos grands héros se précipitent. Cuauhtémoc, le dernier empereur aztèque, portait sa destinée dans son nom : Aigle qui tombe. Juan Escutia a trouvé la sienne dans le ravin […][47]. » Mais cet imaginaire des profondeurs prend toute son ampleur dans le sous-chapitre « Personnages de la ville : le *vulcanisateur* ». Dans celui-ci, Villoro nous livre une réflexion autour de manifestations quotidiennes de formes archaïsantes. Il y élabore toute une réflexion autour d'une réalité banale de la ville de Mexico. Il s'agit des lieux où l'on s'emploie à rechaper les pneumatiques (« *vulcanisation* »), qui selon lui prolifèrent un peu partout dans la capitale : « Plus qu'un travail, vulcaniser est une coutume. La suspendre signifierait interrompre la ville. D'une certaine façon, elle appartient à sa logique d'avancée […][48]. » Villoro fait une lecture mythique de ce phénomène urbain en le reliant au temps de la fondation de la ville : « La ville de Mexico a grandi pour nier l'eau et l'air. La terre et le feu ont dominé les autres éléments avec une rigueur volcanique […][49]. »

La construction du métro s'insère dans ce mouvement d'avancée de la ville vers les profondeurs, en niant son origine lacustre et en s'éloignant du ciel, des hauteurs. La verticalité ainsi instaurée rappelle la topographie même du volcan, symbole bien ancré dans l'inconscient collectif mexicain. Le feu, les flammes, les vapeurs incandescentes qui lui sont associés se retrouvent dans les ateliers de « vulcanisation » et dans une longue tradition des lettres mexicaines :

> De façon isolée et intuitive, les écrivains ont insisté sur l'importance des brûlures. Bien que d'autres sujets soient plus gratifiants (la mort, la solitude, le masque), le feu est une passion poétique unificatrice. Espace de la flamme froide et de l'eau brûlée, la littérature mexicaine a payé à Vulcain un notable tribut de cendres, des « incendies religieux » de Sor Juana au roman *Cerca del fuego* de José Agustín, […]. Le temps mexicain se mesure dans la *Pierre de soleil* d'Octavio Paz […]. On dirait qu'il n'y a pas d'autre façon de créer dans cette vallée que d'allumer les fourneaux[50].

Villoro réalise une lecture croisée du mouvement de la littérature mexicaine et de celui de la croissance de la ville. Les ateliers de « vulcanisation » sont une réélaboration d'un passé archaïque, ils sont une manifestation sur la surface horizontale de la ville d'une verticalité descendante vers les profondeurs de son mythe d'origine.

Horizontalité et verticalité sont également déclinées dans une série de sous-chapitres qui réalisent une lecture de l'avancée de la ville comme écocide. Dans le

---

47. *Ibid*, p. 67.
48. *Ibid*, p. 276.
49. *Ibid*, p. 279.
50. *Ibid*, p. 278-279.

sous-chapitre « Sursauts : La disparition du ciel », qui commence avec la référence à Monsiváis déjà mentionnée, Villoro réalise un résumé fulgurant de la disparation de « la plus limpide région », telle qu'elle est évoquée à travers les lettres mexicaines. L'histoire de la croissance de la ville de Mexico possède tous les ingrédients d'un récit de l'Anthropocène, voire d'un Thanatocène[51] : « Même si toute métropole s'érige contre la nature, peu d'entre elles ont eu la furie destructrice de la ville de Mexico, où l'anéantissement de l'écosystème a été accompli de façon fanatiquement littérale […][52]. »

Le sous-chapitre se termine par une description d'une vue nocturne de la ville depuis un avion : le ciel disparu trouve son reflet dans cette étendue de lumières qu'est la ville. Mais il ne s'agit que d'une compensation, parmi d'autres, procurée par un état d'esprit postapocalyptique[53]. La ville n'avance de façon inéluctable qu'horizontalement (et de la sorte en détruisant le lac d'origine), mais également verticalement, vers les profondeurs. L'image du métro, véritable topos de la littérature mexicaine, traverse les pages du livre. Et, encore une fois, la référence à Monsiváis est nette[54]. Le métro est au cœur du sous-chapitre suivant celui que nous venons d'évoquer, ce qui crée ces coutures internes entre les sous-chapitres correspondant à des directions différentes. Le sous-chapitre en question s'intitule « Traversées : La ville est le ciel du métro » et débute avec la même image d'atterrissage nocturne dans la ville. Villoro rappelle le choix réalisé en 1969, lors de l'inauguration du métro : chaque arrêt serait représenté par un pictogramme, de façon à aider les analphabètes en faisant référence à la culture préhispanique : « Il ne s'agissait pas d'un plan, mais d'un codex de directions […][55]. » En gros, ce métro est une manifestation de ce que Guillermo Bonfil Batalla a dénommé la curieuse « alchimie mentale[56] » des Mexicains, qui consiste à dissocier l'indien du passé de celui du présent : glorification du passé préhispanique, mépris de ses descendants. Pour Villoro, ces masses prolétaires qui empruntent les couloirs du métro ont été sélectionnées : « Descendre les escaliers mécaniques signifie être témoin d'une précise ségrégation raciale […][57]. » L'alchimie mentale, sous la plume de Villoro, prend la forme de phrases plus transparentes que l'atmosphère de la surface : « Dans une perspective politique, nous pouvons dire que sous la terre se croisent deux axes de la vie mexicaine : l'importance rhétorique du passé et le racisme fonctionnel […][58]. »

---

51. Christophe Bonneuil et Jean-Baptiste Fressoz, *L'Événement anthropocène : la Terre, l'histoire et nous*, Paris, Points, « Points Histoire », 2016. Voir chapitre : « Thanatocène. Puissance et écocide », p. 143-170.
52. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 323.
53. *Ibid*, p. 327.
54. Sean Knierim, « Para reformar un símbolo del ser mexicano : El Banco Mundial y Carlos Monsiváis confrontan al Metro de la Ciudad de México », *Romance Notes*, vol. 50, n°2, 2010, p. 219-227 [En ligne] DOI : https://doi.org/10.1353/rmc.2010.0022.
55. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 331.
56. Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo: una civilización negada*, México, D.F, Random House Mondadori, « Debolsillo », 2005, p. 147.
57. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 332.
58. *Ibid*, p. 333.

La présence de ce métro et la lecture que Villoro en fait impliquent une autre descente, celle vers les profondeurs de la misère des plus démunis de la ville de Mexico.

Ainsi, au sein de nombreux sous-chapitres, Villoro dénonce le traitement dénigrant auquel est encore soumis « *Ninguno* » (Personne) ou « l'Autre Mexique » (en reprenant Paz) par les Mexicains eux-mêmes. On peut percevoir, au fil de ces pages, comment Villoro passe d'une flânerie contemplative ou des rencontres hasardeuses (face auxquelles il prend une attitude autocritique) à la démarche citoyenne. En effet, son immersion physique dans l'Autre Mexico peut prendre l'allure d'une rencontre avec des stéréotypes, et non du troisième type. C'est ainsi qu'il décrit ses visites au quartier populaire de Tepito, avec les yeux d'un touriste émerveillé, ou à Nonoalco, en tant que jeune conscrit marqué par les feux des premières amours. Une autre fois, il contemple des petites filles qui jouent à faire une soupe imaginaire juste avec de l'eau de pluie. Il se prête au jeu et fait semblant de la boire. Sa façon de parler du métier d'éboueur procure à ce métier une allure mystérieuse qui fait penser à une nouvelle version du célèbre texte de Juan José Arreola, « *El guardagujas* »[59] [l'aiguilleur]. De même que les pages où il raconte, avec un humour tranchant, ses déboires avec la bureaucratie mexicaine, que ce soit à la petite échelle du comptoir d'une *abarrotería* (épicerie) ou bien au moment tant redouté d'entrer dans un bâtiment public pour une démarche.

Nous le suivons dans ses déambulations, ses contemplations et ses implications comme citoyen : derrière une fonctionnaire chargée des enfants des rues, derrière l'archéologue Eduardo Matos Moctezuma sous *le Templo Mayor*, accompagnant Demetrio Vallejo, Heberto Castillo et Eduardo del Río Rius en tant que membre du PMT (Parti mexicain des travailleurs), comme journaliste de *La Jornada* et même comme membre de la commission qui a rédigé un projet de texte constitutionnel pour la ville de Mexico quand le District fédéral s'est transformé en État.

Contemplation et action

L'hiatus entre contemplation et action est plus que mince. Le sous-chapitre « Lieux : Un mètre carré de pays » consiste en une vision statique et microscopique de quelque chose qu'il voit par terre : une chaussure d'enfant et une boîte de poupée *Barbie* dont les pliures lui font penser que c'est la boîte qui a été un jouet et pas son contenu ; triste contre-image, creuse, du jouet français de Barthes dans ses *Mythologies*[60]. Cette image microscopique trouve son écho macroscopique dans toutes ces pages documentées déjà mentionnées, qui tracent une carte de la misère des enfants de la rue. D'autres

59. Juan José Arreola, « El guardagujas », in *Confabulario personal*, Barcelone, Bruguera, « Narradores de hoy », n°22, 1980, p. 26-33.

60. Roland Barthes, *Mythologies*, *op. cit.*, p. 55-57.

sous-chapitres réalisent une sorte de poétique du « Détritus fédéral[61] », où nous assistons au même procédé de va-et-vient du microscopique vers le macroscopique. La contemplation des restes produit la réflexion poétique et sociale : les objets sont réutilisés comme des sortes d'installations, des « autels de la postmodernité[62] » au milieu des quartiers défavorisés.

La façon dont Villoro décrit sa ville comme une étendue de restes et de décombres est flagrante et nous dirige inexorablement vers le cœur de quelque chose qui a du mal à se dire : « Chilangópolis ressemble de plus en plus à la grotte originaire : Chicomoztoc, la chambre obscure […][63]. »

Grotte et chambre obscure évoquent un non-dit relégué aux dernières pages du livre, où il sera question du tremblement de terre de 2017, sous le titre « Cérémonies : La réplique, un post-scriptum de la peur ». Il s'agit, en effet, d'un post-scriptum à un autre texte de Villoro, qu'il y mentionne : *8.8 : El miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile*[64]. Dans ce texte, Villoro raconte l'expérience de mort imminente qu'il a vécue au moment du tremblement de terre de 2010 au Chili, lors d'un séjour pour assister à un congrès de littérature pour la jeunesse. Cette expérience s'est cristallisée dans l'écriture d'une chronique, publiée dans un premier temps dans *La Nación* de Buenos Aires en mars 2010, sous le titre « Le goût de la mort ». Cette chronique est le lieu ou le véhicule d'une véritable auto-analyse, dont le cœur apparaît à la fin : l'expérience de Villoro lors du tremblement de terre de Mexico de 1985. Nous découvrons que pour Villoro, l'épicentre du tremblement de terre du Chili se trouve dans le passé et dans la ville de Mexico, sa ville. C'est donc depuis les marges (du temps et de l'espace) qu'il parvient à aller au fond des souvenirs. Le véhicule de ce voyage d'introspection indirecte a été la littérature et son potentiel dialogique. De manière analogue, les pages de *El vértigo horizontal* nous dirigent vers ce même non-dit : sa propre expérience lors de ce tremblement de terre meurtrier de 1985. Sa façon d'en parler, malgré tout, est assez significative. Le texte abandonne la forme de la chronique pour adopter celle de la poésie. En effet, le texte liminaire ne fait pas partie des directions proposées par le plan du métro-table des matières. C'est une autre façon de parler depuis les marges de son expérience. Le poème s'intitule « Le poing levé », en référence au geste des sauveteurs quand ils entendent des bruits qui peuvent être ceux d'un survivant. Le premier vers dit : « Tu es du lieu où tu ramasses les ordures[65] ». Juste avant le poème, Villoro exprime sa difficulté à conclure le livre

---

61. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 252. Paronomase entre « *Distrito federal* » (alias « D. F. ») et « *Detritus federal* » : les deux expressions se prononcent en accentuant la deuxième syllabe.
62. *Ibid*, p. 248.
63. *Ibid*, p. 324.
64. Voir notre contribution : Margarita Remón-Raillard, « La productividad cultural de la crónica como género literario en torno a *8.8: El miedo en el espejo. Una crónica del terremoto en Chile* de Juan Villoro », in *Acontecimientos históricos y su productividad cultural en el mundo hispánico*, Marco Kunz, Rachel Bornet, Salvador Girbés et Michel Schultheiss (dir.), Zürich, LIT, « LIT Ibéricas », vol. 7, 2016, p. 73-84.
65. Juan Villoro, *El vértigo horizontal*, *op. cit.*, p. 403.

et son « portrait du monstre[66] » qu'il a baptisé *Chilangópolis*. Le poème lui procure cette possibilité, rappelant qu'un monstre hybride (comme le livre qui le contient) peut également contenir de la beauté esthétique.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que c'est précisément ce qu'a atteint Juan Villoro à travers son parcours mémoriel de sa ville et de sa vie à l'intérieur de celle-ci. Un parcours marqué par une mise en mouvement contenant, paradoxalement, l'immobilisme. En effet, la contemplation-flânerie s'accompagne d'une réflexion, d'une réappropriation du passé (personnel et collectif) et d'une implication agissante dans sa ville. De cette manière surgit un sens profond de l'appartenance, fruit d'une mûre réflexion menée pendant des années d'écriture et de réécriture. *El vértigo horizontal* peut faire figure, sans doute, de Texte(s)- Manifeste où la ville de Mexico est la trame multiple et multiforme d'une poétique d'auteur.

66. *Ibid*, p. 401.