



LES ÉDITIONS
PASSAGE DU
NORD/OUEST

CATALOGUE 2005

Passage du Nord-Ouest
3, place Saint-Julien 81000 Albi
tél : 05 63 54 88 51 – fax : 05 63 54 25 97
passagedunordouest@wanadoo.fr – www.passagedunordouest.com

Diffusion-Distribution : Les Belles Lettres

LE PASSAGE DU NORD-OUEST

Le passage du Nord-Ouest fait communiquer l’océan Atlantique et le Pacifique, par les parages froids du Grand Nord canadien. Il s’ouvre, se ferme, se tord à travers l’immense archipel arctique, le long d’un dédale follement compliqué de golfes et chenaux, de bassins et détroits, entre le territoire de Baffin et la terre de Banks. Vous l’embouquez au détroit de Davis, il finit en mer de Beaufort. De là, courez le nord de l’Alaska vers les Aléoutiennes. Délivrance, vous donnez sur le Pacifique. Le voyage est difficile, les chemins sont rares et parfois barrés.

Michel Serres, extrait de *Hermès V, Le passage du Nord-Ouest*,
Éditions de Minuit, 1980.

« Je suis convaincu, Yorick, poursuit mon père, moitié lisant et moitié laïssant, qu’il existe aussi un passage du Nord-Ouest pour accéder au monde des idées ; et que l’esprit humain dispose de chemins plus courts pour se mettre à l’ouvrage et acquérir science et instruction que ceux que nous empruntons généralement. »

Laurence Sterne, *La vie et les opinions de Tristram Shandy*,
traduction de Guy Jouvét, Éditions Tristram, 2004.

Passeurs de textes

Les éditions du Passage du Nord-Ouest rivalisent depuis trois ans d’espèglerie littéraire

Demeurer rue Crébillon (fils, cela va sans dire) est un joli hasard pour l’éditeur du *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville, et de *Six curiosités facétieuses sous Henri IV*. Quand il n’est pas en bibliothèque à taquiner “les muses inconnues” qu’il ressuscite dans sa collection éponyme, Georges Bourgueil vit à Vincennes où l’on rencontre ce jour-là son jeune comparse venu d’Albi, Pierre-Olivier Sanchez. Seule Ingrid Pelletier manquera donc au portrait de cette nouvelle famille d’éditeurs dite “passage du Nord-Ouest”. Ce trio se joue depuis bientôt trois ans des frontières spatio-temporelles en unissant des compétences variées pour faire découvrir ou redécouvrir des livres rivalisant d’imagination jubilatoire et d’espèglerie littéraire. C’est ainsi qu’une maison porte bien son nom, celui d’un passage si joliment décrit par Michel Serres, qui fait communiquer les océans Atlantique et Pacifique.

Georges a vogué onze ans entre les rayonnages de la librairie L’Écume des Pages à Paris, et Pierre-Olivier en a passé dix à écumer les mers et les conflits en tant qu’officier marinier avant de se reconvertir à l’école des livres grâce à la formation dispensée par les éditions le Passeur, à Nantes. Il y rencontre Ingrid, qui traduit fébrilement du portugais un chef-d’œuvre de Machado, *Ce que dit Molero*, pierre fondatrice de la maison d’édition qu’elle s’appête à monter avec Georges. Ce dernier prépare alors la réédition, à sa manière, libre et érudite, du *Parnasse des poètes satyriques* (1622). Pierre-Olivier, dont le pied marin est désormais bien sur terre, apporte un savoir-faire concret mais aussi, sésame inespéré, un inédit que lui accorde Enrique Vila-Matas, croisé lors de la formation à Nantes. Sensible aux projets éditoriaux de cette jeunesse enthousiaste, l’auteur de *La Lecture assassine* (meilleure vente encore à ce jour de Passage du Nord-Ouest avec le tout récent *Pour en finir avec les chiffres ronds*) avait griffonné sur une feuille volante quelques noms d’écrivains chers. Et maintenant que Vila-Matas a le succès qu’il mérite en France, c’est au tour de Juan Villoro (récemment prix Herralde en Espagne) et de son compatriote mexicain Mario Bellatin dont les fantaisies (nippones) assurent de bien étranges voyages (à paraître en mars *Le Jardin de la dame Murakami*) de rejoindre la galaxie ibérique du catalogue.

Ces passeurs de textes ne cessent de surprendre et de donner du bonheur. Si la littérature ne leur rapporte pas de quoi vivre, elle les nourrit, et les esprits curieux avec eux. On souhaite égoïstement bon et durable vent à ces éditeurs inspirés.

Valérie Marin La Meslée
Le Magazine littéraire, février 2005



CE QUE DIT MOLERO

DINIS MACHADO

(Lisbonne, 1930)

Dinis Ramos e Machado fut chroniqueur sportif pour différents journaux nationaux. Au début des années 60, il organise les premiers cycles de cinéma à la Casa da Imprensa et rédige des critiques de films pour la revue Filme. Il a aussi écrit trois polars sous le pseudonyme de Dennis McShade. *Ce que dit Molero*, paru en 1977, est réédité cette année pour la dix-neuvième fois au Portugal. Il a été traduit en espagnol, bulgare, roumain et allemand. Adapté au théâtre à Lisbonne dans les années 80, *Ce que dit Molero* est actuellement à l'affiche à Rio de Janeiro et à São Paulo.

Libération

(30 mai 2002)

Comment ça s'écrit par Mathieu Lindon

**Qui est ce garçon ?
« Ce que dit Molero » de Dinis Machado**

Le saut à l'élastique comme métaphore de la littérature (et de la vie ?). On peut lire ainsi *Ce que dit Molero*, l'étonnant roman paru au Portugal en 1977 d'un auteur né en 1930 et dont voici le début : « Il a eu une enfance étrange », dit Austin. « En dernière analyse, toutes les enfances le sont », dit Mister DeLuxe. « *Molero* dit, reprit Austin, que l'enfance du garçon fut particulièrement étrange, conditionnée par des questions de milieu qui firent de lui, simultanément, l'acteur et le spectateur de sa propre croissance, pris dedans et un peu détaché, lié à ce qui l'entourait et s'en écartant, comme si un élastique l'eût éloigné du corps qu'il portait et, maintes fois, l'eût projeté brutalement contre la réalité de ce même corps, alors qu'il y avait ce bouillonnement violent de ce qu'il était et l'écume de ce qu'il pouvait être, l'aile d'un âge tendre battant sous la pluie. » Tous les personnages sont en place : « le garçon » sur qui le rapport de *Molero* (auquel le lecteur n'aura jamais accès directement) donne une foule de précisions si considérable qu'elle noie tout éclaircissement, et Austin et Mister DeLuxe qui dialoguent tout le roman en commentant ce texte de *Molero*, le premier porté vers la poésie, le second on ne peut plus terre à terre.

Ce que dit Molero est un roman d'espionnage très spécial (et très bien traduit). On ne saura jamais si Austin et Mister DeLuxe sont des policiers, des médecins, des biographes, pour dépouiller tellement d'informations particulières. C'est « le garçon » qui est victime d'une surveillance tous azimuts sans qu'il en souffre forcément, parce qu'en remontant de façon invraisemblable tous les événements de sa vie et tous les êtres qu'il a croisés, *Molero* se passionne pour des personnages a priori secondaires dont on saura pourtant tout, pour des scènes d'enfance (bagarres, rencontres...) qu'on aurait pu croire sans intérêt et desquelles l'intérêt de *Molero* (puis d'Austin et Mister DeLuxe) et le talent de Dinis Machado font autant de morceaux de bravoure. L'éditeur cite une déclaration de l'auteur prétendant que *Ce que dit Molero* « a quelque chose d'orwellien, prémonition d'une époque où la surveillance serait optimale, une époque de services, un service achetant un autre service et le salaire étant gaspillé en services successifs qui assurent la surveillance et le contrôle du citoyen. Big Brother est né en Union soviétique mais s'est installé dans la démocratie ».

Mais le roman va bien au-delà de cette réduction un peu convenue, explosant tous les genres, montrant la vanité de tout espionnage réussi, l'impossibilité de tirer quoi que ce soit de concret d'informations se déversant par tonnes mais avec une légèreté qui est le propre du texte, lequel, comme un de ses personnages, a une « intimité avec la fantaisie » lui permettant d'inventer sans relâche.

Le livre cite les Marx Brothers et a en commun avec leurs films une richesse inhabituelle d'anecdotes mêlées à une désinvolture apparente quant à leur unité narrative. Tout semble digression à côté du mouvement de l'écriture, du flux verbal qui emporte le lecteur amené d'une page à l'autre à tout connaître de l'aventure du « Vampire humain » et de celle, « un peu à la Kafka, de l'homme qui s'était enfermé chez lui pendant que les mots s'amoncelaient de l'autre côté de la porte, ils se répandaient dans les escaliers et gagnaient la rue, ils

4 s'emparaient de la ville et du pays, ils faisaient pression sur la porte, l'homme entassait des chaises et des tables à l'intérieur pour empêcher les mots d'entrer, on n'a jamais réussi à savoir la fin de cette histoire, l'auteur a pris de l'arsenic à la petite cuillère avant d'écrire le dernier épisode ». Molero recherche (et Dinis Machado trouve) « le langage libre, aspirant à la féerie, savamment négligé, la cantate du vocable populaire, l'envolée rythmique, la construction syncopée, musicale, chaque morceau assumant sa propre orchestration, hélas, le plaisir de voir chacun délivrer son message, la prose festive, galopante, de phrases et qui en entraînent d'autres, ouvrant et fermant des fenêtres sur le récit qui va crescendo », le tout aboutissant à une « euphorie langagière » qui place le lecteur dans l'étrange situation de ne jamais savoir quel rapport il y a entre chaque page qu'il lit et le roman lui-même. Le sens général le fuit, comme si le lecteur ne cessait d'être emporté par son saut à l'élastique et était parfois au-dessus du texte, parfois en dessous, et passant à toute vitesse en un éclair de seconde à sa hauteur exacte. Mais c'est le texte lui-même qui est si mobile.

Du « speaker australien qui faisait des cures de silence » à l'auteur du Suceur de gencives qui pourrait difficilement prétendre comme Flaubert que sa création c'est lui, des séances de cinéma enfantines aux matchs de boxe légendaires, Ce que dit Molero ressuscite les faits de l'enfance du « garçon », mais surtout ses événements intérieurs, les mondes inventés, les détails qui sont la seule chose qui reste, la nostalgie de l'amusement, la tristesse de la joie, parfois. On dirait que ce livre invente une autre distance à soi-même, aux personnages, à la vis et à la littérature. Dinis Machado ressemble à un Borges espiègle jouant avec « le garçon », Molero, Mister DeLuxe et Austin. « “Le royaume de l'art, dit Mister DeLuxe, m'a toujours semblé quelque peu inhospitalier, je veux dire, tout a un air de course de vitesse dans les sables mouvants”. “Je pense, dit Austin en souriant, que sous un certain point de vue cela est une bonne image.” Mister DeLuxe hochait la tête. “Je n'ai rien contre les images, dit Austin, au fond je n'ai rien contre quoi que ce soit, seulement parfois mon humeur, le manque de cigarettes et mon rhumatisme ne m'aident pas.” »

Le matricule des anges N° 39 par Pierre Hild

Molero prétend

Un homme sous surveillance, un rapporteur d'imaginaire, des Bouvard et Pécuchet d'une police d'opérette forment le quatuor étrange de l'éblouissant roman de Dinis Machado.

Créées en septembre 2001, les éditions Passage du Nord/Ouest viennent d'entamer leur vie éditoriale par un coup d'éclat : la publication de Ce que dit Molero, roman du Portugais Dinis Machado. Initialement paru chez un petit éditeur, à Lisbonne, en 1977, ce roman a connu dans son pays un succès inattendu, qui ne s'est jamais démenti, pour atteindre quatorze éditions et cent mille exemplaires vendus. Traduit dans diverses langues, de l'espagnol à l'allemand en passant par le roumain et le bulgare, il était jusqu'ici inédit en français : manque surprenant qu'une simple lecture ne fait que rendre plus incompréhensible encore.

Né en 1930 dans le Bairro Alto de Lisbonne où il vécut trente-trois ans, Dinis Machado est le fils d'un arbitre de football ; piqué jeune par la fièvre de l'écriture, il est un écrivain polymorphe qui ne s'embarrasse pas des genres : de la bande dessinée à la critique de cinéma, du théâtre au roman policier - sous le pseudonyme de Dennis Mc Shade -, tout en revenant toujours au journalisme sportif où il chronique notamment le football et le cyclisme, Machado écrit, naturellement.

Quand arrive la révolution des Œillets, le 25 avril 1974, il est attelé à l'écriture d'un texte atypique qui deviendra Molero. Commencé quelques mois avant les événements, ce texte en devenir l'inquiète : les quarante ou cinquante pages écrites, qui devaient déjà posséder cette liberté de ton fascinante, lui font présager une publication difficile qui ne devra sa résolution qu'à la grâce des événements historiques du mois d'avril. Mais quel est donc le mystère de Molero ?

Deux hommes, Mister DeLuxe et Austin tiennent le devant de la scène du roman. Nous les trouvons aux prises avec un rapport qu'ils ont commandé à une tierce personne, Molero, sur un quidam dont la vie se doit, visiblement, d'être surveillée. De Mister DeLuxe et Austin, on ne saura rien d'autre que ce duo qu'ils campent : un binôme qui évoque un composé d'autres couples littéraires comme Sherlock Holmes et Dr Watson, Bouvard et Pécuchet... De Molero, nous ne saurons pas plus, si ce n'est qu'il semble avoir pris un malin plaisir à brouiller les pistes, faire de son rapport une suite de parenthèses des plus fuyantes voire imaginaires, stratagèmes, qui, du coup, rend bien virtuelles et sujettes au doute les existences possibles du quatrième larron.

« Le royaume de l'art, dit Mister DeLuxe, m'a toujours semblé quelque peu inhospitalier, je veux dire, tout a un air de course de vitesse dans les sables mouvants. » Le royaume de l'art ou le rapport de Molero. « Molero parle d'une autre partie de la vérité qui nous échappe, dit Austin en calant le rapport sur ses genoux, il parle de la vie qui se cache au fond de chaque être, du fluide qu'on perd et retrouve continuellement dans

5 cette vie, de cet univers intime de sensations subtiles que nous poursuivons et qui nous poursuivent. » Enchaînant les citations du rapport, enfilant les perles pour commenter ce qui leur échappe, notre duo glisse « vertigineusement (...) dans de grandes spéculations critiques » si proches des pentes « savonneuses du sub-conscient », où le ridicule le dispute au mystère. Au « qui est qui » succède les « qui surveille qui » et « qui se joue de qui ».

Irrésumable, le texte résonne des lectures de Machado qui dévora les grands classiques (comme Don Quichotte) et la littérature populaire publiée en petits volumes (la littérature de « cordel »), les maîtres du policier américain (Hammett, Chandler) ou la bande dessinée. Rocambolesque, énigmatique, chargé d'une galerie de personnages quichottesques, Ce que dit Molero, par son génie verbal, souvent oral, paie sa dette aussi aux rues du Bairro Alto : à ces personnages, à son langage, à sa faconde. Il est assurément une manière d'exposer avec jubilation et humour la puissance du langage : ce qu'il ouvre d'imaginaire, ce à quoi il réduit le plus policé et policier qui sommeille en nous-même. Tout l'art d'un romancier qui passe de relents orwelliens à « l'émotion de voler des nids ou bien l'odeur de caoutchouc des bottes de pêche de mon grand-père ». Abracadabrantesque !

Arno Bertina
Ce que dit Molero de Dinis Machado
Esprit, octobre 2002

Publié à Lisbonne en 1977 et traduit depuis dans différentes langues, Ce que dit Molero est aujourd'hui disponible en français. À la lecture de la traduction d'Ingrid Pelletier, on réalise que c'est un événement, tant ce roman est fascinant, à la fois désinvolte et in fine parfaitement déroutant, d'une complexité qui le rapproche peut-être des plus grands romans du XXe siècle.

Au pays des pièges et des chausse-trapes, le Molero dont il est question devrait figurer en bonne place. Ni protagoniste ni narrateur de ce roman, Molero, au contraire de ce que dit le titre, n'est pas non plus celui qui parle - du moins pas directement. C'est en fait le grand absent du texte : il a enquêté et écrit un rapport qu'un certain Austin résume et détaille à Mister DeLuxe - l'homme qui a diligenté l'enquête. Le dispositif narratif, on le voit, est fait de relais. Mister Deluxe semble disposer de moyens considérables : à Molero, épuisé par son enquête, succédera un autre employé, sans que le motif de l'enquête sur « le garçon » soit plus clairement défini. Les enquêteurs observent pour observer, avec semble-t-il l'ambition folle qu'ont tous les régimes totalitaires : maîtriser une vie de bout en bout, annuler le secret, les zones d'ombres (le Portugal sort à peine de quarante ans de dictature). Ce dispositif devrait créer un sentiment de malaise chez le lecteur, mais il se trouve finalement contrebalancé, ruiné, par la nature même des observations faites par Molero et rapportées par Austin. Impressions, sensations, cris des rues : tout y passe, tout nourrit le rapport de Molero qui, au fil des pages, ressemble de moins en moins au rapport policier que l'on redoutait, et de plus en plus à un patchwork grouillant qui mêle bribes d'interrogatoires, chansons et proses poétiques - quand l'accumulation des voix et les enchâssements de récits ne transforment pas la page en une sorte de cacophonie joyeuse et exultante.

Molero interroge en effet toutes les voix du quartier et d'ailleurs, ceux qui ont connu « le garçon », cet enfant sans histoire qui évolua au sein d'une bande de gosses des rues avant de devenir l'auteur d'un recueil de poèmes et d'aller se perdre, littéralement se disperser, aux quatre coins du globe. Le témoignage de ceux qui le fréquentèrent ou l'aperçurent est l'occasion de voir les gamins de la bande apparaître, se chamailler, hurler et disparaître. Comme après un mauvais coup, quand ils traquaient le vampire, cassaient des vitrines ou lorsqu'ils allaient peloter les ménagères dans la promiscuité du marché. Tout le quartier vit avec eux, au rythme des surnoms délirants, des histoires racontées et des événements du monde vécus sans quitter le quartier, avec la verve des quartiers populaires :

Le garçon a fait la Guerre mondiale en circulant, avec la bande, entre le parti germanophile, qui siégeait à la charbonnerie du Galicien, et le parti anglophile, qui se réunissait autour de Silva Farmacêutico.

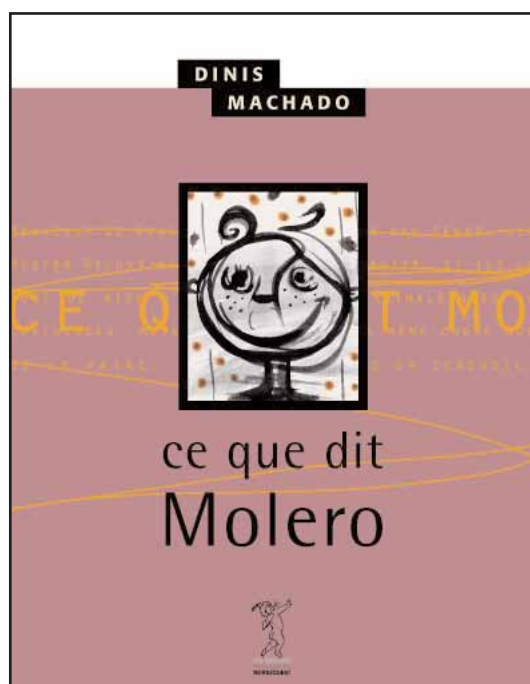
Tout n'est que parole mais la vie est si épaisse que parler constitue déjà un acte conquérant.

Au résultat, la vie du quartier est bien trop vive et forte pour que le rapport ne dérive pas, et Molero confessa que les « meilleurs moments » de son rapport sont précisément les « égarements », les « intermèdes », qu'il explique par sa

Fascination pour l'oralité, le langage libre, aspirant à la féerie, savamment négligé, la cantate du vocable populaire, l'envolée rythmique [...], la prose festive, galopante, de phrases engendrant des phrases [...] ouvrant et fermant des fenêtres sur le récit [...] cette euphorie langagière qui donne délibérément, avec l'approbation de qui de droit et le nez froncé de Computer, dans le lyrisme, l'affectation, la parodie, la tragédie, la nostalgie.

La phrase est tendue entre deux extrêmes, ouvertes à tous vents avec ces virgules qui empêchent en permanence que la phrase ne se referme ou qu'elle soit refermée. Si bien que l'on passe sans cesse d'un plan de récit à un autre, d'une couche de temps à une autre. Le souffle de Machado est impressionnant, il donne le vertige. L'idée d'un ordre possible s'éloigne et les témoignages s'accumulent sans que l'on ait pour autant l'impression de connaître « le garçon ». Molero - et Mister DeLuxe dans son bureau - n'a plus qu'à suivre le cours impétueux d'une vie galopante. Et lorsque jeune adulte, « le garçon » commence à écrire, le roman se met à fourmiller de réflexions sur l'écriture qui sont autant de mises en abyme du travail de Machado : le mot juste, celui qu'il faudra conserver, sera celui qui « descendra du 5^e étage jusque dans la rue », celui qui sera « comme une cerise ».

Passée cette étape d'observation de la langue, le roman quitte la rue, la vie du quartier, et comme s'il était passé de l'autre côté du miroir, annulant tout reflet ou comme si une mue s'était opérée, le rapport de Molero part sur les routes du monde à la recherche du garçon qui semble vivre trente vies en une seule, présent en même temps aux quatre coins du monde, en Pennsylvanie et au Tibet. Dérèglement de tous les sens. Si les expériences et les images s'accumulent alors à une vitesse surprenante, vertigineuse, le texte conserve néanmoins un ancrage physique, un rythme essentiel que les virgules indiquent à la façon d'un métronome intransigeant : « c'est le battement dans mes poignets qui m'a ramené ici », dit le garçon, dans le quartier de l'enfance où il « vien[t] seulement régler la vitesse de [son] sang sur la cadence de la marche », et cette tension entre ce rythme et un récit déboussolé fait apparaître « la savante architecture de la joie ». Un roman comme une prière de derviche tourneur.



Traduit du portugais par Ingrid Pelletier

Parution mars 2002
 ISBN : 2-914834-01-2
 Prix : 14 euros
 182 pages

LA LECTURE ASSASSINE

ENRIQUE VILA-MATAS

(Barcelone, 1948)



Enrique Vila-Matas est l'un des auteurs espagnols les plus importants de sa génération. Encensée par la critique, régulièrement traduite et étudiée, son œuvre comprend *Imposture*, *Abrégé d'histoire de la littérature portative*, *Une maison pour toujours*, *Suicides exemplaires*, *Loin de Veracruz*, *Enfants sans enfants*, *Étrange façon de vivre*, *Le Voyage vertical* (prix Romulo Gallegos 2001), *Bartleby et compagnie* (prix Aguirre-Libraltre et prix de la Ville de Barcelone), *Le Mal de Montano* (prix Médicis étranger 2003), *Paris ne finit jamais* et *Le voyageur le plus lent*.

Le Canard enchaîné (11 décembre 2002)

L'assassin habite page 21 par Dominique Durand

Dans un hôtel de Brême, chambre 666, Elena trouve celui qu'elle cherchait : l'écrivain espagnol Vidal Escabia, connu pour ses premières nouvelles, est étendu mort, un petit pistolet artistement posé attestant du suicide. À ses côtés, un texte que lui avait envoyé Elena, « La Lecture assassine », avec les notes prises par Ana Cañizal, qui travaillait au prologue des Mémoires du mari d'Elena Villena, Juan Herrera. Curieusement, le mort Escabia devait également écrire un prologue à ces feuillets intitulés « La farce du destin ».

Jolie farce : Herrera, qui méprisait Escabia, échangea avec lui une volumineuse correspondance rien que pour lui faire avouer qu'il n'avait rien écrit, que toutes ses nouvelles étaient de la plume de ses maîtresses !

On lit les pensées d'Elena Villena page 21 : « Sachant que Vidal Escabia, terrorisé, vivait ses derniers instants et voyait des fantômes partout, j'écrivis comme nom d'expéditeur celui de son vieil ami (sic). J'étais convaincue que j'allais lui faire peur. » Dont acte. Macabre. Le premier. Faut-il croire que la simple lecture de « La lecture assassine » assassine ?

Ce court roman labyrinthique écrit par Vila-Matas en 1975 est-il l'arme fatale ? Dans les notes - jointes par Elena - de la jeune Ana Cañizal, qui habita chez Herrera, on lit que lors de leur première rencontre il se moqua de quelques écrivains, « en particulier de Vidal Escabia », avant de rejoindre son bureau, qu'il transforma en labyrinthe de miroirs et de plantes vertes, et d'y mourir la nuit même, les yeux ouverts de terreur, avec sur son bureau, un cahier d'écolier, de musique, où la nouvelle écrite par sa femme Elena Villena, « La Lecture assassine », à l'encre rouge, portait quelques gouttes de sang étoilées sur la couverture... Le lendemain, après l'enlèvement du corps d'Herrera et la visite de sa jeune femme Elena, Ana constate que le cahier a disparu.

Nous laissons au lecteur le plaisir de découvrir le texte surréaliste de cette « lecture assassine », suivie des notes d'Ana Cañizal, qui en déchiffre quelques arcanes, tout en cédant à la passion électrique que suscite en elle Elena Villena. Laquelle, dans son seul roman publié, « Doux climat de Lesbos », écrit comment un manuscrit cause la mort du poète qui l'a lu, ainsi que celle d'autres lecteurs, alors que « l'assassin multirécidiviste n'est autre que l'auteur du récit ». Le labyrinthe prend une troisième dimension et devient vortex...

C'est pur plaisir que cette lecture, dont nous sortons apparemment indemnes. Quoique... Vila-Matas écrivit cette fiction en 1975 lorsque, à vingt ans à peine, il louait une chambre de bonne à Paris, chez Marguerite Duras, à laquelle il s'ouvrit de son projet : écrire un livre qui tue ses lecteurs. « Impossible, dit Duras, à moins qu'il n'y ait un poignard qui sorte du bouquin » (cf. Michel Braudeau, in « Le Monde » du 8/2/02).

Avant de mourir aux Roches Noires, à Trouville, Marguerite lut-elle le manuscrit d'un manuscrit imaginé par son ancien locataire ?...

Libération
Comment ça s'écrit par Mathieu Lindon
 (jeudi 9 janvier 2003)

Mort à celui qui lira
 “La lecture assassine” d’Enrique Vila-Matas

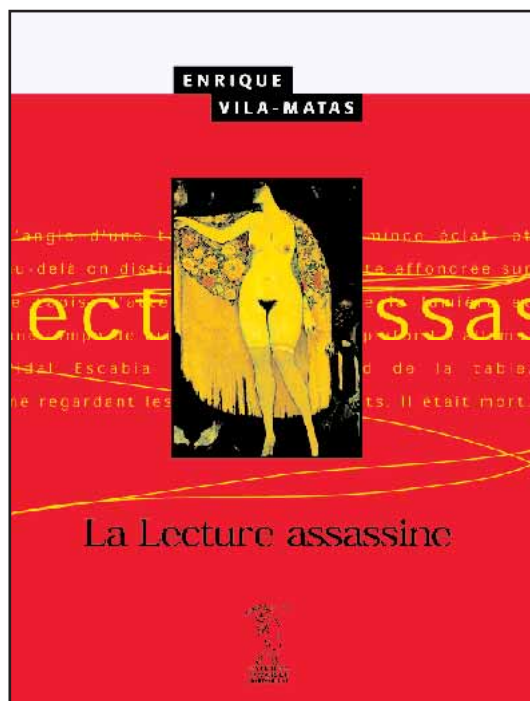
L'assassinat est libre dans les romans. Il arrive que le personnage qui tue soit condamné, mais jamais l'auteur par qui le scandale arrive et qu'on n'a besoin d'aucune enquête pour identifier. Cependant l'écrivain, parfois, ne veut pas limiter son influence à des héros de fiction, il la voudrait plus concrète. Il y a bien, comme situation assassine, la capacité de faire mourir son lecteur d'ennui mais ce n'est guère exaltant (même pour l'auteur). Dans le *Lion et son ombre*, Christopher Isherwood a imaginé un livre dont chaque exemplaire serait si minutieusement fabriqué que « nos amis trouveraient à la dernière page un sachet contenant des billets de banque et des bijoux ; nos ennemis, en achevant la lecture du livre, seraient tués d'un coup de revolver caché dans la reliure ». Enrique Vila-Matas a aussi sa manière de dire « Mort à celui qui lira », ce qui est une façon radicale de dire « Merde ». *La Lecture assassine* est le premier roman (mais le onzième livre traduit, neuf l'ont été chez Bourgois, un au Passeur) de l'écrivain espagnol né en 1948. Le héros en est un bref manuscrit qui provoque un carnage chez ses lecteurs, ainsi qu'un grand désordre moral et fictionnel. Dans ce roman, tout le monde est écrivain, tout le monde est personnage. La mort est l'unique moyen de se dépêtrer de la fiction en s'y abandonnant entièrement.

L'ambiance incertaine du roman est rendue par sa première phrase : « Dans ma vie, les occasions de rire et de pleurer sont si entremêlées qu'il m'est impossible de me souvenir sans une certaine bonne humeur du pénible incident qui m'a incité à publier ces pages. » L'incident est la mort de Vidal Escabia, écrivain de troisième ordre - « l'unique dictionnaire qu'il possédait était un dictionnaire de synonymes qu'on lui avait offert à Lima et qu'il perdit dans un bordel (on ne connut jamais la raison pour laquelle il l'y avait emmené) ». La narratrice est la veuve de Juan Herrera, auteur de meilleure envergure dont les fameux mémoires sont intitulés *la Farce du destin*, et qui a elle-même écrit un manuscrit, *La Lecture assassine*, dont les sept pages sont reproduites dans le roman. Ce manuscrit bénéficie de l'édition critique d'Ana Canizal, autre narratrice, qui ne termine pas non plus le roman vivante. Elle l'a vu venir de loin. « Alors que je lisais *La Lecture assassine*, la vague sensation que na vie courait un grave danger me gagna ; en lisant ce récit d'Elena Villena, l'histoire du *Doux Climat de Lesbos*, le seul roman qu'elle ait écrit et publié jusqu'à maintenant, me revint à l'esprit. Dans ce dernier, une jeune femme (Eva Vega) écrit en une nuit un court récit dans lequel elle décrit la mort d'un poète. Le manuscrit passe de main en main et tous ceux qui le lisent finissent par être assassinés. À la fin du roman et seulement par le fait du hasard, le lecteur constate que l'assassin multirécidiviste n'est autre que l'auteur du récit (Eva Vega)/ Au souvenir de ce scénario, je ne pus manquer d'avoir un soupçon : Elena Villena s'essayait peut-être à rendre réel ce qui, dans son roman, n'était que pure fiction. » Notons qu'Eva Vega, Elena Villena et Enrique Vila-Matas ont les mêmes initiales (l'écrivain est attentif à ce genre de choses puisqu'il a déjà signalé que son nom et l'initiale de son prénom lus à l'envers donnent le diabolique duo verbal *Satam alive*).

Enrique Vila-Matas a donc commencé par souhaiter éliminer les lecteurs, avant de s'en prendre aux personnages qui tombent comme des mouches dans *Suicides exemplaires*, et de vouloir éliminer les écrivains eux-mêmes dans *Bartleby et compagnie*. Ce livre paru l'an dernier est consacré aux écrivains sans œuvres, les « écrivains Négatifs », soit qu'ils n'aient rien écrit, soit qu'ils aient en définitive abandonné. *Bartleby* est ce copiste d'une nouvelle d'Herman Melville qui répond « Je préférerais ne pas le faire » quand on lui demande un travail puis, d'une certaine manière, quand il lui est enjoint de vivre. De ce point de vue, il y a une grande violence dans le travail d'Enrique Vila-Matas, mais toujours tempérée par le mélange insolite et ironique de son érudition et de son imagination. Il s'intéresse aux écrivains, que ceux-ci existent ou non en dehors de ses propres livres. Est cité dans *Bartleby et compagnie* une épigramme de Dufoo (fils) : « Dans son désespoir tragique, il arrachait brutalement les cheveux de sa perruque. » Ce qu'on appelle fiction et ce qu'on appelle réalité sont si indissolublement liés que les « pénibles incidents » persistent tout au long de l'œuvre à susciter une certaine « bonne humeur ». Il y a de l'humour dans le drame consistant à être si éloigné de sa propre existence. *La Lecture assassine* est un roman policier où des textes sont les détectives, c'est l'enquête qui est enquêtée.

« Le souvenir d'un duel entre couteliers me revint en mémoire, je l'associai immédiatement à une idée qui m'obsédait depuis longtemps : à l'origine du récit d'Elena Villena, s'impose l'image d'un coutelier abandonnant sa force à son arme, laquelle finit par développer une vie propre (comme, pour Hoffmann, celle qu'avait le violon diabolique de Krespel) ; c'est l'arme qui tue, pas le bras qui la manie... », écrit Ana Canizal dans ses notes sur *La Lecture assassine* d'Elena Villena. Ce sont les mots qui sont meurtriers, pas l'écrivain.

- 9 Elena Villena et sa volonté jusqu'au-boutiste de faire circuler son manuscrit ne sont pourtant pas au-dessus de tout soupçon. D'un autre côté, des lecteurs assassinent si souvent une œuvre par l'imbécillité de leur lecture ou son manque d'à-propos qu'il y a quelque chose de légitime dans cette volonté d'un écrivain, réel ou de fiction, à souhaiter que la lecture, parfois, vienne à bout du lecteur.



Traduit de l'espagnol par Pierre-Olivier Sanchez

Parution novembre 2002

ISBN : 2-914834-02-0

Prix : 16 euros

102 pages

POUR EN FINIR AVEC LES CHIFFRES RONDS

ENRIQUE VILA-MATAS

les Inrockuptibles N°438
(du 21 au 27 avril 2004)

par Fabrice Gabriel

Un recueil de 52 chroniques dédiées à la littérature et aux écrivains aimés. On sait, depuis son dernier livre, que Vila-Matas souffre du « mal de Montano », cette déformation bizarre qui fait voir le monde à travers le prisme obsédant de la littérature. Pour en finir avec les chiffres ronds confirme ce diagnostic : les chroniques rassemblées ici sont toutes consacrées à des écrivains, qui forment, d'Artaud à Borges, une sorte de panthéon aléatoire et portatif. C'est d'une drôle de contrainte que sont nés ces textes souvent savoureux : par réaction contre les « chiffres ronds » qui décident des commémorations (le centième anniversaire de la mort d'untel, le bicentenaire de tel autre...), Vila-Matas a pris le parti de consacrer une chronique - chaque dimanche, dans le journal madrilène *Diario 16* - à des célébrations arbitraires ou approximatives... Il n'est donc pas à un jour près pour fêter les 213 ans de Stendhal ou les 140 ans de Freud ! Mais cette imprécision n'interdit jamais l'exactitude de l'anecdote ou la netteté du trait : qu'il s'agisse d'évoquer le croque-monsieur de Barthes ou le souvenir de Duras, Vila-Matas excelle comme toujours dans l'humour sec, en équilibre sur le fil tranchant du réel et de la fiction. Son entreprise presque perecquienne court ici sur une année de littérature obstinée, à laquelle il faut ajouter un hommage à Roberto Bolaño, l'écrivain chilien disparu en juillet 2003. Cet anniversaire place le livre sous le signe plus grave de l'amitié, d'un deuil que l'on partage mais que la littérature - toujours elle - peut nous aider à surmonter.

le Nouvel Observateur
(du 22 au 28 avril 2004)

Le coup de cœur de Frédéric Vitoux

Enrique Vila-Matas déteste les chiffres ronds. “ Je ne vois pas pourquoi le numéro 100 a plus de prestige que le 101, par exemple.” Comment lui donner tort? Les chiffres ronds sont des chiffres bêtes. Replets. Irréfutables. Qui se gargarisent de leur suffisance. Pourquoi donc attendre le 50^e anniversaire de la mort d'un écrivain ou le 100^e anniversaire de sa naissance pour le célébrer? L'écrivain espagnol – que le Médicis étranger couronna l'année dernière pour *Le Mal de Montano* (Christian Bourgois) – s'y est quant à lui refusé. Pour les chroniques dominicales qu'il donna une année durant, en 1995-1996, au journal “*Diario 16*” de Madrid (et que rassemble ce recueil), n'importe quelle date faisait l'affaire : le 99^e anniversaire de la naissance d'Antonin Artaud, le 87^e de Cesare Pavese, le 154^e de Mallarmé, etc. Il faut rendre hommage à ceux que l'on aime quand l'envie vous en prend, n'est-ce pas ? La célébration d'un texte n'a vraiment pas besoin de prétexte. Un homme qui, comme Vila-Matas, saluait entre autres Katherine Mansfield et Joseph Conrad, Italo Svevo et Charles Dickens, Laurence Sterne et Ramon Gomez de La Serna, Lichtenberg et Malcolm Lowry, et qui terminait ses hommages avec Jorge Luis Borges, ne pouvait être à son tour qu'un homme que l'on a envie d'aimer. Ses courts billets de “*Diario 16*” n'ont rien de didactique ou d'encyclopédique. Ils sont vagabonds. Une anecdote. Une réflexion. Un souvenir de lecture. Une curiosité biographique. Ce qui vient à l'esprit ou au cœur. Un voyage sentimental, en somme. Les confidences et les digressions d'un homme de haute culture. Un art de la conversation.

Finir par Xavier Person

Le matricule des anges N°55 (juillet-août 2004)

À sa manière paradoxale, Enrique Vila-Matas nous livre cinquante-deux chroniques nécrologiques anticonformistes. Ne rien dire n'est pas ne rien écrire, même s'il ne reste rien, aucun détail.

Pour rendre hommage à la méthode négative d'Enrique Vila-Matas, qui consiste ici à affirmer sa haine des chiffres ronds en inventant dans cette suite de chroniques nécrologiques des anniversaires bancals, tels les 99 ans d'Artaud, les 422 ans de John Donne ou les 282 ans de Sterne, on ne retiendra dans cette rubrique d'ordinaire dévolue au seul détail d'un livre aucun détail particulier. Mieux encore, on affirmera que, de détail, ce livre n'en possède proprement aucun, qui précisément prend le parti de ne pas faire dans le détail, se refusant à ne rien écrire que dans cette sorte de refus d'écrire qui caractérise l'auteur de *Bartleby et compagnie*, s'avancant le plus souvent dans une phrase pour mieux s'y reculer, retourner cette phrase en son contraire qui l'annule, en une pirouette qui revient à dire en clair, comme il le fait dire à Cioran, que "le fait que la vie n'ait aucun sens est une raison pour vivre, l'unique en réalité".

Un livre sans détail, sans matière, est-il possible ? N'est-il donc dans ce livre aucune phrase sur laquelle prendre appui pour en dire le style paradoxal ? La question du style précisément est posée dans la chronique consacrée aux 87 ans qu'aurait eus Pavese au moment où écrit Vila-Matas, s'il ne s'était pas suicidé après avoir refermé son journal sur des phrases telles que : "On ne peut finir avec style (...). Tout cela me dégoûte." Avoir du style dès lors, puisque comme l'écrit Calvino, la littérature ne peut nous enseigner aucune méthode pratique, mais seulement des positions, c'est "se camper face à la vie", dans une lucidité tant morale qu'esthétique, face à la vie et donc du côté de la mort, du point de vue de la mort même, en tant que mort à la vie.

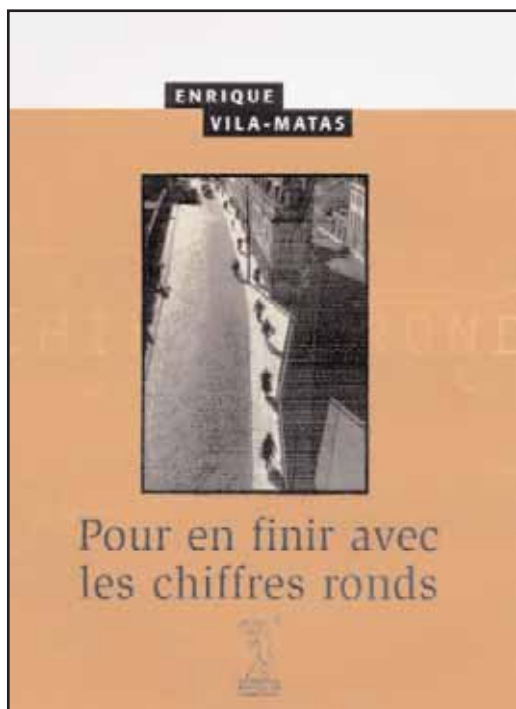
Écrire n'est alors possible que sur le fil où une phrase s'avance à partir de son impossibilité, littéralement insaisissable, trouvant dans sa négativité sa valeur, ne se constituant en détail possible, en fragment d'un tout, que pour se saper le fondement, en esquisser le désastre comme sa plus sûre perspective. Pour en finir avec les chiffres ronds, chacune de ces subtiles chroniques ne s'en referme pas moins à chaque fois sur une sorte de zéro. À sa manière ironique, amusée et sceptique à la fois, toujours très triste et très drôle en même temps, Enrique Vila-Matas excelle à ne presque rien dire pour ainsi dire des écrivains auxquels il rend hommage, que ce rien qui est au départ et somme toute à l'arrivée de leurs œuvres, qui les traverse et les fonde.

Qu'il s'agisse de Perec, pour qui écrire revenait à arracher des fragments au vide, ou de Celan son presque frère qui lui non plus ne put jamais se remettre de la mort de ses parents en camp de concentration, qu'il s'agisse d'écrire *La Disparition* ou *La Rose de personne* ("*Un rien/ nous étions, nous sommes, nous/ resterons, en fleur :/ la rose de rien, de/ personne.*"), c'est toujours un dire qu'une écriture instaure, qui ne sépare

pas le oui du non, maintienne l'ombre du non sur le oui, ne soit possible jamais comme écriture, qu'en cette négation qui menace toute affirmation. C'est toujours réactiver le paradoxe. Poser celui-ci comme déclencheur d'écriture. Écrire qu'on est mort, que c'est fini, commencer là. Puis écrire qu'on est vivant, qu'on peut aimer être vivant, intensément, à cause de la mort même.

Traduit de l'espagnol par Pierre-Olivier Sanchez

Parution mars 2004
ISBN : 2-914834-09-8
Prix : 17 euros
240 pages



MASTROIANNI-SUR-MER

ENRIQUE VILA-MATAS

À PARAÎTRE LE 15 SEPTEMBRE 2005

La littérature est une lumière dans le compartiment, la littérature peut être un voyage à la tombée du jour dans un train russe, et aussi le mystère d'une halte plaintive de ce train au milieu de la nuit. Mais il ne faut pas laisser s'installer le crépuscule, et c'est en cela que consiste ma mise en garde : le jour où l'on décide de lire uniquement des choses que l'on comprend, on commence à se faire vieux. Il importe de rester sur le qui-vive, d'opérer un choix de lectures pointu, de chercher des textes nouveaux ou différents et de se pencher sur eux sans crainte, quand bien même ils nous paraîtraient incompréhensibles, quand bien même nous serions surpris de découvrir qu'une nouvelle agence de voyages a ouvert sur la perspective Nevski.

Sans risque, la grande fête du lecteur est incomplète. « Seule pouvons-nous appeler bonne littérature, dit Félix de Azúa, cette écriture qui ajoute un lecteur nouveau, et n'est pas une répétition en chaîne. » La grâce de la lecture consiste ainsi à lire ce qui nous semble incompréhensible, car n'oublions pas que la première fonction de l'art est d'étonner, de rompre nos habitudes de lecteurs et, à la lumière d'un compartiment, de remettre à neuf ce qui est vieux. La lecture rajeunit, et ceci est peut-être l'argument le plus convaincant pour que les gens lisent. Tout le monde ne sait pas que le langage vieillit rapidement en nous-même, et seuls les écrivains que nous aimons le renouvellent. Lire, à l'instar du rajeunissement, procure un certain plaisir festif instinctif, une seconde nature.



Traduit de l'espagnol par Pierre-Olivier Sanchez

ISBN : 2-914834-16-0

Prix : 19 euros

256 pages



FINISTERRA, PAYSAGE ET PEUPEMENT

CARLOS DE OLIVEIRA
(Belém do Para 1921 – 1981)

Carlos de Oliveira est né au Brésil, mais il a grandi dans la région de la Beira Litoral au Portugal. Après des études de lettres, il enseigne un peu, traduit Éluard et Supervielle, puis décide de se consacrer à la littérature. En 1942, il publie un premier recueil de poèmes, *Tourisme*, puis un roman, *La Maison dans la dune* (1943). Ses œuvres sont imprégnées par le monde rural de son enfance et par la lande sablonneuse environnante, symbole de l'existence éphémère des hommes. Mais c'est sans doute *Finisterra, Paysage et peuplement* (1979), qui donne la pleine mesure d'un style poétique empreint de pureté et traduit dans un accomplissement parfait le lien indissoluble entre l'homme et la nature.

Les fleurs du mal par Emmanuel Favre
le matricule des anges N°44, 15 mai-15 juillet 2003

Après nous avoir plongés dans le Parnasse des poètes satyriques pour un chevauchage des mots et un entrefoutage des lettres en bonne et due forme, nous avoir projetés dans le Portugal de Salazar avec le magnifique et orwellien *Ce que dit Molero de Dinis Machado* et nous avoir démontré toute la dimension assassine de la lecture en exhumant le premier roman d'Enrique Vila-Matas, les jeunes éditions Passage du Nord/Ouest nous invitent aujourd'hui à découvrir *Finisterra*, dernier récit de l'écrivain portugais Carlos de Oliveira, mort en 1981. Drôle de livre en vérité que ce *Finisterra*. Du genre de ceux qui justement ne s'apparentent à aucun genre, qui vous laissent éblouis sans très bien savoir de quoi il retourne. Lire *Finisterra*, c'est en effet accepter de faire un voyage en Terra Incognita, de perdre pied dans un long poème en prose pour mieux s'en remettre à la mémoire. En l'occurrence, celle d'un homme revenu dans sa maison natale, sur les traces de son enfance. Car si *Finisterra* évoque avant tout la ruine, la déliquescence (*Finis terrae*, le bout de la terre, la terre qui se termine), le sous-titre du livre, *Paysage et peuplement*, nous indique clairement après coup qu'il s'agit d'un paysage ancré dans le souvenir, peuplé de réminiscences.

Le jardin familial n'est plus qu'un fatras informe d'orties, de ronces et buis ébouriffés. La gomme mousseuse des gisandras, ces plantes étranges dont les clochettes explosent sous l'effet de la lumière, s'est répandue sur les murs de la maison. La nature a repris ses droits, hostile, menaçante. Bientôt un dialogue s'instaure entre l'homme et l'enfant qu'il a été. La commode hollandaise du salon, le fauteuil à bascule en acajou ou un os de baleine sont autant de plongées dans les territoires inextricables de l'inconscient. Une quête des origines qui nous fait revivre peu à peu la chute financière de la famille, la maison que l'on doit se résoudre à hypothéquer tandis qu'un oncle s'efforce de trouver la formule alchimique de la porcelaine pour tirer tout le monde d'affaire.

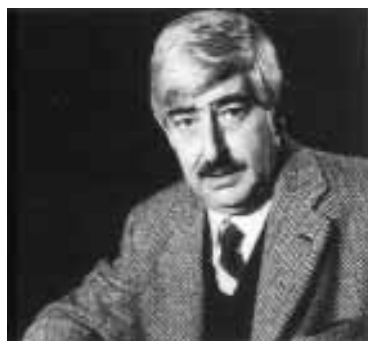
Déroulant son fil d'Ariane à travers les terres sablonneuses de Gândara, de Oliveira nous entraîne sur les terrains de jeux de son enfance. Surtout, il montre les liens qui unissent l'homme à la nature. Difficile d'en dire plus. *Finisterra* est un livre qui résiste, ne s'en laisse pas facilement conter. En le refermant, nombreux sont ceux qui se demanderont quelle est cette « bizarrerie », cet objet littéraire non identifié. On peut leur répondre sans trop prendre de risques qu'il s'agit de littérature. Celle d'un grand.



Traduit du portugais par Ingrid Pelletier

Parution mars 2003
ISBN : 2-914834-05-5
Prix : 16 euros
182 pages

TREIZE FABLES ET DEMIE



JUAN BENET
(Madrid 1927 – 1993)

Benet refusa d'emblée les principes littéraires du réalisme social pour imaginer un univers fictionnel complexe étudiant le mystère et l'irrationalité de l'homme contemporain. Grand lecteur de Faulkner, il a créé comme celui-ci un lieu géographique imaginaire, Region, microcosme mythique de l'Espagne meurtrie par la guerre civile. Son écriture, proche de celle du nouveau roman français, l'a longtemps marginalisé dans son pays, mais le place aujourd'hui parmi les novateurs espagnols les plus brillants : « L'écriture même de Benet échappe aux conven-

tions de l'époque : par l'exubérance adjectivale, par la longueur des phrases et leur complexité syntaxique ; par la continue tension entre la rigueur scientifique et la suggestivité poétique ; par les contradictions qu'elle énonce sans les résoudre ; parce qu'elle fonde une poétique de l'ambiguïté qui, faisant vaciller la réalité conventionnelle, ouvre une autre réalité infiniment plus riche. » Claude Murcia

Treize fables et demie de Juan Benet
dans *La Quinzaine littéraire* par Jacques Fressard
(quinzaine du 1er au 15 janvier 2004)

Mort prématurément en janvier 1993, Juan Benet, le plus grand romancier espagnol de la seconde moitié du XXe siècle, se sera vu refuser un fauteuil à la Real Academia - laquelle en son temps n'avait pas non plus voulu octroyer un prix à Valle-Inclán : il était donc en bonne compagnie et l'avenir lui rendra justice. Chez nous il fut le seul auteur étranger publié aux Éditions de Minuit, peut-être au bénéfice d'une certaine parenté esthétique avec Claude Simon. Ses derniers romans restent néanmoins inaccessibles aux lecteurs français, aucun accord n'ayant pu être trouvé avec les ayants-droits. Le présent recueil de textes brefs n'en offre que plus d'intérêt. On y retrouve sous une forme condensée, à travers des personnages génériques - souvent dépourvus de nom propre : un commerçant, le mari, un empereur -, le sombre humour, le goût du paradoxe et les dénouements sarcastiques qui règnent dans ses nouvelles, un genre où il fut sans égal. Le titre annonce bien la mise : treize fables et demie, car l'une suppose deux dénouements possibles, une moitié d'histoire implicite en quelque sorte. À la seconde édition (1998, posthume ; la première date de 1981) fut d'ailleurs ajoutée une quatorzième fable, donnée d'abord en revue, qui nous est offerte ici de même, sous la plume avérée de la traductrice attitrée de l'auteur.



Traduit de l'espagnol par Claude Murcia

Parution octobre 2003

ISBN : 2-914834-06-3

Prix : 10 euros

72 pages

LE CHEVALIER DE SAXE

JUAN BENET

Martin Luther et Charles Quint ont rendez-vous avec Satan

*Quelque part au cœur de la Saxe, un roman historique de l'Espagnol Juan Benet
par Fabienne Dumontet, Le Monde des livres*

(22 avril 2005)

Avis aux belligérants : la guerre entre le Bien et le Mal est finie depuis longtemps. Croyez-en le Diable, qui l'annonce, et pas n'importe comment, mais par la plume du grand écrivain espagnol Juan Benet, qu'ont distingué les prix Biblioteca breve, Premio de la Critica, et l'admiration de ses lecteurs, Javier Marias en tête.

Ceux qui veulent connaître le vainqueur n'ont donc plus qu'à déposer les armes et lire *Le Chevalier de Saxe*, le court roman historique que Benet publia en 1991, quelques années avant sa mort. Projetés dans l'Allemagne de 1531, ils emboîteront le pas tourmenté de Martin Luther pour affronter, en moins de deux cents pages, les sollicitations d'une femme endiablée, d'un Satan jovial, d'un condamné à mort coriace et d'un Charles Quint retors.

Ils verront ainsi se décomposer un territoire menacé par l'alliance franco-turque conclue entre François Ier et Soliman le Magnifique au lendemain de la défaite de Pavie, appauvri par des années de guerres et de dissensions religieuses. Dans ce terrain vague historique, vestige du rêve habsbourgeois de domination universelle, Charles Quint et Martin Luther, mis au ban de Rome depuis dix ans, se sont donné rendez-vous pour décider de l'avenir de l'empire.

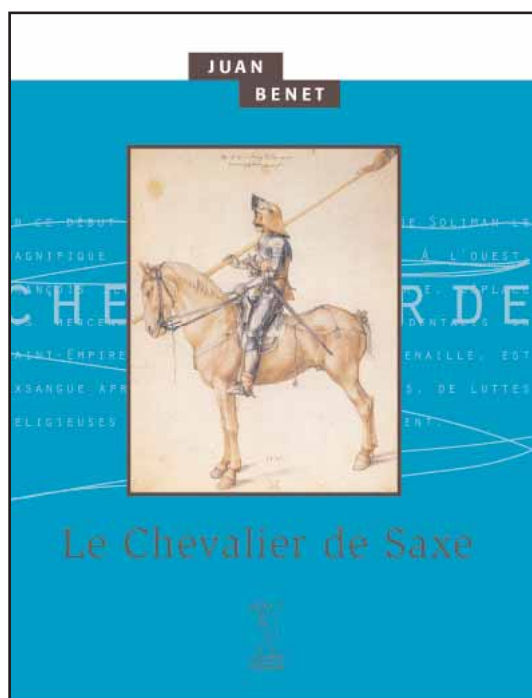
Mais un autre compagnon, roué négociateur, est du voyage. Satan s'est joint à l'équipée, et se présente dans une scène brillante, mordante et ironique, qu'on dirait extraite du chef-d'œuvre de Mikhaïl Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*. Avec sa dégaine de simple voyageur, ses mines patelines et ses répliques spirituelles, le Diable de Benet n'a rien à envier à celui du célèbre romancier russe : « Avec ce raccourci-ci et le sourire malin qui provoquait sur sa joue des rides marquées et concentriques, il semblait que sa tête, après être tombée en morceaux, eût été recomposée et raccommodée d'une manière imparfaite qui laissait visibles les traces indélébiles de la brisure et certains bords ébréchés : deux traits convergents et rougeâtres - celui de ses yeux et celui de sa bouche - auxquels il paraissait avoir confié toute son intelligence. » Rien ne lui échappe : les prétentions de Luther, les ambitions de l'empereur, la morgue du pape, enfin l'orgueil de Dieu auquel le Diable, aussi réformateur et dissident que Luther, a abandonné sans regrets « la théologie, la métaphysique, la poésie, toutes ces petites choses » pour se tailler la part du lion dans le monde d'ici-bas.

L'ombre de Conrad

Fait remarquable, dans ce dernier récit, Juan Benet a quitté Region, territoire fictif où se déroule habituellement le cycle de ses grands romans (*Tu reviendras à Region*, *L'Air d'un crime*), pour une lente dérive au cœur d'une Saxe en lambeaux. Cette fois, c'est moins l'ombre de Faulkner, familière à l'écrivain espagnol, que celle de Conrad qui assombrit sa prose dense et complexe, ingénieusement équilibrée par la cruelle lucidité de son humour. *Le Chevalier de Saxe* est autant un roman de clôture que d'initiation, pénétrant dans le crépuscule des dernières conquêtes et s'arrêtant à l'orée du schisme qui marque le monde moderne, par la conscience d'un de ses personnages-clefs. Ce dernier roman établit un parfait contrepoint aux délicieuses *Treize fables et demie* du même auteur, brèves et mutines interrogations métaphysiques en forme de contes, publiées en 2003 chez le même éditeur.

ROUTE DE LA FOI
Le Chevalier de Saxe de Juan Benet par Jean Laurenti
Le matricule des anges N° 63, mai 2005

Amateur de roman historique, passe ton chemin. Celui qu'emprunte le chevalier de Saxe ne t'apportera pas le dépaysement que tu es en droit d'espérer. C'est bien davantage à un voyage dans les tréfonds de la conscience d'un homme de foi qu'invite ce roman, œuvre tardive de l'écrivain espagnol Juan Benet (1927-1989). Le récit, qui se déroule en 1531, a pour cadre les routes hivernales de la Saxe, un pays marqué par la violence et une crise religieuse qui bientôt ensanglantera l'Europe. Le chevalier de Saxe, qui prétend aussi s'appeler Georges, est en réalité Martin Luther, l'auteur, excommunié depuis dix ans, des « 95 thèses », le dénonciateur du commerce des Indulgences par l'Église catholique, l'homme par qui la Réforme arrivera. Le « chevalier » se rend à une entrevue secrète avec l'empereur Charles-Quint : ce sont quatre étapes de son itinéraire que nous suivons, chacune étant l'occasion d'une intense méditation sur la grâce, le mal, la prédestination. Ce texte exigeant, d'une haute tenue littéraire, n'est certes pas d'une lecture aisée, mais Benet y déploie un art maîtrisé de la narration qui évite l'ennui. Dans une auberge borgne, Luther sera violé et dépouillé par une femme hardie : « elle lui envoya sur la joue une gifle énergique sans cesser de forniquer ». Plus tard, il recevra la visite du démon, dont l'habileté rhétorique le fera vaciller : la rébellion de Satan contre l'ordre divin, est-elle tellement différente du rejet par Luther de l'autorité du pape ? Au terme du voyage, la rencontre avec l'empereur donnera lieu à une discussion étrangement actuelle dans sa tonalité. « Vu le chemin que nous prenons, dira un Charles Quint presque mélancolique, les banquiers tiendront un jour les rênes de l'empire. »



Traduit de l'espagnol par Claude Murcia

Parution mars 2005
 ISBN : 2-914834-15-2
 Prix : 16 euros
 208 pages

*FLORE***MARIO BELLATIN**

(Mexico 1960)



Après des études en sciences de la communication à l'Université de Lima, Mario Bellatin part en 1987 à Cuba pour étudier le cinéma à l'École internationale du Cinéma latino-américain. Il publie ses cinq premiers romans au Pérou et retourne à Mexico pour se consacrer à sa carrière littéraire. Il devient alors directeur du département de Littérature et Humanités de l'Université del Claustro de Sor Juana et membre de l'Institut national des Créateurs du Mexique. Son œuvre est traduite en allemand, anglais et français, étudiée dans plusieurs universités des USA et fait l'objet de thèses en Amérique du Sud et en Espagne. Actuellement, Bellatin dirige l'École dynamique des Écrivains du District fédéral.

Libération

(4 mars 2004)

Comment ça s'écrit par Mathieu Lindon

Dit avec des fleurs
« Flore » de Mario Bellatin

Flore, dont l'auteur est né à Mexico en 1960, est un étrange roman. Il utilise l'ellipse non comme une technique littéraire mais comme le cœur même de son récit : d'une certaine manière, elle est le sujet du livre. C'est un peu comme si, après les explosions d'Hiroshima et Nagasaki, on avait délégué sur place des scientifiques qui auraient rendu un rapport sur l'effet de la bombe atomique sur les plantes, laissant à d'autres le soin de s'occuper des dommages sur les humains, ou estimant mieux décrire ce désastre en ne se consacrant qu'à l'angle végétal. Il est d'abord question dans Flore d'un médicament très utilisé par les femmes enceintes et dont il s'avère qu'il provoque des malformations chez les nouveau-nés. On évoque des analyses, des expertises, d'éventuelles compensations, mais ce n'est pas le sujet du livre. « L'écrivain » est un personnage central de la narration (« héros » serait un mot trop fort), mais plus elliptique que central aussi au sens géométrique, comme si le centre s'allongeait, se répandait dans tout le roman. Vivant dans le centre ville, le personnage cherche d'ailleurs à déménager. Flore est composé d'un grand nombre de textes brefs (et de vignettes photographiques) et « l'écrivain » est absent de beaucoup d'entre eux, présent quand même à sa manière. Suivant une « très ancienne technique sumérienne », « l'idée de départ est que chaque chapitre puisse se lire séparément, comme s'il s'agissait de la contemplation d'une fleur ». Chacun de ces chapitres porte le nom d'une fleur. A priori, il s'agit d'un grand sujet, et même de plusieurs. S'ouvre « un procès international » pour les victimes de ces malformations. « L'écrivain » lui-même a une jambe artificielle, prothèse qu'il enlève et remet à volonté et « ornée de pierres fantaisie ». Il est payé par le gouvernement « pour son étude sur les différentes pratiques sexuelles en ville », ce qui pourrait faire rêver les amateurs, mais, là encore, Mario Bellatin utilise la déception comme moteur littéraire. Certes, le lecteur saura comment l'écrivain a perdu sa jambe et son père, mais il est évident que l'auteur ne cherche pas à tirer le parti narratif maximal de sa propre narration. De même, le lecteur sera mis au courant de l'existence de spectacles sexuels hors du commun, mais sans précisions superflues, ou au contraire avec uniquement des précisions qu'on est habitué à considérer comme superflues. À propos de l'érotisme des jumeaux Kuhn qui interviennent sous divers rôles au fil des textes, il est ainsi dit : « La nature des performances des deux frères est telle que tous les visiteurs doivent garder une distance de sécurité. » C'est une information, mais pas forcément celle qu'on attendait. C'est comme si Mario Bellatin multipliait les histoires tout en prenant soin d'aborder chacune sous un angle particulier : celui du non-romanesque. Curieusement, la nationalité mexicaine de l'auteur n'en faisant pas une évidence, une partie importante du livre se déroule entre musulmans, ce qui est la religion de « l'écrivain », dans une mosquée. Un « cheik » y dirige les séances, en particulier la danse que l'on fait en tournant sur soi-même, appelée « cheiker », et durant laquelle « il ("l'écrivain" ndlr) se trouve presque toujours dépourvu de sa jambe orthopédique. Il a l'habitude de la laisser à l'entrée, près des chaussures que les fidèles enlèvent avant de pénétrer dans la mos-

Voici la totalité du chapitre intitulé « Arums » : « L'Amant Automnal, personnage qui fera d'ici peu son apparition dans le récit (on en saura un peu plus sur son existence dans le chapitre des jacinthes), croit que le paradis est seulement peuplé de vieux décatés prêts à montrer leurs aptitudes sexuelles sur simple demande. » Sept chapitres et vingt pages plus loin, on lit donc, en chute du chapitre « jacinthes », que, toujours à la recherche d'un lieu où déménager, « l'écrivain téléphone à l'une des rares personnes avec qui il communique. L'écrivain l'a baptisé l'Amant Automnal, pour son penchant à nouer des relations étroites avec le monde des anciens ». Parmi les drames affreux que raconte le roman avec une délicatesse glaçante, il y a aussi celui du pauvre Brian, qui contamine son fils du sida. Certes, le futur père est déjà séropositif quand il rencontre la future mère, mais on ignore tout de l'histoire si on ne connaît que ce tenant et cet aboutissant-là. D'ailleurs, « Brian sait que tôt ou tard on le tuera en prison ». Marjorie, la mère, travaille pour sa part dans un salon de beauté (de Mario Bellatin, est déjà paru en 2000 chez Stock Salon de beauté).

L'humour, peut-être, est un sujet de Flore, et pas seulement un moyen de mener les récits. « On ne pourra sûrement jamais savoir ce qui se passe dans les rouages de l'information scientifique lorsque la science se trompe », écrit Mario Bellatin en tête de la dernière page, sans titre. Il estime qu'une réponse épistémologique risque de se faire attendre : « En attendant, les relations entre pères et fils, entre normalité et anormalité dans la nature, ainsi que la recherche de sexualités et de religions adaptées à chaque individu, suivront leur cours, comme s'il s'agissait d'une quelconque structure sumérienne. Face à cela, il est possible que le langage des fleurs soit plus explicite qu'il n'y paraît. »

Flore de Mario Bellatin
par **Patrick Amine**
(artpress N°301, mai 2004)

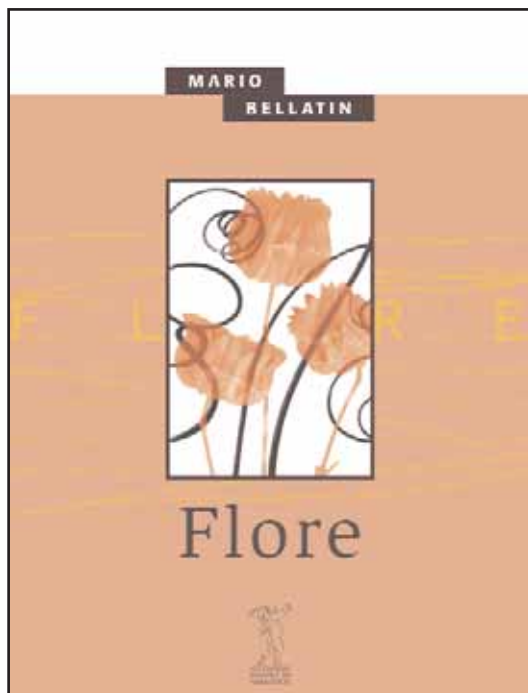
Mario Bellatin (mexicain, né en 1960) avait publié un court roman, Salon de beauté, très remarqué. Flore est un livre composé de 36 vignettes, qui portent des noms de fleurs. Un écrivain, qui a une jambe artificielle ornée de pierres précieuses, raconte à la manière d'une technique sumérienne aux structures narratives subtiles, le sort de milliers de femmes enceintes qui ont subi des malformations génétiques en absorbant un médicament élaboré dans les années 1950 par deux chercheurs. Avec métaphores et ellipses, les récits procèdent par rebondissements. Il se souvient des déclarations scientifiques, des voix entendues dans son enfance, de l'évolution de son sort dans le temps.

Flore évoque sous le mode poétique la condition humaine. Il faut lire les vignettes Arums ou Astromélias, la rencontre d'une critique littéraire avec l'écrivain pour se rendre compte d'une tonalité hors du commun. Bellatin enchaîne les histoires comme un feuilleton. Une mère travaille dans un « salon de beauté », mouvoir étrange ! Des individus recherchent la meilleure sexualité adaptée à leur psychologie, des sexualités marginales et alternatives qui évoluent au fil du temps (Tulipes), des rêves insolites qui sont à décrypter.

Mario Bellatin transfigure le monstrueux, le banal, sans bruit. L'écrivain reste silencieux, observe, écoute les infirmités mentales qui se déploient autour de lui. Ironie glacée qui sert un récit aux détours humoristiques. Des photos abstraites marquent chaque fleur de l'ensemble. Le style, d'une grande économie de moyens, nous entraîne d'un univers à l'autre. Bellatin noue le langage des fleurs à celui de la sexualité. Bravo à cet éditeur qui publie aussi Juan Villoro, Les jeux sont faits, superbe, et des essais de Enrique Vila-Matas.

À suivre.

Traduit de l'espagnol (Mexique) par Chrystelle Frutozo



Parution janvier 2004
ISBN : 2-914834-08-X
Prix : 16 euros
152 pages

SHIKI NAGAOKA : UN NEZ DE FICTION

MARIO BELLATIN

Respirer la fiction par Camille Decsier

Le matricule des anges

(novembre-décembre 2004)

On connaît la tendance de Mario Bellatin à la contrefaçon littéraire, son goût de l'appropriation, et le brouillage qu'il applique aussi bien aux sujets qu'il traite qu'à sa propre biographie. Disons, sans trop d'assurance, qu'il naquit en 1960 à Mexico, s'intéressa de près à la cinématographie, à l'art de la photographie et à l'esthétique japonaise. Dans cette fausse biographie, plus vraie que nature, il s'attache obstinément à la figure de Shiki Nagaoka, écrivain japonais affublé d'une tare physique plutôt encombrante : un nez long de seize centimètres. Dans le Japon obsédé par les vellétés belliqueuses de l'Occident, civilisation des « grands nez », un tel appendice génère des réactions mélangées...et influence forcément le destin de cet écrivain renommé dont l'ouvrage essentiel, rédigé en une langue inconnue, reste malheureusement indéchiffrable ! L'écriture dépouillée, où affleurent des émotions simples et un humour subtil, évoque Kawabata ou Tanizaki. Le procédé littéraire rappelle les chausse-trapes de Vila-Matas, les chatouilles de Pessoa. On aurait tendance à vouloir tout authentifier, tant Bellatin manie l'éolienne à la perfection, changeant un courant d'air en générateur survolté, mêlant subtilement fiction et non-fiction, parvenant même à nous convaincre de la nécessité de cette biographie imaginaire ! Avec, en annexe, trente pages de photographies malicieuses légitimant la réalité de ce personnage de fiction (une paire de tongs, des portraits flous, une flaque d'eau...), ainsi que deux récits japonais soi-disant traditionnels sur le thème du nez, Mario Bellatin signe un livre curieux et ludique, d'une grande habileté technique, mais surtout une galéjade littéraire fonctionnant à merveille.

CHANTIER NASAL par Benoît Virot

Mario Bellatin, Shiki Nagaoka : un nez de fiction

Le Nouvel Attila, N° Hun, décembre 2004

Voudriez-vous lire une version nipponne de La Recherche du temps perdu où tous les personnages seraient dotés d'un nez hors du commun et où cet appendice serait nommé le plus souvent possible ? C'est l'un des projets avortés de Nagaoka Shiki. Obsédé par le milieu de sa figure, le héros du dernier livre de Bellatin est un homme au nez tel qu'il « fut [longtemps] considéré comme un personnage de fiction ». Ayant commencé dans les lettres en écrivant des contes brefs (monogataryutsis) ayant tous trait à l'appendice nodal, avant de se vouer à la photographie, il accède à la postérité par la légende, son existence étant semée de doutes, de lacunes et de rumeurs.

Le nez de Shiki est vu à la fois comme un symbole de l'influence étrangère (la taille du nez est « la caractéristique la plus remarquable des étrangers qui tout au long des siècles » ont abordé aux rives du Japon) et comme un signe de la prochaine décadence du pays : son propriétaire est donc, logiquement, banni par sa famille, puis exclu du monastère où il s'était retiré. Étranger au monde, il est rejeté de partout, comme un gref-fon inassimilable.

Le texte s'organise parallèlement autour de l'excès, de la saillie (ce nez de Tartarin) et de l'ellipse, du secret : celui de l'auteur, essayant de créer une nouvelle forme artistique à l'intersection de tous les modes d'expression imaginables : mots, idéogrammes, photographie, langage des fleurs dans un précédent roman... Bellatin rêve d'un monde qui existerait en dehors du langage, dans la correspondance entre l'écriture, les êtres et les objets. Depuis Flore, roman-métastase kaléidoscopique où les histoires individuelles sont toutes liées entre elles, le romancier mexicain, également photographe, poursuit sa quête d'un accord secret, privilégié, qui embrasserait toute la réalité du monde et réaliserait l'essence du « littéraire ».

Bellatin est fasciné par les distorsions, les dévations, les infirmités. Toute son œuvre est une variation sur la forme et le difforme : intérêt pour les variations littéraires, les formes fixes et les jeux formels d'un côté,

20 thématique de l'avortement et de la marge de l'autre... Retors, brillants, parfois sadiques dans l'ellipse et la suggestion, ses livres sont pleins d'énigmes, perturbés par des répétitions, saturés d'abysses : il se dépeint lui-même dans chacun des romanciers, nombreux, qu'il met en scène, et redouble à l'infini les mêmes motifs essentiels jusque dans les détails les plus infimes (naissance de Shiki sur une péninsule, symbolisme érotique du nez...). L'écriture, pourtant, est aussi sobre que la fiction est baroque.

Évitant les genres traditionnels, privilégiant les formes brèves dans des puzzles énigmatiques, Bellatin est comme ses personnages hors de formes, inassimilable. Ses romans, pour autant, ne se suffisent pas à eux-mêmes : c'est pièce après pièce que l'œuvre prend sa consistance et que l'auteur, habitué à proposer des exégèses fantaisistes de ses livres et à s'inventer des biographies imaginaires, bâtit son mystère.

Toute espèce d'appendice (notamment critique) étant précieuse en littérature, on regrettera que la traduction française n'inclue pas la célèbre version nasale du roman d'Henri James (*Le Nez dans le tarin*), ou à tout le moins le poème de Mallarmé « brise narine ».

BATAILLE NASALE par Bernard Quiriny

Deux romans du mexicain Mario Bellatin, héritier croisé de Borges et de Tanizaki : un festival d'impostures décalées qui utilisent tous les possibles de la fiction. Vituose et hilarant.

Chronic'art # 19 (avril-mai 2005)

C'est sans doute l'un des écrivains japonais les plus importants du siècle, quoique personne ou presque n'ait pris la mesure de son influence : ami du grand Tanizaki Junichiro, théoricien de la photographie de génie, auteur d'un essai culte malheureusement oublié (*Photo et mot*, publié au début des années 1950 au Japon, traduit un peu partout et appréhendé « dans certains endroits d'Europe » comme « une nouvelle manière de comprendre la réalité »), inspirateur possible de l'écrivain mexicain Juan Rulfo, Nagaoka Shiki (mort en 1970 dans des circonstances atroces) fait aujourd'hui l'objet d'une sorte de vénération chez une poignée de lecteurs à travers le monde (les plus radicaux ont formé un groupe, les « nagaokistes », qui se réunissent chaque semaine dans l'arrière-salle d'un café du Quartier Latin et « essaient de trouver une logique dans l'œuvre de Nagaoka »). Son nom ne vous dit rien ? C'est normal : si Tanizaki et Rulfo sont des écrivains authentiques dont vous pourrez trouver les textes en librairie, Nagaoka est en revanche une pure invention signée Mario Bellatin, farceur mexicain et grand bâtisseur d'impostures dont on commence tout juste de découvrir l'œuvre en France. La preuve ? Elle est dans le titre et dans la première phrase : « L'étrangeté du physique de Nagaoka Shiki, attestée par la présence d'un nez hors du commun, fit qu'il fut considéré comme un personnage de fiction ».

De fait, Nagaoka naquit avec un tarin extraordinaire (d'où d'importants problèmes lors de l'accouchement) qui s'étira jusqu'à mesurer une bonne quinzaine de centimètres ; il avait d'ailleurs l'habitude de le tremper tous les trois jours dans une coupelle d'eau bouillante durant vingt minutes pour le faire rétrécir, et devait prier un tiers de le soulever pendant les repas pour pouvoir manger correctement. Mais si Nagaoka n'existe pas, d'où vient la photo de lui qu'on trouve en page 70, légèrement déchirée au niveau du nez mais parfaitement identifiable ?

L'image, le mot, le faux

C'est tout l'art de Mario Bellatin que de brouiller les pistes et d'effacer la frontière entre fiction et réalité, les personnages véritables se mélangeant aux héros et le vrai rencontrant le faux dans un jeu de miroirs qui évoque immédiatement les mensonges borgésiens et les facéties de bibliothécaire fou d'un Vila-Matas. Où s'arrête l'imagination, où commence le truquage ? Un héros de fiction que ses congénères considèrent eux-mêmes comme fictif devient-il ipso facto réel, de la même manière que moins multiplié par moins donne plus ? Telles sont les questions avec lesquelles joue Bellatin dans cette fausse biographie où le parfaitement invraisemblable (ce pif ahurissant, notamment) côtoie le plus ou moins crédible (un cahier photos de 31 pages sur papier glacé inséré en plein milieu du livre, comme dans les « vraies » biographies, avec des clichés légendés douteux) et où on trouvera, en cherchant bien, les clefs d'une réflexion ironique sur les thèmes qui parcourent tout le travail de l'auteur : l'infirmité, l'érotisme (le parallèle implicite nez/bite avait déjà fourni à Laurence Sterne le prétexte d'un chapitre hilarant dans *La Vie et les opinions de Tristram Shandy*), la forme littéraire en particulier (puzzle, vignettes, réseau) et artistique en général (l'image venant à la rencontre de l'écrit pour le conforter tout en le sapant insidieusement par derrière), la correspondance entre les mots et la réalité et, au fond, la meilleure manière de capter celle-ci. N'est-ce pas à la croisée de toutes les formes de représentation du réel qu'il faut se tenir pour être sûr de ne pas se faire berné ? De là, sans doute, l'obsession

21 de Nagaoka pour les relations entre l'image et les mots, ou entre les mots et les significations qu'ils sont censés porter. Et si la langue, en fin de compte, ne signifiait rien ? « Dans ses dernières années, affirme Bellatin, Nagaoka Shiki écrivit un livre qui, pour beaucoup, est fondamental. Il n'est, hélas, rédigé dans aucune langue connue ». Traducteurs, à vous de jouer.

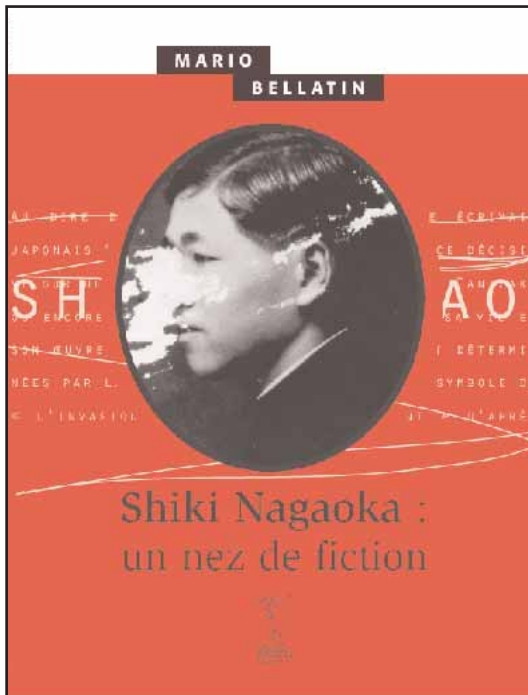
De la Havane à Tanizaki

D'où sort donc le subtil et talentueux Mario Bellatin ? Voilà un homme qui aime décidément trop trafiquer la biographie des autres pour ne pas jouer un peu avec la sienne : son éditeur précise expressément qu'« il l'invente au gré des interviews et des rencontres », ce qui oblige à prendre les quelques informations disponibles avec précaution. Ses dates et lieu de naissance sont à peu près avérés : Mexico, 1960. Ça se gâte dès qu'on aborde le chapitre des études : on sait qu'il a étudié à l'Université de Lima, au Pérou, mais on ne sait pas exactement quoi (les sciences de la communication selon les uns, la théologie selon les autres) ; c'est en tout cas au Pérou qu'a été publié son premier livre, *Las Mujeres De Sal*, au début des années 1980. En 1987, il s'envole pour La Havane et y suit les cours de l'École internationale du cinéma latino-américain avec l'intention de devenir metteur en scène ou scénariste ; il rentre finalement au Mexique pour y poursuivre sa carrière littéraire, publiant de nombreux textes dont *Salon de beauté* (1996), un court roman traduit en français chez Stock et sélectionné à l'époque pour le prix Médicis étranger.

On imagine qu'en fouillant dans sa bibliothèque, on trouverait l'œuvre complète de Kafka, celle de Gogol, la plupart des contes de Borges, les livres de Juan Rulfo et de Julio Cortázar et, last but not least, une sélection pointue de nouvelles, poèmes et romans japonais. C'est en effet avec l'esthétique japonaise en général et la littérature nippone en particulier qu'il semble avoir le plus de points communs : goût pour la forme brève, à la limite du haïku parfois, économie de moyens revendiquée, sobriété (voire minimalisme) du style, humour faussement naïf et souci du détail font de lui un héritier possible de Kawabata ou de Tanizaki, lequel fait d'ailleurs une rapide apparition dans le livre (« ce romancier devint le seul artiste dont Nagaoka Shiki eût fait la connaissance au cours de sa vie », confie Bellatin avec un semblant d'amertume).

Un Japon kitsch et décalé

Il en va cependant du Japon comme du reste : Bellatin ne peut pas s'empêcher de le passer au tamis de son imaginaire, recréant littéralement le pays du soleil levant en puisant librement dans l'imagerie folklorique un peu kitsch qu'il traîne toujours derrière lui. Dans *Le Jardin de la dame Murakami*, deuxième de ses livres traduits ces jours-ci, le romancier joue à reconstituer le Japon comme un décorateur de cinéma un peu premier degré reconstituerait un saloon : il y case tous les clichés qu'il peut, du lac rempli de carpes aux maîtresses en kimono, des représentations de kabuki aux interminables cérémonies du thé. Plus que par la destinée de son héroïne, Murakami Izu, cette fable artistique et conjugale aux faux airs de roman-photo arty et de méditation sur la vengeance amoureuse vaut d'abord par le soin apporté à la mise en scène d'un environnement « qui n'est pas le Japon », ainsi que le précise malicieusement l'éditeur : Bellatin joue sans arrêt avec les codes d'une littérature qu'il connaît sur le bout des doigts et avec les clichés et traditions d'un pays qu'il rebâtit sans le nommer (il en invente même des morceaux de toutes pièces, imaginant par exemple une « région enclavée du centre du pays » nommée Ochun et qu'on ne trouvera sur aucune carte du Japon : c'est en réalité le nom d'une déesse... cubaine). Et pour renforcer l'illusion, il couronne son texte d'un appareil de notes dans lequel il explique tous les termes translittérés du japonais (kimono, obi, saikoku, shojibos et compagnie), exactement comme dans les vraies traductions. Reste qu'on se demande s'il n'a pas purement et simplement inventé certains mots, voire s'il ne se fout pas ouvertement de notre gueule (après avoir expliqué tatami, futon et shiatsu, il se fend d'une note pour expliquer « formica » sur quatre lignes, précisant que ce matériau très pratique peut imiter le marbre et, surtout, être lavé facilement). Le doute tombe finalement lorsque, dans un Additif à l'histoire, il démène son propre roman en 24 points, mélangeant précisions factuelles absurdes (« il est peut-être souhaitable de savoir que les habitants des îles de l'archipel ont l'habitude d'éteindre les lumières des arbres pendant la période la plus froide de l'hiver ») et autocritiques hilarantes (« pourquoi n'arrive-t-on jamais à savoir si, oui ou non, M. Murakami conduit ? »). Il y donne aussi la clef du livre en affirmant que son héroïne « entretient d'étranges liens avec l'essai de Tanizaki Junichiro, *Éloge de l'ombre* ». Tout le roman ne serait donc qu'une vaste parodie de ce livre célèbre dans lequel Tanizaki dissèque la culture japonaise et regrette son occidentalisation galopante. Disons plutôt qu'il constitue une manière inattendue de lui rendre hommage et d'accéder au vœu qu'il formulait alors : celui de « faire revivre cet univers d'ombres que nous sommes en train de dissiper ».



Traduit de l'espagnol (Mexique) par André Gabastou

Parution octobre 2004

ISBN : 2-914834-14-4

Prix : 14 euros

96 pages

LE JARDIN DE LA DAME MURAKAMI

MARIO BELLATIN

Le Monde 2

(16 avril 2005)

*Mario Bellatin, Borges japonisant
par Geneviève Brisac*

C'est un livre à la beauté froide, énigmatique. Un livre cruel et plein d'ironie. Son héroïne, une jeune fille intelligente et passionnée, Murakami Izu, a voulu lutter contre le poids de la tradition, sans autres armes que son désir de justice, son goût de la vérité et son esprit. Nous, les lecteurs, nous savons qu'elle a agi sans réfléchir et nous ne sommes guère étonnés de la savoir punie. Il nous arrive même de nous demander si Murakami Izu, cette personne férue d'art moderne et lectrice de Junichiro Tanizaki, n'est pas, tout simplement, un peu bête.

Mais non, nous aurions tort. Elle n'est pas bête, elle est juste inexpérimentée, comme nous le sommes tous et toutes au début de la vie. Et seule, et bientôt prise au piège.

Au début de l'étrange histoire que raconte Mario Bellatin, Mme Murakami voit son jardin démantelé. Les carpes dorées qu'elle aimait contempler sont placées dans des sacs plastique. Son père est mort, son mari est mort, et elle est dans une situation désespérée.

Comment et pourquoi en est-elle arrivée là ? C'est tout le propos de l'auteur, et les hypothèses sont nombreuses, comme le montre l'additif en vingt-quatre points qui vient conclure le récit. Tout ici est codé. Comme la vie japonaise. Avec sa cérémonie du thé, son absence de pitié et, surtout, ses dangers pour les femmes qui, à l'instar de Murakami Izu, croient possible de jouer sur tous les tableaux. Celui de la tradition, qu'incarne ici *L'Éloge de l'ombre* de Junichiro Tanizaki, et celui de la modernité, représenté par le fameux article qu'Izu a écrit sur la collection d'art de M. Murakami. Il vaut mieux éviter d'épouser un homme que l'on a offensé, surtout quand, désormais, il aura tout pouvoir sur vous. Elle a joué et elle a perdu. Le jeu de plaques tectoniques, entre lesquelles elle avait pensé pouvoir se glisser, l'a écrasée.

Récit borgésien, sophistiqué et parodique d'un écrivain mexicain à qui rien de ce qui est japonais n'est étranger, *Le Jardin de la dame Murakami* est un livre passionnant, une énigme dont le clé est posée en évidence sur la table. Mais rien ne prouve que ce soit la bonne clé. Ou la seule.

« Comment ça s'écrit » par Mathieu Lindon
Libération, le 28 avril 2005

SOMBRERO JAPONAIS

Il serait contraire à la justice littéraire de réserver l'écriture de romans japonais aux seuls Nippons.

Un roman japonais traduit de l'espagnol (fût-ce du mexicain), c'est rare. Mais *Le Jardin de la dame Murakami*, qui porte comme sous-titre *Oto no-Murakami monogatari* (le titre original, cependant, est tout bonnement *El Jardin de la señora Murakami*), est un faux roman japonais. C'est purement et simplement un livre de Mario Bellatin, né au Mexique en 1960 et dont on a déjà traduit en français *Salon de Beauté* (chez Stock) ainsi que *Flore* (voir *Libération* du 4 mars 2004) et, l'an dernier, également aux éditions Passage du Nord/Ouest, un autre roman pas japonais, *Shiki Nagaoka* : un nez de fiction, dont la première phrase est : « L'étrangeté physique de Nagaoka Shiki, attesté par la présence d'un nez hors du commun, fit qu'il fut considéré comme un personnage de fiction. » Page précédente, on lit aussi une épigraphe anonyme du XIII^e siècle : « S'il y avait dans le monde un nez semblable au vôtre, j'irais de bon cœur le tenir. » On voit comme Mario

24 Bellatin aime jouer avec la fiction. Et il a dû estimer que, puisque le roman japonais, plein d'exotisme et de délicatesse, était devenu un genre en soi, il serait contraire à la justice littéraire d'en réserver l'écriture aux seuls Nippons. Ce serait une sorte de xénophobie fictive qu'il a décidé de combattre avec humour.

Un roman japonais, même faux, ne serait pas un roman japonais sans édition critique dévoilant le sens des mots les plus abscons et intraduisibles. La première note vient à la deuxième page du Jardin de la dame Murakami, appelée par le mot « saikoku ». Elle est en bas de page et indique seulement « Voir note 5 », laquelle se retrouve en fin de volume dans « Additif à l'histoire du jardin de la dame Murakami ». La voici : « Il est impossible de comprendre pourquoi a été omis le récit du retour de M. Murakami au foyer conjugal quand il a su qu'il allait mourir d'un cancer de la prostate. Pendant tout le temps qu'a duré sa maladie, Izu Murakami a dû le soigner comme n'importe quelle épouse attentionnée. » Pour expliquer le mot « saikoku », il faut attendre une autre note de bas de page quatre pages plus loin, quand réintervient Etsuko, « fidèle servante » de madame Murakami mais dont les seins ont attiré exagérément l'intérêt de l'époux de celle qui est devenue veuve (et bien décidée à mettre son jardin sens dessus dessous) : « En réalité, une saikoku au sens qu'avait ce métier à l'époque impériale. Elle était à la fois servante, gouvernante, femme de chambre et dame de compagnie. Les saikokus remplissaient toutes ces fonctions et, en même temps, aucune. » On fait mieux comme éclaircissement, mais la clarté n'est pas l'ambition première de Mario Bellatin qui décrit comme personne « la cérémonie du thé » qui n'est pourtant pas si exotique que ça (il faut faire chauffer l'eau, la mettre dans des tasses avec des soucoupes choisies, proposer du sucre et du citron).

Comme tout roman japonais, celui de Mario Bellatin contient un haïku : « Lointain hiver:/ cerisiers en fleurs,/ l'hirondelle. » Le Jardin de la dame Murakami varie entre une extrême simplicité et une extrême complication, ainsi que les notes en rendent compte, le « formica » ayant droit à une explication peut-être parce que sa consonance peut laisser croire qu'il s'agit d'un mot japonais et l'apparition de Francis Bacon étant suivie de cette explication : « Peintre anglais ». Tous les plats sont expliqués jusqu'à un certain point, à savoir la note 26. « Notes 26 et suivantes : petits plats typiques dont la description n'apporteraient rien de plus au récit. » En revanche, c'est dans le corps même du récit que surviennent aux personnages principaux les événements les plus inattendus. « Quelques jours auparavant, Mizoguchi Aori et Izu avaient participé à une chasse aux chenilles organisée par l'université pour fêter l'année bissextile. Ils faisaient équipe avec le maître Matsui Kenzo qui portait l'élégant costume du début du siècle que mettait son grand-père pour diriger ces chasses. » Il faudrait aussi parler du « jeu des trois pierres blanches contre les trois pierres noires qui fut pratiqué en cachette pendant des siècles » à l'instigation de Magetsu sur lequel une note nous renseigne : « Moine fondamentaliste qui affirmait qu'il n'avait pas eu une, mais plusieurs morts. À chacun de ses décès, il proféra d'alarmantes prophéties qui n'ont pas encore été suivies d'effets. Son culte est surtout répandu dans les régions montagneuses. »

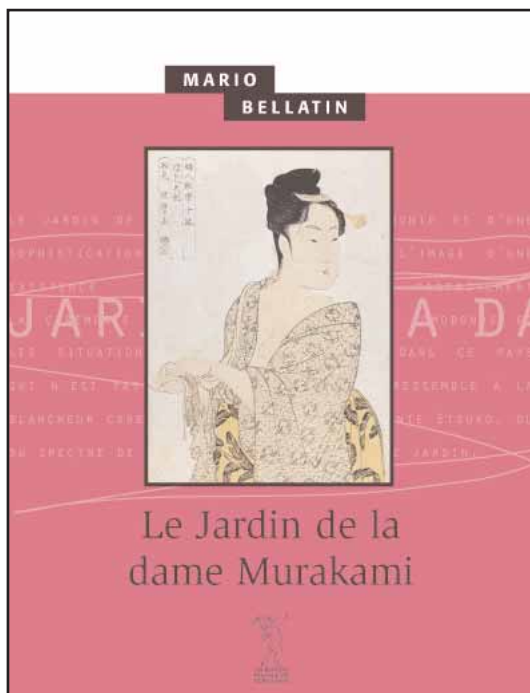
Il serait difficile, et vain, de résumer Le Jardin de la dame Murakami, le texte étant en outre suffisamment bref pour se passer d'un résumé. L'intrigue est-elle une vengeance ? Est-ce celle d'une femme contre son ancien époux ou celle d'un mort contre sa veuve ? L'histoire de l'art est-elle une discipline d'une grande dan-

gerosité même si certains l'ignorent souvent ? Il est difficile d'affirmer quoi que ce soit avec certitude. Le dernier mot du roman, hors l'« Additif » déjà cité, est « Otsomuru », quoique ce ne soit pas vraiment le dernier, puisqu'il appelle la note 38 : « Mot se référant à une fin qui, en réalité, est un début. Le poète Basho (1644-1694) l'utilisait dans les poèmes qu'il n'avait pas l'intention de publier. »

Traduit de l'espagnol (Mexique) par André Gabastou

Parution mars 2005
ISBN : 2-914834-13-6

Prix : 12 euros
96 pages



LES JEUX SONT FAITS

JUAN VILLORO

(Mexico 1956)



Étudiant en sociologie à l'université Autonome Métropolitaine de Mexico (UAM), Juan Villoro a participé à l'atelier de nouvelles d'Augusto Monterroso. Attaché culturel de l'ambassade du Mexique en République Démocratique Allemande, il a collaboré à de nombreux journaux et sera rédacteur en chef de 1995 à 1998 du supplément culturel de *La Jornada*. Professeur de littérature à l'UAM, chroniqueur pour *El País* (Espagne), traducteur de l'allemand, Juan Villoro est très impliqué dans la vie publique mexicaine. Son œuvre littéraire compte déjà plusieurs essais, des livres pour enfants et des romans, dont *Le Maître du miroir* publié chez Denoël en 2001. Son dernier roman, *El Testigo*, a obtenu le prix Herralde 2004.

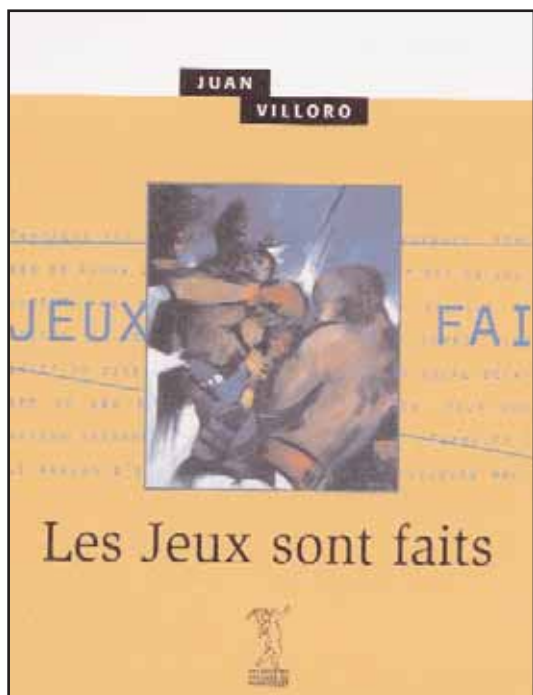
Page des libraires n° 88 (mars 2004) par Emmanuel Favre

Depuis leur création au printemps 2002, les éditions Passage du Nord/Ouest se sont donné pour mot d'ordre de ne publier que des livres qui leur tiennent vraiment à cœur. De *Ce que dit Molero* du Portugais Dinis Machado, magnifique roman « en triste fourire » sur la période de Salazar, à *La Lecture assassine*, premier roman d'Enrique Vila-Matas, en passant par l'étrange *Flore* du Mexicain Mario Bellatin, cette jeune maison d'édition nous donne à découvrir des livres rares et précieux. La ligne étant tracée, elle publie aujourd'hui le livre de chroniques de Vila-Matas intitulé *Pour en finir avec les chiffres ronds*, où il s'en prend à cette nouvelle mode consistant, dans les suppléments littéraires, à célébrer à tout prix les 20e, 50e, 100e, anniversaires de naissance ou de mort d'un auteur. Parallèlement paraît *Les Jeux sont faits*, un recueil de nouvelles de l'écrivain mexicain Juan Villoro, où un champion de boxe ne sort victorieux de ses combats qu'après s'être laissé rouer de coups, parce qu'il est persuadé d'avoir tué un homme dans sa jeunesse ; où un homme tue et éviscère un coyote en plein désert, et où la petite pension de famille de la rue *Licenciado* a des allures d'alcôve endormie. Au total, dix nouvelles qui louent les grains de beauté des femmes et rappellent le monde interlope de Juan Carlos Onetti (la première nouvelle s'ouvre d'ailleurs sur un « In memoriam J. C. »).

« J'avais vu une femme énorme, sale, très blonde, uriner interminablement sur le trottoir et une vieille qui tenait un présentoir de friandises couvertes de mouches, j'avais vu les chômeurs sur le parvis à côté d'un chat mort, et je n'avais pas osé dire que la capitale de mon pays était une merde. » À découvrir de toute urgence.

Traduit de l'espagnol (Mexique) par Martine Breuer

Parution mars 2004
ISBN : 2-914834-10-1
Prix : 16 euros
332 pages



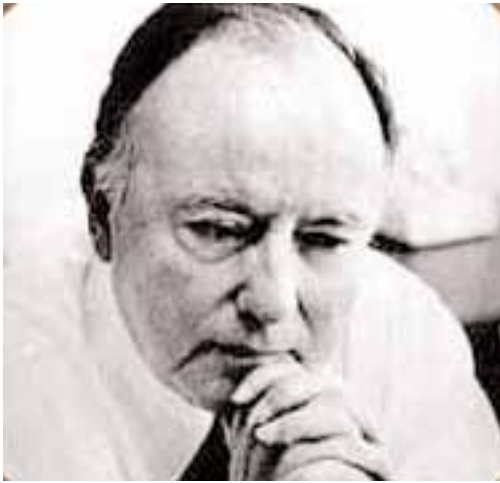
MOUVEMENT PERPÉTUEL

AUGUSTO MONTERROSO

(Guatemala 1921 - Mexique 2003)

Monterroso dans l'infini
par Enrique Vila-Matas

Le magazine littéraire N°441, avril 2005



Dans Six propositions pour le prochain millénaire, Italo Calvino écrit, dans la partie consacrée à la Rapidité, qu'il ne connaît pas de conte très court plus parfait que celui de l'écrivain guatémaltèque

Augusto Monterroso. Il s'agit d'un conte extrêmement bref qui dit ceci : « Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là. » Grâce à ce commentaire de Calvino, le nom de Monterroso commença à être enfin connu parmi les lecteurs de langue non espagnole. Quant à eux, Calvino et Monterroso, qui ne se connaissaient pas, ils décidèrent de dîner ensemble à Rome. Ils se rendirent au rendez-vous avec leurs épouses respectives. Ils étaient tous les deux de très grands timides. Monterroso m'a raconté un jour, à Barcelone, que, lors de ce dîner, il n'avait pas réussi à échanger un seul mot avec Calvino, leurs femmes trouvant une solution de rechange en parlant entre elles. Pourquoi un tel silence ? Au début du repas, le timide Calvino avait dit à Monterroso : « Je connais le Guatemala. » Monterroso, pris de court, avait l'impression que la réponse adéquate était : « Je connais Rome », mais dire quelque chose de ce genre lui semblait très sot et il était resté muet pendant tout le reste du repas. « Les silences, m'a dit Monterroso, sont le produit de la terreur, de l'annulation de la possibilité de continuer à parler, de continuer à dire des choses déjà dites. Parfois les paroles en viennent à s'anéantir. »

Sur le célèbre conte du dinosaure circule une anecdote qui est devenue légendaire et qui est réelle ; je jure ici que j'ai moi-même assisté à la scène. Lors d'un cocktail dans le quartier des Tres Torres de Barcelone, une femme s'est approchée de Monterroso et lui a dit : « Je suis en train de lire votre conte du dinosaure. » Monterroso a alors voulu savoir ce qu'elle en pensait. « Je ne sais pas encore, j'en arrive à la moitié », lui a répondu la dame.

Dans la prose de Monterroso, il y a de la timidité, de la brièveté, de l'humour et une étrange synthèse de réflexion narrative, de récit philosophique et d'aphorismes poétiques. Dans **Mouvement perpétuel**, par exemple, qui vient d'être publié en France, il y a une éblouissante et efficace opération de dissolution des genres. Moyennant quoi nous nous trouvons confrontés à une sorte de tapisserie littéraire qui prend plusieurs directions et se compose de récits brefs, de pensées, d'aphorismes, de digressions libres et d'une très courte anthologie universelle de la mouche, insecte qui, dans l'univers de l'auteur, symbolise la nocivité et la stupidité génétique d'une espèce qui n'évolue pas.

« Le monde ne change pas », dit Monterroso, grand maître d'une ironie profonde et cervantine, fouillant les extrémités les plus occultées de l'être humain. Face au fameux et folklorique réalisme magique de García Márquez et compagnie, se dresse l'œuvre de Monterroso, représentante suprême de ce que nous pourrions appeler le réalisme intérieur. Si les réalistes magiques essaient de refléter une réalité extérieure, fantastique et merveilleuse, Monterroso, au contraire, cherche un approfondissement psychologique, ligne que n'ont jamais délaissée Roberto Bolaño, César Aira, Juan Villoro, Rodrigo Rey Rosa, Rodrigo Fresán et Alan Pauls, certains des meilleurs écrivains latino-américains d'aujourd'hui.

Il arrive que l'auteur de textes brefs désire plus que tout écrire interminablement de longs textes. Pour savoir si c'était le cas chez lui, dans l'attente de la beauté mortifère de ses réponses, on a demandé un jour à Monterroso s'il aimait Proust. « J'ai appris à écrire bref en lisant la Recherche. Il m'a semblé que je devais faire le contraire de ce que faisait Proust », a-t-il répondu.

Toutefois, Monterroso n'est peut-être pas exactement un auteur de textes brefs, mais plutôt un auteur de textes brefs infinis. Un jour, alors que je l'interrogeais sur le mode de ses rêves, il m'a répondu : « Je serai bref. Il était une fois un coléoptère nommé Grégoire Samsa qui rêvait qu'il était un coléoptère appelé Franz Kafka qui rêvait qu'il était écrivain qui écrivait à propos d'un employé nommé Grégoire Samsa qui rêvait qu'il était un coléoptère. »

UNE IMPERTINENTE PERFECTION
par Fabienne Dumontet
Le Monde des Livres, le 24 décembre 2004

« Dieu n'a pas encore créé le monde ; il est seulement en train de l'imaginer, comme en rêve. C'est pourquoi le monde est parfait, mais confus. » Et inutile de compter sur Augusto Monterroso pour y mettre bon ordre. Figure quasi tutélaire de la littérature latino-américaine, cet écrivain guatémaltèque, né au Honduras, s'exila en Bolivie, au Chili et au Mexique, où il devint une grande figure du milieu littéraire et intellectuel jusqu'à sa disparition en 2003.

Autodidacte, vouant une sainte horreur à toute forme de pétrification ou solennité, il trouva le salut dans la brièveté légendaire de sa plume, dont il usait avec une agilité démoniaque : « Aujourd'hui je me sens bien, un Balzac ; je suis en train de terminer cette ligne. » Ses recueils restent volontairement dans cet état de perfection impertinente et inachevée que permettent les formes brèves. Ils ne prennent la pose ni ne font la morale, comme l'annoncent leurs titres moqueurs, *Œuvres complètes* (et autres contes), publié en 1959, et le tordant *Fables à l'usage des brebis galeuses* paru en 1969, un vrai bijou qui dame le pion aux fables des anciens.

Les éditions Passage du Nord/Ouest proposent aujourd'hui la traduction de son troisième recueil paru en 1972, *Mouvement perpétuel*, après avoir judicieusement choisi de publier les Mexicains Juan Villoro, Mario Bellatin et l'espagnol Enrique Vila-Matas, pour la plupart héritiers de l'excentricité prônée par le Guatémaltèque. Chroniques abrégées, aphorismes, essais miniatures, notules, saynètes de la vie ordinaire, microrécits aux chutes en trompe l'œil : *Mouvement perpétuel* passe de l'expérimentation borgésienne, via l'essai montaignien, avec une simplicité confondante et un humour irrésistible.

Solennel et dérisoire

L'excentricité de Monterroso est une mine d'enseignements. Elle apprend à se moquer ouvertement de l'amour et de la mort pour s'intéresser à la postérité littéraire de la mouche, animal fascinant par excellence (selon Monterroso, qui fut apprenti boucher). À considérer les rapports entre « taille et poésie » : « Depuis tout petit, j'ai toujours été petit. [...] La malnutrition entraîne la petite taille et par ce biais, on ignore pourquoi, elle donne envie d'écrire des vers. [...] Je repense à Pope et à Leopardi, qui n'avaient en commun que d'entendre avec amertume ou tristesse, au petit matin, les rires des couples normaux rentrant d'une nuit de fête, de l'intérieur de leur chambre durement partagée avec l'insomnie. » Ou encore à méditer sur notre appétit de « gloire transitoire en ce monde », que des mesures appropriées sauraient peut-être réguler : « Lorsqu'un poète publie son premier recueil, si le livre est bon, on donne ipso facto son nom, qu'il le veuille ou non, à l'une de nos plus belles avenues [...] étant entendu que si chaque nouveau livre publié se révélait inférieur au premier et aux suivants, une commission, expressément créée pour cela, retirerait son nom à un certain nombre de pâtés de maisons qu'elle déterminerait. »

Bref, l'excentricité de Monterroso extirpe la littérature de l'affrontement stupide entre solennel et dérisoire. Comme le rappelle l'Espagnol A. G. Porta dans son beau roman, *Le Passant de Port-Mahon*, elle en fait « un système en mouvement, [où] seule existe la science de l'exception, de la rareté et des miracles ».

LA PUISSANCE DES MOUCHES
par Fabrice Gabriel
Les Inrockuptibles, 17 novembre 2004.

Il faut découvrir ce Guatémaltèque hybride de Montaigne et de Borges, obsédé par les mouches et leur Mouvement perpétuel : un livre où le monde se change en bestiaire.

« Il y a trois sujets à traiter : l'amour, la mort et les mouches. » On aimerait dire que ce sont là les premiers mots - particulièrement aguicheurs - de *Mouvement perpétuel*, extraordinaire petit livre d'Augusto Monterroso dont nous parvient enfin la traduction française. Mais ce n'est pas tout à fait exact, car conformément au principe de son titre, cet anti-roman très romanesque, publié pour la première fois en 1972, n'a pas

28 vraiment de début ni de fin : naviguant entre l'essai, l'anthologie de citations et le recueil de nouvelles plus ou moins autobiographique, *Mouvement perpétuel* ne ressemble à rien de connu, sinon peut-être aux *Essais* de Montaigne, réécrits par un disciple facétieux de Borges.

Il faut dire qu'Augusto Monterroso, qui est mort l'année dernière à l'âge de 82 ans, n'était pas n'importe qui : ce Guatémaltèque mélomane et érudit, exilé au Mexique à partir des années 50, appartient à une famille littéraire qui va de Kafka à Bolaño en passant par Onetti et Vila-Matas - ce dernier ne manquant d'ailleurs jamais de rendre hommage à l'auteur, injustement méconnu en France, des *Fables* à l'usage des brebis galeuses. Mais les mouches, dans tout cela ? Elles sont l'unique repère fixe dans le désordre apparent de *Mouvement perpétuel* et reviennent comme un refrain lancinant sous la forme de citations empruntées aux auteurs les plus divers : Cicéron, Pascal, Swift, Joyce, Proust, etc. L'effet humoristique du florilège est garanti, car on ne se rappelait pas forcément que les meilleurs auteurs avaient évoqué le plus commun des insectes volants...

Monterroso s'amuse évidemment de la chose et met en scène l'espèce de vrombissement sourd de sa prose, qui virevolte entre fragment intime et récit à la troisième personne, passant par exemple de l'évocation émue des Bonnes à des considérations loufoques sur les rapports entre « taille et poésie » (l'auteur lui-même avoue un petit mètre soixante). Il est du reste souvent question de poésie, et plus généralement de littérature, dans *Mouvement perpétuel*, où la dynamique du coq-à-l'âne n'empêche pas une assez singulière unité d'ensemble : le monde y ressemble à un drôle de bestiaire, dont la vie et les voix se font entendre selon des modalités plurielles, mais toujours empreintes de cet humour délicatement noir qui caractérise l'écrivain. C'est au fond sa façon à lui de parler d'amour ou de mort, en feignant de s'intéresser seulement à la puissance des mouches.

« Comment ça s'écrit » par Mathieu Lindon
Libération, le 16 décembre 2004

CHAGRIN D'HUMOUR

C'est comme si Augusto Monterroso était réduit à l'humour comme on l'est à l'impuissance, ou à la puissance. Pour l'écrivain guatémaltèque né en 1921 et mort en 2003 après avoir vécu au Mexique, il est un compagnon secret, à la fois ami et ennemi. *Mouvement perpétuel* est composé de brefs textes pleins de fantaisie, d'excentricité et, donc, de drôlerie. L'humour y est autant objet que sujet. Dans des pages sur les palindromes, ces phrases qu'on peut lire semblablement dans les deux sens (mais il y a aussi « les faux palindromes » qui ne se lisent tout bêtement que de gauche à droite), il s'intéresse aux multiples problèmes que fait toujours surgir l'humour des autres. « Shakespeare avec ses jeux de mots terrifie ses traducteurs (c'est bien fait pour ces traîtres), lesquels se voient obligés de recourir à la note en bas de page pour expliquer que telle chose signifie telle autre et que c'est là que c'est drôle. » « L'humour, c'est le réalisme porté à ses ultimes conséquences », écrit aussi Augusto Monterroso. Rire ne serait plus le propre mais le sale de l'homme. Le personnage d'un autre texte d'une page en expérimente la cruauté. Il fait un pastiche à ses yeux ridicules d'une exégèse de Gongora dont seul un des quatre amis à qui il le montre comprend la drôlerie, le quatrième n'y voit rien à redire et « se couvre de honte ». Alors le héros « écrit soigneusement une bonne fois pour toutes le sens de la « strophe récalcitrante » [...]. Il la soumet à ses quatre amis. Le premier réfute la validité de la thèse ; les trois autres s'amusent beaucoup et il se couvre de honte ». Le texte s'intitule « Un danger toujours imminent ».

La brièveté, qui est aussi une caractéristique d'Augusto Monterroso (dont ont déjà été traduits *Fables* à l'usage des brebis galeuses chez André Dimanche et *Œuvres complètes* (et autres contes) aux éditions Patiño), subit un aussi méchant sort. Voici l'intégralité du texte « Fécondité » : « Aujourd'hui je me sens bien, un Balzac ; je suis en train de terminer cette ligne. » Dans « la Brièveté » (une page), ça commence comme ça : « On fait souvent l'éloge de la brièveté et cela me rend provisoirement heureux d'entendre répéter que ce qui est bon, si c'est court, est doublement bon. » Mais ça finit comme ci : « Ce qui est certain, c'est que pour l'écrivain de textes courts, rien au monde n'est plus enviable que d'écrire d'interminables textes longs, de longs textes où l'imagination n'aurait pas à travailler, où les faits, les choses, les animaux, les hommes se rencontreraient, se chercheraient ou s'évitent, vivraient, cohabiteraient, s'aimeraient ou feraient couler leur sang en toute liberté sans être assujettis par le point virgule ni par le point.

Ce même point qui vient s'imposer à moi par une force supérieure que je respecte et que je hais. » Un des plus longs textes du livre est « Taille et poésie » et a cette épigraphe d'Eduardo Torres : « Les nains ont une sorte de sixième sens qui leur permet de se reconnaître à première vue. »

Mouvement perpétuel se présente comme une sorte d'« anthologie universelle de la mouche ». « La mouche envahit toutes les littératures et rien d'étonnant à cela, car là où se posent les yeux, se trouve une mouche. Tous les écrivains véritables lui ont à l'occasion dédié un poème, une page, un paragraphe, une ligne ; si tu es écrivain et que tu ne l'as pas encore fait, je te conseille de suivre mon exemple et de courir le faire ; les mouches sont des Euménides, des Érinyes ; elles te punissent. Ce sont les vengeresses d'on ne sait pas très bien quoi ; mais toi, tu sais qu'un jour elles t'ont poursuivi et, puisque tu le sais, elles te poursuivront toujours. »

Le recueil, en fait, bien au-delà des mouches et de l'Amérique du Sud, parle de tout ce dont peut parler la littérature, c'est-à-dire de tout. « Le trait caractéristique de l'œuvre de Monterroso est l'absolue liberté avec laquelle il se plie à des règles rigoureuses et précises », écrit Sergio Pitol dans sa préface. Le Guatémaltèque évoque aussi bien les avantages et les inconvénients de Borges que ceux de la « fuite des cerveaux » (on fait preuve d'un « optimisme démesuré sur la qualité et le volume de nos réserves en cette matière première »). Il s'en prend aux bonnes ingrates qui quittent la maison sans reconnaissance pour les « soins qu'elles ont reçus lorsqu'elles sont tombées malades ni pour l'aspirine qu'on leur a donnée avec amour, de peur que le lendemain elles n'aient pas été en forme pour laver la vaisselle, car la vaisselle, c'est le plus embêtant ». Tout le monde social et amoureux sort différent du livre d'Augusto Monterroso. Et la littérature aussi. La dernière phrase de « Comment je me suis débarrassé de cinq cents livres » est : « Mon optimisme m'avait amené à supposer qu'au terme de ces lignes, commencées il y a quinze jours, je serais en mesure de justifier loyalement leur titre ; or, si le nombre de cinq cents qui apparaît est remplacé par vingt (chiffres qui commencent à diminuer au vu de quelques retours par courrier), ce nouveau titre sera plus proche de la vérité. » D'autant que, remarque l'auteur dont l'humour était un destin qui ne devait pas toujours le faire rire : « Si l'idée que l'Inquisition ait brûlé des personnes est généralement acceptée, la plupart des gens s'indignent qu'elle ait brûlé des livres. »

Le Matricule des anges, janvier 2005 par Jean Laurenti

DES MOUCHES ET DES HOMMES

Dans un livre à tiroirs où le coq-à-l'âne côtoie le vol de la mouche, Augusto Monterroso* nous convie à une fête qui célèbre la musique feutrée des mots.

Entre la page écrite du livre de Monterroso et ce qu'on reçoit au cours de la lecture, persiste un léger flottement. Peut-être parce que, fixé sur nous, on ressent la présence de l'auteur. Le sens est-il dans ce qu'on lit ou bien dans ce regard, et le sourire qui va avec, léger et grave, compatissant à notre questionnement ? Drôle de livre que ce livre, charmant et un peu inquiétant, assemblage hétéroclite de réflexions, de récits minuscules, de chroniques, et de choses inclassables. Né en 1921 au Honduras, le Guatémaltèque Augusto Monterroso a passé la plus grande partie de sa vie au Mexique où il est mort en février 2003. Son œuvre est encore peu connue du public français, mais elle est saluée en Amérique du Sud ou en Espagne. On ne peut que se réjouir de la publication de *Mouvement perpétuel* par les éditions Passage du Nord/Ouest, qui vient après celle de *Œuvres complètes* (et autres contes), parue aux éditions Patiño.

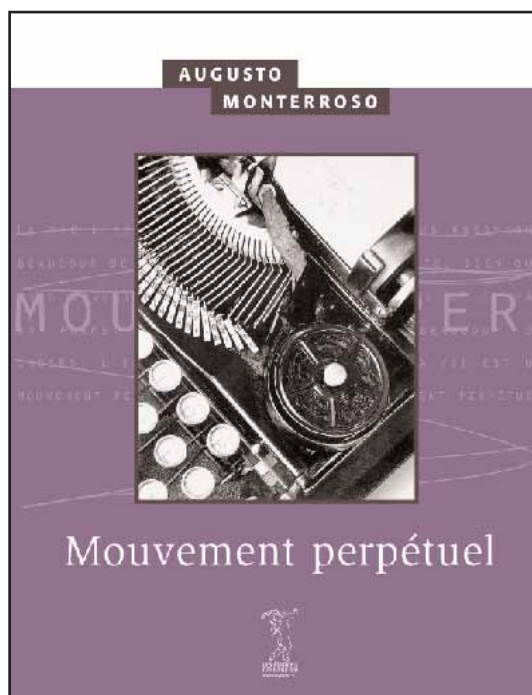
L'humour de Monterroso est tout en nuances. Disons qu'il est noir, s'il faut donner une couleur. Noir comme les mouches qui traversent le texte : à travers les fragments collectés par l'auteur, elles apparaissent bel et bien comme des animaux philosophes. Dans un chapitre liminaire il explique que « les mouches, se transmettant cette charge indéfiniment, transportent les âmes de nos morts et de nos ancêtres [...]. Nos petites âmes transmigrent à travers elles et accumulent ainsi de la sagesse, connaissant tout ce que nous n'osons pas connaître. » Dans le florilège des citations, il en est une, attribuée à José Maria Mendez, qui résonne comme un écho tragique au « Dormeur du val » de Rimbaud : « Moi, j'avais toujours détesté les mouches [...]. Mais ce qui est vraiment horrible, c'est de voir [...] comme elles entrent en groupe dans notre bouche ouverte que nous voudrions garder fermée, surtout quand nous sommes allongés au soleil un fusil à l'épaule, ou plutôt sur l'épaule, car nous n'avons pas eu le temps de l'utiliser. »

Il y aurait un savoir-mouche, préalable à toute connaissance humaine. Nul ne peut dire que la mouche

30 est laide à première vue, « précisément parce que personne n'a vu de mouche à première vue. Toute mouche a toujours été vue. » On entrevoit toutes les brillantes exégèses que de tels énoncés pourraient susciter. La mouche n'est pas un être individualisable, elle est toujours égale à elle-même, témoin (presque) silencieux des actions humaines. Mais dans ce livre comme dans le vie, il n'y a pas que des mouches. On trouve aussi des réflexions sur la fuite des cerveaux d'Amérique latine, sujet à propos duquel on s'émeut à tort, selon Monterroso. Un cerveau en exil n'est-il pas, tel Martí qui conçut depuis les États-Unis la Révolution cubaine, encore plus utile à son pays ? Sans compter les cerveaux que les régimes dictatoriaux expulsent. « Lorsqu'ils exilent un bon cerveau, ils font plus pour leur pays que les Bienfaiteurs de la Culture qui transforment les talents locaux en monuments nationaux, même s'ils sont incapables de dire une phrase ou deux qui ne s'apparentent dangereusement à des lieux communs. »

Le lecteur de *Mouvement perpétuel* éprouve souvent cette sensation d'être pris par la main, par l'auteur qui, dans la tranquillité d'une pièce gagnée par la pénombre, lui raconterait des choses un peu bizarres, mais au fond familières, ou bien qu'il aurait pu connaître. Comme l'histoire de ces cinq hommes qui, au cours de leur rencontre dans une brasserie de Panamá, réalisent qu'ils sont tous poètes et admirateurs de Dylan Thomas, « et qu'à eux cinq réunis ils savaient et pouvaient presque tout. » Par exemple « réunir assez d'argent pour acheter une voiture d'occasion » et filer à New York, « précisément au 557 de la Hudson Street où se trouve The White Horse Tavern, où Dylan Thomas venait se saouler tous les jours [...] et là, après les libations rituelles de quelques verres en mémoire du poète », ils accrochent une petite plaque en cuir en manière d'hommage au « poor Dylan ». Ensuite « ils payèrent leurs consommations de bon gré et décidèrent de quitter la ville ». C'est bien sûr une histoire vraie qu'ils ont racontée à deux journalistes qui se trouvaient là « comme par hasard ».

Ailleurs, Monterroso nous invite à nous mettre à une fenêtre pour observer un homme qui, dans la rue, fait les cent pas. On est à Santiago du Chili, mais on pourrait être n'importe où ailleurs, du moment que l'homme marcherait nerveusement devant un hôtel louche, où il soupçonne que sa femme est montée avec un inconnu. « Bien ; peut-être que vous-même vous êtes déjà passé par là et je commets une indécatesse en vous le rappelant », feint-il de s'excuser, en ajoutant d'un air entendu : « vous voyez ce que je veux dire. » Évidemment, on ne va pas le contredire. On est là pour partager une expérience ; on regarde l'homme qui guette, cet autre nous-même un peu ridicule, trompé et qui souffre. Autre expérience encore, que propose Monterroso : celle qui consiste à se défaire d'une partie des trop nombreux livres qui encombrant votre existence. Chez lui, cela devient « une nécessité spirituelle pressante » : il faut trouver preneur pour cinq cents volumes, le titre du récit s'impose (« Comment je me suis débarrassé de cinq cents livres »). Un chiffre bien ambitieux que l'auteur devra se résoudre à ramener à vingt. Se défaire d'un tel fardeau ? Autant vouloir « écraser deux pavés avec la même mouche ».



Traduit de l'espagnol (Guatemala) par Christine Monot

Parution octobre 2004

ISBN : 2-914834-11-X

Prix : 16 euros

214 pages

*À PARAÎTRE AU
PASSAGE DU NORD-OUEST*

MASTROIANNI-SUR-MER, Enrique Vila-Matas, 15 septembre 2005

DE L'AVANTAGE DE VOYAGER EN TRAIN, Antonio Orejudo, 28 octobre 2005

L'ART DE LA FUGUE, Sergio Pitol, 28 octobre 2005

LE MOT MAGIQUE, Augusto Monterroso, 15 mars 2006

CHANTS DE MARINS DANS LA PAMPA, Fogwill, 15mars 2006

DES OS DANS LE DÉSERT, Sergio Gonzalez Rodriguez

UNE MÉDITATION, Juan Benet

LES MUSES INCONNUES

« Dans sa déclaration d'intention, un nouvel éditeur, le Passage du Nord-Ouest, indiquait qu'en republiant le *Parnasse des poètes satyriques* ou *Le Moyen de parvenir*, il entendait donner aux écrivains d'aujourd'hui une autre généalogie, plus féconde, qui lutte contre les mythologies d'écriture et replace la jubilation au centre, la joie de s'user en se dépassant. Ces auteurs, au regard de l'histoire littéraire, sont restés des branches sans fruits pour d'autres raisons que celles avancées. Ainsi que le dit Pascal Quignard, ce ne sont pas de petits maîtres ou des auteurs de moindre importance "que la reconnaissance aura injustement omis. Ce sont des individus dont le pouvoir a si justement craint l'attrait corrosif qu'il l'a empêché ou qu'il l'a contenu". "Le temps ne trie rien" continue l'auteur de *Vie secrète*. On ne garderait ainsi la mémoire, on ne "lagardetmichardiserait" que ceux que l'idéologie dominante parviendrait à ravalier, à muséifier. Quand l'œuvre ou la langue de ces auteurs sont impossibles à cuisiner à la sauce du temps, elles sont rejetées comme des corps étrangers. Dès lors qu'il y a trop de jeu, l'œuvre est contournée. »

Arno Bertina,

note à l'édition de

La Déconfite gigantesque du sérieux de Pietro di Vaglio,

Éditions Lignes/Léo Scheer, 2004.



Théophile de Viau

LE PARNASSE DES POÈTES SATYRIQUES

par Stéphane Zékian
La Nouvelle Revue française, janvier 2003

Goguenards, quoique très absorbés par un livre aux dimensions inhabituelles, quatre visages fixent la page. Sous l'énorme ouvrage, un satyre, plume en main, fait office de lutrin (!). Au-dessus des lecteurs ricanants, parmi des grappes de raisin engageantes et des angelots insolents, entre un gentilhomme hilare et une courtisane à demi nue, s'annonce le programme des réjouissances : *Le Parnasse satyrique du sieur Théophile*.

Le frontispice de Félicien Rops donne le ton. En 1864, Poulet-Malassis – l'éditeur de Baudelaire – l'avait choisi pour illustrer son édition du Parnasse. L'ouvrage était depuis lors introuvable. Il aura fallu attendre près de cent cinquante ans pour voir reparaître ce texte d'une intelligence si souriante, où Théophile Gautier voyait justement « un singulier moment littéraire ». Les Éditions Passage du Nord/Ouest inaugurent ainsi de la plus belle façon un catalogue particulièrement prometteur puisque le très rabelaisien *Moyen de parvenir* de Béroalde de Verville (vers 1620) tiendra prochainement compagnie au sieur Théophile.

En attendant ce plat de résistance, *Le Parnasse* constitue déjà une mise en bouche très relevée. Il s'agit là d'un recueil publié en 1622 et composé de 166 poèmes d'auteurs divers (certains ne sont pas identifiés). Comme le rappelle Georges Bourgueil dans sa belle préface, ces poètes ont nom, outre Théophile de Viau, Mathurin Régnier (l'auteur des célèbres *Satires*), Frenicle, Colletet, Boisrobert ou Berthelot. Même Ronsard, pourtant mort depuis plusieurs décennies (et qu'on n'attendait pas forcément en pareille société !), fait quelques apparitions. Apparemment hétéroclite si l'on s'en tient aux seuls noms des auteurs, le recueil offre pourtant dès la première lecture une cohérence évidente.

Cette cohérence n'échappa d'ailleurs pas aux censeurs du temps – dont le père Garasse est le plus (tristement) célèbre –, qui virent dans l'ouvrage un dangereux ramassis d'hérésies. C'est un fait : *Le Parnasse des poètes satyriques* en appelle à la libération de l'esprit. Ici la cohérence est d'abord celle d'une insolence bien sentie. Mais entendons-nous sur cette insolence : la provocation des libertins du premier XVII^e siècle n'est ni institutionnalisée, ni subventionnée. En un mot, elle se révèle définitivement *irrécupérable*. Pour s'en convaincre, on rappellera que le Parlement de Paris condamna Théophile de Viau, considéré comme principal responsable de la publication, à brûler vif en place publique. Resté un temps introuvable, il sera effectivement (faute de mieux) brûlé en effigie, passera finalement deux ans en prison, et mourra d'épuisement à 36 ans. Et le temps n'apaisera pas l'ardeur des lecteurs impuissants, puisque même l'édition de 1864 sera condamnée à destruction – Poulet-Malassis en avait vu d'autres il est vrai. Essayons donc de comprendre ce qui, dans ce texte à plusieurs voix, inquiéta si longtemps la police du sens.

À contre-courant de tout dogmatisme, de toute parole disciplinée, ce joyeux rassemblement s'apparente en fait à une manifestation de rue, les poèmes semant malicieusement une forme de désordre public. Souhaitons qu'ils entraînent à leur suite le plus grand nombre de passants. D'abord pris par surprise, ils suivront bien vite d'eux-mêmes ce réjouissant parcours. Au début pourtant, rien de moins confortable que ces textes qui nous somment avant tout d'oublier nos références, nos idées reçues, nos superstitions, ainsi que leurs tristes bataillons de mots, tous vides, désincarnés et comme congelés. Rejoindre le cortège est donc d'abord un renoncement. Pour mieux distinguer ce recueil des textes contemporains, Théophile Gautier – qui contribua largement à sortir l'autre Théophile d'un oubli organisé – proposait une comparaison éclairante : « C'est comme une tête du Caravage, toute noire de bitume, à côté d'un pastel de de La Tour, enluminé de carmin. » L'appel au Caravage est très parlant : Poussin ne le considérerait-il pas comme « venu au monde pour détruire la peinture » ? De même, l'impression d'une destruction générale peut saisir le lecteur du *Parnasse*. Une vision homogène d'un XVII^e siècle uni ne sort pas indemne de cette lecture. L'histoire de la littérature française contemple ici un miroir longtemps refusé, elle qui préféra à la vérité d'un XVII^e siècle bigarré et volontiers licencieux la fiction d'une époque lisse et régulière. Et ce n'est pas le moindre mérite de cette publication que de retracer une nouvelle généalogie littéraire, d'explorer quelques pistes d'une histoire redevenue plurielle :

34 en un mot, d'esquisser un pan d'histoire littéraire dissidente. Dans cette perspective, on ne s'étonnera pas que Théophile dénonce, joyeusement mais sans réserve, ce qu'il nomme « la sottie antiquité » : réservoir facile et déjà éculé où la poésie amoureuse du temps allait piocher des comparaisons laudatives – mais toujours éthérées –, elle voisine ici avec les considérations les moins célestes, les plus concrètes (si vous voulez savoir ce que la chère Lyse aime par-dessus tout, voyez le sonnet « Saturne aime le ciel... »). Comme chez le Caravage, les sujets sont ici traités avec réalisme, bien loin des conventions de genre ou d'un quelconque idéalisme. La force de ces poèmes est de nommer les choses par leur nom : dans ces textes de chair et d'os, foutre, vit et con n'ont pas besoin de périphrases. Ainsi assumé, le plaisir du corps met l'esprit en mouvement, et l'épigramme devient logiquement la forme privilégiée de ces ébats langagiers où Valmont se découvre une ascendance :

*Ce quatrain tout plein de diffâme,
Qu'on dit que sur vous j'ai fait,
Je ne l'ai sur vous fait madame,
Mais je voudrais bien l'avoir fait*

Destinataire d'épigrammes, la femme en est également le thème essentiel :

*La femme, dit un bon prophète
Qui ne portait haine aux amours,
Est bien une chose imparfaite
Puisqu'on y besogne toujours.*

De ces jeux du corps et de l'esprit ressort ainsi une image renouvelée de l'aimée. Toujours sujet central des poèmes amoureux, elle n'est plus une divine apparition mais un corps charmant, transpirant, plein de besoins et d'odeurs.

On aurait tort pourtant de ne voir là qu'une bamboche d'adolescents trop heureux de jurer pour avoir vraiment quelque chose à dire : le combat littéraire est aussi politique, et le libertinage du XVII^e siècle n'a rien d'un jeu mondain et poli. Combattant la morale religieuse tenue pour contraire à la vie, les poètes restaurent sans limite l'autorité de la nature et des instincts :

*Ne croyez pas ce qu'on vous dit,
Sous ce sot mot : soyez bien sage,
La nature n'a rien produit
Qu'on ne puisse mettre en usage.*

Ou encore, sous la plume de Régnier :

*Ce sont mots inventés de parler de l'honneur,
Et dire qu'en foutant on n'a point de bonheur,
Et que celui qui fout à la vertu s'oppose.
Il n'est point d'autre honneur que de foutre très bien,
Car sans ce dous plaisir la vertu ne vaut rien.
Honneur, foutre et vertu c'est une même chose.*

On voit comment la réévaluation de la morale communément admise va de pair avec celle du langage courant. C'est que la vie commence et s'achève ici, et que la mort n'est jamais très loin : il n'y a de jouissance que terrestre, les arrière-mondes n'étant peuplés que de jouisseurs nostalgiques (jusque dans la tombe « on dit qu'encore son âme grogne/ Que quelque esprit ne la besogne »). Le scepticisme libertin se reconnaît bien à travers cette pratique systématique de la liberté d'examen. Cette exigence est d'ailleurs contagieuse : à l'adresse des dames chastes et vertueuses, les poètes – beaux joueurs – adressent cet avertissement : « Gardez-vous de lire ces vers,/ Ils foutent les gens par l'oreille. » Qu'on se le tienne pour dit avant de rejoindre l'orgie – autant charnelle que littéraire :

*L'on fout en ce livre partout ;
[...] les odes foutent les sonnets,
Les lignes foutent les feuillets,
Les lettres mêmes s'entrefoutent.*

L'âme foutue

Double bonheur d'édition : un recueil licencieux et les œuvres choisies du libertin Théophile de Viau (1590-1626). Autant d'ancienne poésie pour rajeunir le cœur.

Gilles Magniont, Le matricule des anges N°41

« Honneur, foutre et vertu, c'est une même chose » : en 1623, le parlement de Paris voyait la chose d'un autre œil, et ce vers et d'autres valurent à Théophile de Viau deux ans d'emprisonnement suivis d'un bannissement « à perpétuité du royaume de France ». Il y laissera sa jeune peau, ce qui importait bien évidemment peu aux jésuites, alliés alors au roi pour remettre en ordre les affaires du pays - et pourquoi pas mettre au pas les jeunes libertins.

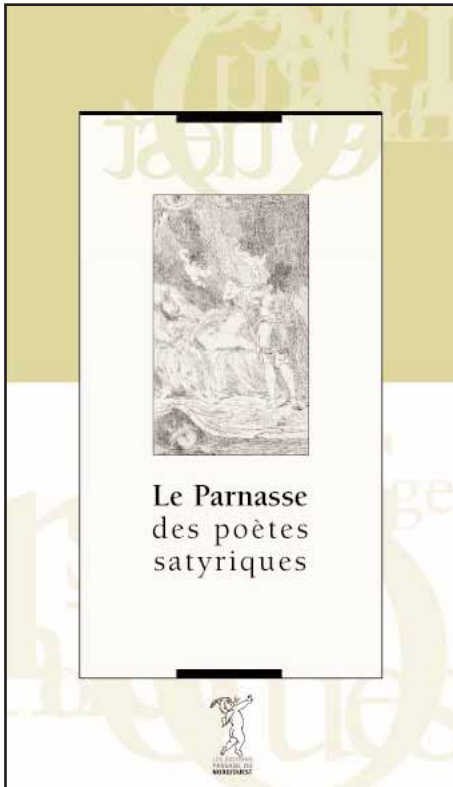
Du brillant Théophile, on fit donc un exemple, lui qui n'était pas seul à composer pour Le Parnasse des poètes satyriques. Dans ce recueil collectif de 166 pièces en tous genres (sonnets, épigrammes, stances), de braves poètes mêlent leur voix pour dénoncer l'hypocrisie des hommes et de la littérature : « On se doit cacher/ Seulement quand on veut pécher/ Et non pas lorsque l'on se baise ». Il s'agit donc de lever le voile et d'en finir avec les idéalizations abusives : dans un livre où les « lettres mêmes s'entrefoutent », c'est tout un peuple d'aimables gouges et de bougres brutaux qui s'avise de (re)prendre la parole. L'un s'exclame tout de go « Phylis, tout est foutu, je meurs de la vérole ! », l'autre chante plus vertement encore « Rose de qui le con a de rose les bords/ Où je voudrais fourrer les couilles et le corps/ Et là comme un anchois me fondre tout en sauce ». Surprise : au détour de certains vers platement provocateurs, la peinture la plus crue de la besogne s'accompagne parfois de véritables trouvailles d'écriture. En témoigne encore certaine énumération, où l'on déplore qu'une dame ait perdu « son mignard, son petit conin domestique » : « Ce conin était sa pâture,/ Son mâchepin, sa confiture,/ (...) Son argent, ses ris, ses goguettes ;/ Ce conin était ses grandes fêtes,/ Ses dimanches, ses tous les jours ».

Ne serait-ce que pour la délicate simplicité de cette langue, le Parnasse se devait d'être exhumé : bravo donc à l'érudit Georges Bourgueil pour sa « sérieuse et non pas savante » édition.

Bravo, aussi, à Jean-Pierre Chauveau, spécialiste de Tristan L'Hermite, pour sa très nécessaire anthologie des œuvres de Théophile : choix de pages où domine la poésie, bien sûr, mais qu'agrémentent aussi théâtre, correspondance et prose. Le titre est emprunté à une ultime et émouvante lettre de Théophile à son frère, conçue dans les cachots de la Conciergerie : « Il faudra qu'on me laisse vivre/ Après m'avoir fait tant mourir ». Prescience de la postérité ? Quoique le carcan littéraire et moral du classicisme se mette progressivement en place, l'œuvre de Théophile ne cesse d'être rééditée au fil du XVIIe siècle, inspirant jusqu'à La Fontaine ; puis certains romantiques s'en réclameront, tel Baudelaire s'extasiant d'un songe érotique : « Elle me dit : Adieu, je m'en vais chez les morts,/ Comme tu t'es vanté d'avoir foutu mon corps,/ Tu te pourras vanter d'avoir foutu mon âme ». C'est bien sûr la thématique amoureuse qui constitue ici l'essentiel du discours, mais de telle sorte que jamais les conventions n'étouffent la singulière voix du poète, ses limpides exclamations - « Mon dieu que tes cheveux me plaisent,/ Ils s'ébattent dessus ton front,/ Et les voyant beaux comme ils sont,/ Je suis jaloux quand ils te baisent » - comme ses non moins transparentes confidences : « Le cœur le mieux donné tient toujours à demi,/ Chacun s'aime un peu mieux toujours que son ami,/ (...) Pour moi si je voyais en l'humeur où je suis/ Ton âme s'envoler aux éternelles nuits,/ Quoi que puisse envers moi l'usage de tes charmes/ Je m'en consolerais avec un peu de larmes. »

Ce qui frappe surtout, c'est combien ces alexandrins et ces octosyllabes sont aujourd'hui lisibles : suaves dans leur art, évidents dans leur agencement, imparables dans leur portée. Combien de modernes pour gauchir le trait, faire l'image plus volontaires, et perdre alors un peu de cet impeccable miroitement ! Théophile sait dire l'aube - « Une confuse violence/ Trouble le calme de la nuit/ Et la lumière avec le bruit,/ Dissipe l'ombre et le silence » - ou le secret - « Les vents qui ne se peuvent taire/ Ne peuvent écouter aussi/ Et ce que nous ferons ici/ Leur est un inconnu mystère » - en un quatrain ; et cet enchantement n'a que plus de force lorsqu'on le sait fruit d'une pensée sceptique, avertie du silence des astres - « Jupiter n'est plus qu'un feu sombre/ Qui se cache parmi le nombre/ Des petits flambeaux de la nuit », comme bientôt de la trahison des amis. « Soyez plus discret en votre intimité. Vous ne deviez point faire gloire de ma disgrâce. C'est peut-être une marque de mon mérite. Si vous n'aviez été ni prisonnier, ni banni, ce n'est pas que vous n'ayez assez

36 de crimes pour être convaincu mais vous n'avez pas assez de vertu pour être recherché » écrit-il à l'un d'eux : on a envie de finir ici, comme on a commencé, par le beau mot de vertu.



ISBN : 2-914834-00-4
Prix : 16 euros. 248 pages
Parution mars 2002

LE MOYEN DE PARVENIR

BÉROALDE DE VERVILLE

(1556 - 1626)

UN AUTRE XVII^e SIÈCLE PAR ARNO BERTINA L'Atelier du roman, décembre 2003

Le Moyen de parvenir paraît au début du XVII^e siècle, à Paris, sans nom d'auteur. Aujourd'hui cet anonymat a changé de nature car François Béroalde de Verville, l'auteur présumé de ce texte, est effectivement très peu connu. Mais qu'en était-il à l'époque ? La lecture du *Moyen de parvenir* pouvait-elle laisser ignorant de l'identité de son auteur ? La question est épineuse et passionnante. Au vu de la singularité de ce texte qui sonne comme une fausse note dans le paysage littéraire d'aujourd'hui, le lecteur du XXI^e siècle serait tenté de répondre « non ». Vaste banquet au cours duquel quatre cents convives prennent la parole, *Le Moyen de parvenir* est un texte bien trop singulier, bien trop vivant pour avoir ne serait-ce que deux auteurs putatifs. Mais, dès lors qu'on se mêle de lire un auteur du XVII^e siècle, c'est accepter de courir le risque des anachronismes – qui, en l'occurrence, consisterait à expliquer l'originalité du *Moyen de parvenir* en la ramenant à l'individu quand l'époque elle-même rendait peut-être possible cette liberté (au contraire de la nôtre). Lucien Febvre a bien montré dans son *Problème de l'incroyance au XVI^e siècle* que faire de Rabelais un champion de la libre pensée était un anachronisme, celui-ci n'étant fou et audacieux qu'en regard du catholicisme de la Contre-Réforme, et non aux yeux de l'Église catholique dont il est le contemporain, laquelle ne souffre pas encore de la concurrence que lui font les protestants et qui, partant, n'éprouve pas encore le besoin d'habiller le sacré d'un épais manteau tissé en fil de sérieux et laine de gravité. Les jeux avec les textes sacrés, railler les moines paillards, tout cela était presque convenu – Rabelais en héritait, qui s'est abreuvé à la source des almanachs populaires.

Aussi devons-nous aborder la folie de Béroalde avec circonspection ; fils spirituel de Rabelais, il le prolonge, il l'excède. Où Rabelais tient encore à livrer des volumes construits, Béroalde choisit une forme on ne peut plus ouverte : celle du banquet. Véritable dégradation du dialogue platonicien suivi et policé, *Le Moyen de parvenir* donne à entendre plusieurs centaines de voix dans un espace qui tient à la fois du recueil de brèves de comptoir et de la machine de guerre mise en branle contre la bêtise, l'hypocrisie qui déguise et habille aussi bien la langue et les questions religieuses que les pouvoirs de l'argent.

BANQUETER EN ANARCHIE

Aucun sujet pour ce banquet, pas de mot d'ordre. Et de fait, le premier quart du livre s'avère difficile. Beaucoup de convives s'en plaignent d'ailleurs, et interrompent celui qui a pris la parole en lui reprochant d'avoir dévié : « Je ne vis jamais tant sauter du coq à l'âne. » Mais c'est que « tout est permis ici, nous sommes pair à compagnon, on doit faire et dire ici tout ce qu'on peut et pense ». Germination permanente : aucun convive ne reprend la parole de manière régulière. L'espace de ce banquet est une sorte d'Anarchie (Thomas More a fait paraître *L'Utopie* un siècle auparavant) qui entraîne une relativité permanente du propos. Les convives, inconnus ou passés à la postérité, prennent la parole sans que leur nom appelle un discours identifié comme étant historiquement le leur, ils s'expriment *en leur nom débordé*, utilisé, vidé de son importance et de son autorité. Ce tremblement énonciatif et narratif ruine toute gravité historique : « Ronsard » est d'une vulgarité sans nom ; « Périclès » est quelconque ; « quelqu'un » et « l'autre » peinent à se différencier. Et quand un des personnages commence son récit en disant « c'était à Saint-Louis, à Rome » avant de s'interrompre pour dire : « si ce n'est ainsi c'est tout un puisque le reste est vrai », le vers est dans le fruit : un doute plane sur le crédit qu'il faut accorder à la prise de parole. Puis, comment savoir, en l'absence de toute hiérarchie, s'il est possible d'attribuer telle ou telle sentence à Béroalde ? Comment savoir si c'est un personnage qui s'exprime en son nom quand, par exemple, Assuérus avoue dire « des choses qu'[il] ne souffrirai[t] pas dire à d'autres » ? Béroalde le cosigne-t-il ? Pousse-t-il l'anarchie jusque-là ?

Ces paroles non censurées, ces personnages ou ces discours « détravés », fondent l'énergie du texte. Sans frein ils s'interrompent les uns les autres : « Je ne puis tenir mon eau [mon discours] ; je vous dirais ce conte des deux cordeliers... » Les récits sont courts, les histoires se succèdent ou se supplantent, et cette valse emporte les discours établis. « J'ai ouï dire que les docteurs de ce temps ont défoncé les [tonneaux] de leurs sciences pour trouver une glue qui pût congeler les paroles et les faire tenir. » À n'en pas douter ces docteurs sont les ennemis de Béroalde tout comme ils étaient ceux de Rabelais avant lui, dans *Le Quart Livre* notamment. La folie du banquet doit pouvoir ruiner l'édifice des paroles engluées et pour ce faire, Béroalde dispose de deux moyens : l'ironie et la langue française.

EN LANGUE VULGAIRE

Le premier de ces moyens servira à contrer le discours des puissants. L'hypocrisie partout dénoncée dans le texte habille le vrai en retournant ce qui est pensé. Comme fait l'ironie. Mais retourner un discours qui se présente déjà retourné revient à dire explicitement ce qui est. Ainsi Béroalde dit-il explicitement ce qui est au lieu de maquiller le propos à coup de litotes. Dans ce passage par exemple :

Aussi, proprement, l'argent fait tout : il fait jurer sans offenser Dieu, il fait que monsieur le juge couchera avec la femme d'autrui sans commettre adultère, il fera donner un arrêt le plus mignon du monde. Voilà ! Certes M. l'Argent a si bien fait, que pour l'avoir envoyé et baillé à propos, quelques voleurs des biens du roi ont été libérés : ces voleurs, miens amis (...), s'en vinrent ce bel arrêt au poing (...) : « L.C. a ordonné que ceux accusés et convaincus de larcin, concussion et péculat, seront châtiés sans encourir note d'infamie ou punition ». Que veut dire « L.C. » ? La Cour, Le Conseil, La Chambre, Le Chose, La Coyonnerie ? Tout ce que vous voudrez : que m'en soucie-je puisque je n'y sens plus d'intérêt, et que jurer ou non c'est tout un, si quelqu'un ne se fait partie afin que M. l'Argent vienne loger chez nous.

Mais cette charge n'est qu'un moment du texte – Béroalde est trop vigilant pour laisser son œuvre devenir le négatif ou le positif d'une autre. L'auteur perce la glace qui entoure les paroles engluées-gelées, et s'aventure plus avant dans le corps de cette langue qu'il utilise. Avancée qui ne va pas sans désorganiser : « Ce livre qui jadis fut fait en belle rime croisée » a maintenant « ni rime ni raison en apparence », à l'image de toute langue quand la littérature s'en empare. Qui remet en question le pouvoir du signe (la langue n'est plus utilisée de manière immédiatement transitive).

Mais aussi la littérature n'est pas faite pour satisfaire le seul sens esthétique. Béroalde écrit en langue vulgaire un livre dont il a « hérité » et qu'il a traité sans faux respect, le prenant comme une chose vivante capable de porter tous les savoirs. Il y a de fait quelque chose de prométhéen dans le Béroalde qui demande :

Ignorez-vous pourquoi le vulgaire en Grèce ne parle plus grec, en Judée, hébreu, en Italie, latin : et la cause pour laquelle ces bons langages ne sont plus vulgaires ? Oyez cette vérité que je prononce : c'est pource que les sciences y sont traitées, et surtout la doctrine de maquerillage, (...) et l'on n'a pas voulu que [ces] disciplines fussent commune au peuple ; partant on a caché les langues pour avec leur secret ne les communiquer qu'aux gens de bien et d'honneur (...) ; et ma crainte (...) c'est que ce livre venant à être goûté, savouré et digéré, on tâchera d'abolir le français et ôter de la bouche du peuple ce beau langage, de crainte que ces bonnes et meilleures doctrines ne viennent à tomber entre les mains du populaire qui, advenant tel cas, ferait aussi aisément la pierre philosophale que les doctes.

Si paranoïa narrative il y a, l'objet persécuté n'est pas tant la personne de l'auteur ; on chercherait à dissimuler la vitalité de cette langue qu'il écrit par souci de défendre le pré-carré des puissants. Dès lors le texte prend les accents d'un chant de guerre entonné à la gloire – ambivalente – du français qui serait la seule langue à même de rendre compte de la diversité du vivant :

C'est que notre belle langue française est la plus ample de toutes ; *sic probo* : elle a le plus de termes pour remarquer la copulation qui est cause que tout produit, *ergo*, elle est la plus produisante. Voilà dit cela ! Et si vous êtes si pauvre de ne l'entendre pas, je vous le ferai entendre.

Contre le complot du secret, contre les détenteurs du savoir qui parlent une langue que le peuple n'entend plus, il s'agit de parler une langue qui se refusera à la litote². Et de faire soi-même profession de secrets ;

39 puisque les doctes assoient leur pouvoir en pointant du doigt des secrets dont ils seraient les dépositaires, Béroalde promet de constituer une communauté avec laquelle il partagera des secrets. Quels ? Le texte n'en dit rien et ce silence est un sarcasme de plus ; le pouvoir est une enveloppe vide (le roi est nu aux yeux de l'enfant.)

C'est ici que le second moyen pour lutter contre l'édifice des « paroles engluées » devient efficient. Béroalde continue sa progression, il s'enfonce plus avant dans les strates de la langue et propose une archéologie du langage qui aura pour objet les expressions ou les tours idiomatiques. C'est un des traits récurrents du *Moyen de Parvenir*, comme une petite musique qui fréquemment se ferait entendre : lorsque Béroalde raconte l'histoire d'un meunier qui extorque du blé à un curé désireux de coucher avec la meunière, il termine ainsi : « Du fait de ce meunier, est procédé le proverbe (...) “Il a mis son blé au grenier du prêtre” ! » Un autre exemple : « Depuis [cette aventure], pour parler en paroles couvertes, on a dit “bâter l'âne” pour signifier “faire”, “besogner”, “verminer”, etc. ». Tous les contes se voient investit d'une mission : retrouver l'origine vive d'une parole engluée. Peu importe au lecteur d'aujourd'hui que le proverbe soit encore utilisé ou que le conte n'éclaire pas le sens de certains des proverbes ; quand bien même il s'agirait de proverbes inventés par l'auteur, quand bien même les étymologies ou archéologies seraient fantaisistes, c'est le mouvement qui importe : Béroalde ne peut dissocier un fait de langue d'une expérience *concrète*, charnelle. Toute chute est un éclat de rire cristallisé sur une expression et non une « crotte de l'esprit » comme disait Nicolas Bouvier qui détestait les proverbes, concrétions calcaires de la langue et de la pensée. On le voit, Béroalde échappe à cela ; du fait de ce rire, et parce que le proverbe est pris à rebrousse-poil : on part de l'anecdote, du fait vivant. Toutes les histoires sont racontées par un témoin, ou un parent de la personne à qui la mésaventure est arrivée – et ce alors que les convives sont de toutes les époques. Le temps, l'oubli ou la mort n'existent pas. La perspective de chaque récit est ainsi inversée ; Béroalde ne se comporte pas en témoin qui prendrait note des expressions idiomatiques et tenterait de les comprendre. Il part du fait vivant et arrive au proverbe, va de la scène au point focal, comme un qui utiliserait à l'envers sa longue-vue. Ce point est l'endroit d'une concentration extrême ; les mots qui font la chair des histoires se retrouvent comme dans un creuset, où les lignes du récit fusionnent.

LE RIRE ET L'EXCÈS

Au cœur de l'énergie c'est-à-dire dans l'excès. Roman excessif et joyeux s'il en est, *Le Moyen de parvenir* va sur le même rythme que le texte rabelaisien. Un exemple, particulièrement jubilatoire pour tout ce qu'il chagrine chez le lecteur moderne : lorsque Ronsard prend la parole au banquet c'est pour invectiver un des convives :

RONSARD : Va, j'ai plus usé de papier à me torcher le cul que tu n'en as employé à écrire tout ce que tu pensais savoir.

MADAME : Qu'est-ce là ? Est-ce à bon escient ?

- Non, non, ce n'est que pour rire, ne vous fâchez pas ; vous pensez à autre chose, Madame, vous rêvez, vous avez le con vide ».

Ainsi, au moment où le lecteur croit que le poète (ou le narrateur) va s'excuser, il charge en fait cette dame et en remet une couche (« vous avez le con vide »). À l'image de ce passage, *Le Moyen de parvenir* permet le débordement permanent, sans jamais l'organiser et tout en soulignant discrètement la portée politique et artistique de ce rire qu'il fait entendre. « Antidote contre tout malheur », *Le Moyen de parvenir* se fait le chantre d'une nouvelle définition de la vérité, et cette définition a partie liée avec la joie :

La réalité temporelle, sensitive et communicable d'une vérité perceptible est la perfection produisant bon et singulier effet de délices, bien loin des pensées mélancoliques qui sont persuadées par crainte, folie ou sottise curiosité.

La réalité d'une vérité perceptible serait donc la perfection qui produit des délices et non de la mélancolie. Une vérité n'est donc vraie que dans la mesure où elle produit de la joie et non de la mélancolie – définition qui serait bien problématique si elle n'était accompagnée d'une rare lucidité et d'un radicalisme dans le propos. Béroalde ne dissimule pas l'hypocrisie, l'horreur ou la douleur, mais il espère dans la capacité des hommes à être toujours plus forts que leurs travers. Ainsi raille-t-il ceux qui ont peur de dire ou regarder les turpitudes des hommes :

Jamais ces gens qui font tant la petite bouche ne furent qu'hypocrites : ils jurent « par ma [foi] », ils n'osent proférer le mauvais, ils ne savent dire les choses par leur nom, et cependant, leur cœur est plein de déception et tromperie, d'autant que leur âme symbolise à leur bouche.

Ce disant, Béroalde de Verville se fait le témoin d'une époque en pleine mutation : le mauvais commence à faire peur aux hommes. On est sorti du Moyen-Âge qui savait regarder en face la part du diable et qui savait surtout lui donner la parole, et du temps : c'était le carnaval, la nef des fous et l'inversion systématique des rôles et des fonctions sociales. Mais la Renaissance, le protestantisme et la Contre-réforme imposent une idée de l'homme en tout point contraire et Béroalde se retrouve seul, armé de son humour, à devoir défendre contre les bouches en cul de poule les secrets de vie qu'il détient. Contre ceux qui manquent de générosité dans leur façon de considérer l'humain, l'approche de Béroalde : « Le bréviaire fait gagner la vie à ceux qui s'en aident, ce [livre-ci] la fait trouver toute gagnée. » Point n'est besoin à quiconque de justifier sa vie, ou de la mériter ; Béroalde donne à n'importe qui le droit de prendre la parole et de s'abreuver à son livre. Cette phrase en apparence anodine sonne comme un refus du religieux, qui, dans l'espace du livre sera rejeté – dans les années où l'Édit de Nantes est imposé par Henri IV, les convives refusent de distinguer entre protestants et catholiques – véritable utopie sociale trente ans après la Saint-Barthélémy, fantaisie qui sonne comme une parenté de plus entre Rabelais et l'auteur du *Moyen de parvenir* quand il qualifie son aîné de « bon père pseudoévangéliquopapistoranabaptistiogésuitanorbiterondepuritain ». Cet adjectif à rallonge non pour railler l'indétermination de Rabelais – évoquée par Lucien Febvre – mais pour saluer le fait qu'il n'était rien en acceptant d'être tout, débonnairement, désireux qu'il était de ne pas s'attirer d'ennui. « Je le maintiens jusques au feu *exclusive* » (*Pantagruel* et *Tiers Livre*) : je crois à tout ce que je dis mais si vous me promettez le bûché, je me rétracte sans gêne. Je ne vous dois rien, aucun sérieux, je ne vous dois pas ma vie, je n'ai pas à la gagner, je n'ai pas à me situer dans l'alternative que vous imposez, je n'ai pas le sentiment de vivre coupable, déchu. Lorsque Béroalde écrit que son livre « fait trouver [la vie] toute gagnée », il se soustrait à la gravité qui sied à l'univers chrétien depuis la Réforme et la Contre-Réforme (ainsi dans ce passage hilarant où Frostibus demande à Luther d'arrêter de damner les pêcheurs car il n'y a plus de place chez le Diable et les « maréchaux des logis d'enfer » sont obligés de refuser du monde).

Une éthique est ici élaborée en creux, qui sera celle du livre comme sans doute celle de l'auteur ; puisque rien n'est sacré, la première cible des railleries de Béroalde – affectueuses parfois, acides ailleurs – sera ceux qui se drapent dans le sérieux de leur démarche, prenant les autres en otage avec leur Drame. Béroalde est à la fois l'anti-héautontimorouménos et celui qui lutte contre en choisissant ses amis : « Je vous assure et jure que j'aime d'amour ceux qui trouvent tout bon sans sauce, qui jamais ne s'offensent, qui n'enragent point quand on les corrige. » La position de l'auteur du *Moyen de parvenir* est complexe :

Avisez-y doctes, parce que souvent vos labeurs, vos bons livres, sont employés à faire des cornets d'épices ou des mouchoirs de cul : et ne peut advenir pis à celui-ci, qui n'est écrit que pour la juste démonstration de ce qui est.

Littérature !, en somme. Et non pas martyr. *Le Moyen de parvenir* est un livre plein de leçons et de vérités précisément parce qu'il a « renoncé³ ». Dire tout, en laissant les choses ouvertes. Sans mettre en place un processus ou un procédé d'identification du mot et de la chose, mais en travaillant à partir, ou : dans, leur décollement.

LA NATURE DU SIGNE

Reste à définir ce décollement. Un des traits récurrents du texte de Béroalde de Verville, est cette façon qu'il a de se reprendre : « ... réfugié à Genève pour la concupiscence... Hoy ! je cuidais dire "conscience" ! », ou encore : « - Vous ne parlez que par fariboles (je cuidais dire "paraboles"). » Le mot, le signe dévissent ; ils posent problème jusqu'à la cacophonie ou à l'obscurité, comme dans ce passage où Tite-Live, amusé, cite le maître horloger de Genève qui ne cesse d'écorché les mots, ou d'en prendre un pour un autre. Ou l'obscurité dans ces deux passages, lorsque la compréhension du latin et du grec est en cause – ces langues devenues mortes, on l'a vu, parce que les doctes ont voulu se garder les vérités qu'elles portent en elles :

On demanda à Liset sur ce texte, « *Quidam habebat viliculum* » [quel-qu'un avait un intendant] : « Qu'est-ce à dire *viliculum* ? » Il répéta le texte puis, ayant pensé que c'était à dire « chose en chose » [vit en cul ou en con], et qu'il le fallait dire honnêtement, et que, possible, le texte parlait d'un adultère ; se [souvenant] que c'était selon Boccace, « mettre le diable en enfer », plein de belles résolutions et pensant aviser les autres d'une science profonde, dit : – C'est-à-dire : « Il avait le diable au corps. »

Dans la tour de Babel où logent les quatre cents convives, les langues anciennes se mêlent aux français (pluriel de rigueur) : ceux de toutes les régions, avec ces particularismes que Béroalde transcrit phonétiquement. Mais au lieu d'entraîner sa destruction, les obscurités qui découlent de cette promiscuité alimentent les rires. (Un savant et un menuisier de Montargis disputent par signes, comme feraient des mimes. Au terme de l'échange le savant pense avoir rencontré plus savant que lui – tout comme l'Anglais Thaumaste pense avoir trouvé en Panurge son champion – alors que son interprétation des gestes du rustaud est fautive en tout point).

Les mots, les signes sont forcés, ouverts, on y trouve du latin, des explications étranges ou des hologrammes qui font fourcher la langue et mettent le sens en déroute ou le révèlent. Mais aussi étrangement familier soit-il – le décollement du signe est devenu la carte génétique de la modernité – Béroalde se distingue de cette modernité et de ces auteurs qui se targuent de n'être plus dans une approche naïve de l'écriture ; si avec Rabelais il est moderne par là, comme lui il se distingue des modernes du fait de son appétit ; constater cette fracture, ce décollement, c'est, pour notre auteur, laisser la bigarrure s'engouffrer dans l'espace du livre. Béroalde en a conscience : se contenter de constater serait abandonner la littérature à ces « enfarinés aux pattes velues », à « ces pifres présomptueux », « ces maquereaux de passages poétiques qu'ils produisent et prostituent à tout venant ». Constater ne suffit pas, son projet est de réconcilier le mot et la chose. Non sur le mode de l'âge d'or de la parole, ou du réalisme, mais en se sustentant aussi avec les mots. Petite morale d'écriture ambitieuse pour n'être pas en permanence dans le décollement du signe qui enferme beaucoup d'auteurs dans la seule parodie. Si Béroalde se moque de ceux qui ont la bouche comme leur âme – petite, en cul de poule – c'est qu'il l'a, lui, assez large pour tous ces mots. N'hésitant pas à se servir du latin, Béroalde ne fait pas le tri ; ni écrasé de respect pour les langues anciennes, ni adepte béat de la nouveauté, il écrit une langue qui ne se referme pas sur elle-même. Une langue qui ne cherche pas à se ressembler. Le moyen de cette vitalité, on l'a dit, c'est se refuser aux mythologies de l'écriture, à la transcendance du signe. « Ne vous amusez pas à ces messieurs les gens de lettres qui sont si très-savants qu'ils en sont tout sots. Vous les verrez hallebardant avec de grands lambeaux de latin, effarouchant les fauvettes ». À tout moment l'auteur met en scène ce décollement du texte et de la réalité, transformant l'espace du livre en théâtre de la parole : « sachez aussi, mon père Sepuissetuer, que si on ôtait ces paroles d'ici, le banquet serait imparfait ». Se délecter de parler autant que de manger, accompagner le met de son nom pour jouir parfaitement, tout cela dessine une érotique de la parole soulignée de manière appuyée lorsque Béroalde passe la parole à un personnage qui s'appelle « Chose » (c'est-à-dire certainement « sexe »). Et si le signe et le référent sont distincts, si l'un ne donne pas l'autre, s'il ne permet pas de toucher l'autre, néanmoins le banquet serait imparfait sans la parole car les convives seraient alors privés de cette folie propre au langage quand l'auteur sait y mettre le feu. Il y a chez Béroalde la même gourmandise pour les mots et la mise en déroute par le langage que dans Rabelais :

Et ainsi le dorlotant putatiqument et le caressant, il la couillaudait, couillepassait, culbutait péripatétiquement ; si qu'il s'enivrait en cette délice permise à gogo, moyennant la dispense ministrale [l'autorisation du pasteur].

FORME ET DESTINATION DE L'ÉCRITURE

Non pas un roman mais une logorrhée (la langue sur le mode épique, portée par le même souffle). Forme ouverte puisque Béroalde, convive parmi les autres, est obligé d'user de pseudonymes s'il veut reprendre la parole ; les commentaires du texte en train de se faire sont légions, ils participent de la poétique de l'auteur : « Les mélanges que vous trouverez [dans ce livre] sont survenus à cause de l'antiquité de ce volume (...) et le gentilhomme qui le transcrivit pour votre avancement en toute sagesse a tout écrit d'une suite, mêlant sans distinction glose et texte » à la façon du « bonhomme Guyon » qui pour son repas mélangeait tous les plats et toutes les boissons. Mieux : *Le Moyen de parvenir* est le « centre de tous les livres », qui compile « mémoires, dictons, discours, sentences et paroles, pris du *Dictionnaire à dormir en toutes langues*, de *L'institution à lire sans*

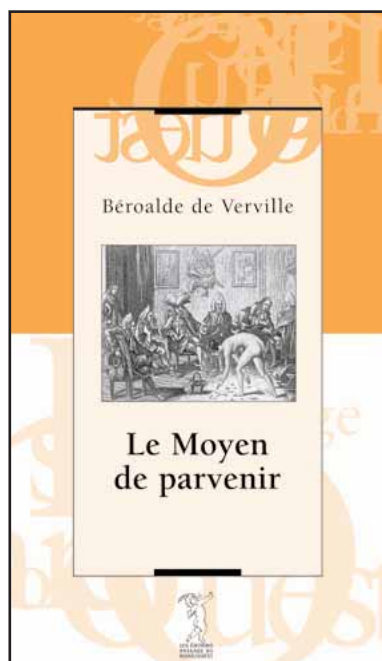
42 *points, sans lettres, sans caractères, sans accents, sans notes (...)* et de *L'Épitome des bibliothèques de Saint-Germain et autres*, du *Grand luminaire des sots*, tous livres extraits de celui-ci, auquel, si chacun avait remis ce qu'il y a pris, il n'y aurait plus qu'un seul livre au monde ». Passons sur l'autodérision – Béroalde se donne de curieux rejets –, il importe plus de constater la fréquence des remarques qui reviennent à diluer le livre dans le temps, et l'auteur parmi les convives qui sont tous installés dans une sorte de hors-temps. *Le Moyen de parvenir* serait ainsi une sorte de *work in progress* sans ancrage dans aucune époque, mais à laquelle chacune se sera abreuvée. Depuis celle des dialogues platoniciens dont la forme polie est, par Béroalde, foulée aux pieds, jusqu'aux *Bijoux indiscrets* ou au *Neveu de Rameau*, deux textes de Diderot qui d'une façon ou d'une autre sont redevables au *Moyen de parvenir* de la liberté qu'ils seront parvenus à faire entendre dans l'espace littéraire – liberté incroyable dans une époque, le début du XVII^e, qui, sous le diktat de la Contre-Réforme, est en train de se refermer, Béroalde osant donc un geste plus scandaleux que Rabelais quand seulement soixante ans les séparent. Un geste qui n'est pas loin, sans doute, d'être encore scandaleux ou déroutant aujourd'hui... Les frileux n'ont pas fini de trembler.

La langue fourchante
Gilles Magniont, Le matricule des anges n°43,
du 15 mars au 15 mai 2003

Il rédigea des traités d'alchimie et d'institution juridique, entreprit un cycle romanesque, s'essaya encore à la poésie scientifique ou licenciée - c'était un chanoine curieux, en un temps où de tels esprits s'appliquaient à des sujets divers. Plus surprenant apparaît le témoignage d'un contemporain, selon lequel François Brouard dit Béroalde de Verville fréquentait tavernes et bordels « avec toutes sortes de personnes, pour rustiques et abjectes qu'elles fussent ». Cette précision fait un peu rêver ; il paraît que Béroalde, épris des idiomes, partait ainsi à la recherche de nouveaux mots.

Des mots qui semblent nouveaux, on en trouve en pagaille dans *Le Moyen de parvenir*. Disons qu'il s'agit de propos de table : notre chanoine s'est glissé dans un banquet pour y noter les réparties des attablés. Rien d'exceptionnel à cela, si ce n'est qu'il y a quand même foule (quatre cents convives), et du beau linge : par exemple Socrate, Paracelse, Pétrarque, Quintilien, Ovide. D'autres ont été gagnés par l'obscurité (d'utiles notices permettent d'identifier tel grammairien byzantin), certains restent anonymes, tous devisent dans un improbable espace-temps. « On parla, on mangea, on fit sst, on se tut, on fit du bruit, on protesta, on rit, on bâillat, on entendit, on disputa, on cracha, on moucha » : l'énumération est ici la forme maîtresse. Elle brasse le haut et le bas, mêle divisions scolastiques et contes scatologiques, constitue le dialogue comme un gigantesque coq-à-l'âne... dont le lecteur ressort hébété, convaincu de manquer de savoir et de santé pour gravir alertement pareil ouvrage. Dès les premières pages, Béroalde-le-bonimenteur étourdit d'annonces : son livre constitue un « docte document » qui contient « tout ce que chacun sait, a su, et saura ». Autant en être conscient, et en majuscules : « CE LIVRE EST LE CENTRE DE TOUS LES LIVRES ».

On aurait tort d'avoir l'estomac trop délicat. Le titre est ironique, qui prétend rendre compte du monde et enseigner la réussite. En guise de bréviaire pour les ambitieux, l'auteur s'attache à révéler que « nul n'est bon », et qu'il y a personne bonne « que celle qui se faisant du bien en fait à une autre ». Un universitaire parlait à ce propos de « sagesse pantagruélique pour samedi soir » ; à cette formule qui n'est peut-être pas exempte de péjoration, on peut préférer le « scepticisme radieux » qu'évoque Georges Bougueil dans sa préface. Ce scepticisme est habillé d'une prose proprement vertigineuse, « langue fourchante » faite d'innombrables inventions et déviations, lesquelles ne manquèrent pas de donner dans l'œil des romantiques puis des pataphysiciens. « Quelle phrase de parler est ceci ? » s'interroge un orateur de marque : on partage la surprise de Cicéron, à découvrir la « mord » (mélange de merde et de mort) et l'« interprétoison » (le sexe qui seconde la lecture ?), les « défoncés d'entendement » et leurs « évier d'éloquence ». Bien sûr, devant tant de « belles paroles » qui « croissent en la gueule », il est permis de crier grâce ; il est aussi loisible de s'arrêter sur certaines phrases inouïes, telles que celles qui ouvrent le repas : afin qu'il n'eût « point de parole perdue et qu'aucun mot ne tombât ou fût égaré ou échappé », on « fit des barrières spirituelles et des gardes-fou intellectuels. Avec cela furent haut et bas tendus des tapis de considération et des linceuls de conversation ».



ISBN : 2-914834-03-9

Prix : 26 euros. 432 pages.

Parution : novembre 2002

ALECTOR OU LE COQ

BARTHÉLÉMY ANEAU

(1505 - 1561)

L'ENCHANTEUR RENAISSANT

Gilles Magniont, *Le matricule des anges n°48,*

(15 novembre-31 décembre 2003)

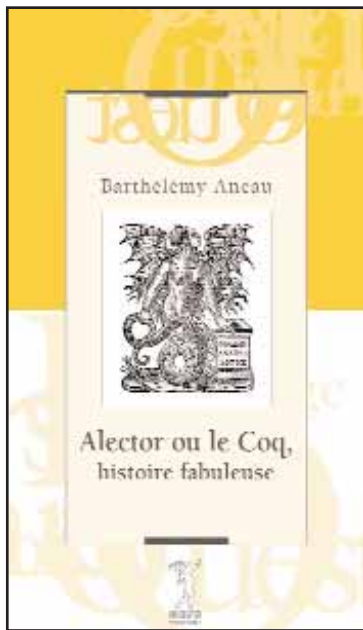
« Joyeuseté et beauté » à foison, avec la redécouverte d'une « histoire fabuleuse » tissée par Barthélémy Aneau, il y a plus de quatre siècle.

Il faut encore saluer les Éditions Passage du Nord/Ouest. Une nouvelle fois, un texte d'un autre âge revient à la lumière, et s'avère essentiel ; une nouvelle fois, Georges Bourgueil sait l'éclairer sans académisme ni vaine érudition. Comment donner une idée de cette flamboyante histoire, à la croisée du récit fantastique et du conte philosophique ? Disons, pour commencer, qu'un protagoniste, Franc-Gal, parcourt la terre, ou pour le dire autrement, qu'il « circuite la ronde ». Monté sur un hippopotame ailé, il raconte son passé - qui remonte jusqu'au déluge - en même temps qu'il prévoit « le cours de sa pérégrination » vers Orbe, cité utopique. C'est dans cette même ville qu'aboutira le deuxième personnage, son fils Alector, lequel doit être jugé pour un crime qu'il n'a pas commis : un fils merveilleux, né deux fois, écuyer aux éperons d'or parti lui-même en quête de son père.

Voilà de quoi réjouir tous les lecteurs. L'odyssée de Franc-Gal, mythique fondateur de la Gaule, piquera l'intérêt des historiens ; les lettrés, quant à eux, trouveront matière à mille comparaisons avec d'autres œuvres et d'autres auteurs plus connus de la Renaissance (la Franciade de Ronsard, l'Utopie de Thomas More, les trouvailles linguistiques de Rabelais, etc.) ; mais surtout, l'imagination de tout un chacun s'emballera. Il y a des sauvages centaures, des monstres marins, des enlèvements, des cataclysmes, une tête qui vole, un vivant qui fait l'amour avec une morte. C'est un monde qui s'ouvre, avec l'allégresse propre aux appels d'air : le temps se dilate au gré des présages et des retours en arrière, comme s'il s'agissait d'approfondir un présent devenu vaste conscience du monde ; l'espace s'offre tout entier dans des pérégrinations qui permettent de « connaître toutes les parties » de notre « maison universelle ». L'auteur paraît prôner « L'un-en-toutes-choses », les diverses traditions (juives, chrétienne, païenne ou ésotérique) s'affolant et s'articulant joyeusement.

Franc-Gal serait-il Herakles ou Noë ? Sa femme Priscaraxe, Mélusine ou Lilith ? Qu'importe : dans les pages d'Alector ou le Coq, toutes les régions de l'Être communiquent et se font écho. En 1560, il semble que l'infiniment grand et l'infiniment petit n'effraient pas encore, et que le monde, la terre et la ville peuvent se refléter et se reconnaître. Témoin le geste civilisateur de Franc-Gal, qui donne aux hommes devenus « barbares » le goût de « la suave liqueur du vin », comme le désir de faire de « braves robes » qui laissent paraître aux femmes « le plus beau de leur humanité » - leur cou. Témoin encore la scène de « vénuste délectation » qui décrit dans un érotisme enchanteur la rencontre avec Priscaraxe, « engendrée par le soleil et l'humeur terrestre par le soleil échauffée », « ventre coquillé blanc et poli » et « à la queue serpentine ». L'écriture faite de « doux langage » est, on le voit, le joyau de l'ouvrage. Si, comme le disait Rousseau, il y a un âge de l'humanité où l'on aurait aimé demeurer, sans doute peut-on dire alors la même chose de ce moment de la langue, langue si maternelle qu'elle peut encore porter son lecteur.

Il faut toutefois quitter ces régions enchantées. Aneau, professeur de droit épris d'universalité, Aneau qui s'attaque ici avec verve et véhémence aux « arts de la fausseté et du mensonge » - « idolâtrie », « sophistérie », « médocastrie »... -, Aneau qui fait le procès de la « corrupta eloquentia », fut par ailleurs soupçonné de vouloir corrompre la jeunesse. Le 5 juin 1561, on le laisse mort au milieu de la rue, après le siège du collège dont il est le principal. La ville de Lyon n'est pas la ville d'Orbe.



ISBN : 2-914834-07-1
Prix : 20 euros. 280 pages.
Parution : novembre 2003

SIX CURIOSITÉS FACÉTIEUSES SOUS HENRI IV

Les VI Curiosités sont un exemple de littérature rabelaisienne. Les paroles n'y sont pas encore « gelées », et les « mots de gueule » peuvent encore s'en donner à cœur joie.

Ces petits textes dorment dans l'Enfer de la Bibliothèque nationale depuis plus de trois siècles. Il est vrai que leur état est déplorable. Il ne reste plus de trace des éditions originales (dont on peut situer la publication entre la fin du XVI^{ème} siècle et le début du XVII^{ème}). Elles ne nous demeurent plus que par leur réimpression dans des recueils collectifs du XVIII^{ème} siècle où, pour la plupart, leur verve et leur formidable inventivité verbale n'était plus comprise, notamment des imprimeurs. D'où le travail patient de restitution qu'il nous a fallu faire, compliqué encore par le fait que ces pièces facétieuses sont souvent nourries de patois divers (normands, angevins et lyonnais) ou d'argot.

Pour la première fois, donc, depuis trois siècles, ces textes sont restitués dans leur sens et leur langage originels.

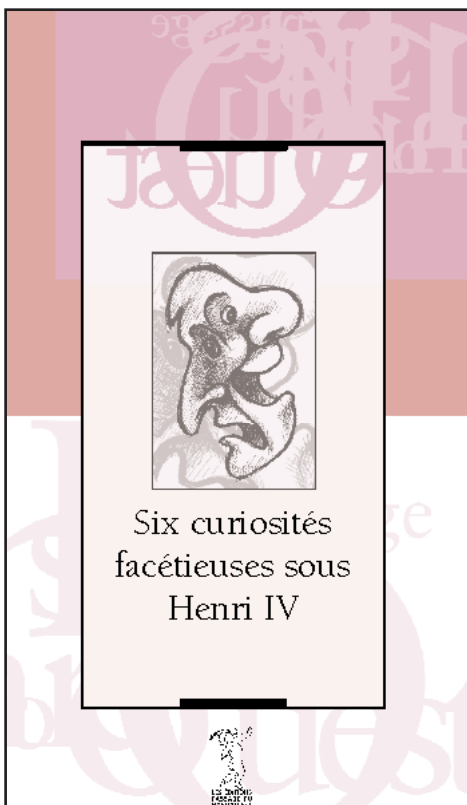
L'importance de ces textes vient du fait qu'ils sont un des rares exemples demeurant de pièces qui n'étaient pas destinées au public parisien, voire à celui des clercs et de la cour, comme c'était le cas des œuvres de Rabelais ou des différents recueils satyriques, mais à la bourgeoisie et à la petite noblesse de province qui s'en délectait.

On y sent ainsi mieux qu'ailleurs combien, au seuil du XVII^{ème} siècle, les excès et les débordements carnavalesques décrits par Bakhtine dans son essai sur Rabelais étaient encore présents et structuraient l'imaginaire et la vie des campagnes.

Ils sont aussi un exemple de cette verve éclatante et libre que le règne d'Henri IV, dont la censure fut douce, a permis, et que la montée de la contre-réforme et de l'absolutisme royal fera taire, non sans échos sotto voce dans les œuvres de Scarron, Molière, ou La Fontaine.

L'obscénité n'est pas la pornographie, ni l'érotisme. Elle permet tout en rappelant l'animalité de l'homme, de l'en libérer par la formidable émulation que crée l'énigme et le scandale de la sexualité. Le sexe féminin, par l'insondable mystère qu'il représente aux yeux du mâle, affole et « enfurie » le langage, toujours prêt à déborder son objet, à le submerger, en même temps qu'il se l'approprie pour le mettre en scène. Mise en scène

qui, en même temps qu'elle déclenche le rire libérateur, permet de maîtriser cet objet en l'inscrivant au cœur du quotidien : dans les actes notariaux ou les almanachs qui ponctuent, chacun à leur façon la vie quotidienne des hommes de ce temps. Source de joie et d'excès, comme carême-prenant dont le jugement vient clore ce recueil, le « sexe déduit » permet à l'homme d'échapper pour un temps à sa condition de mortel soumis aux lois de la nature.



ISBN : 2-914834-12-8
Prix : 6 euros. 82 pages.
Parution : novembre 2004

*À PARAÎTRE DANS CETTE COLLEC-
TION*

LE VOYAGE DES PRINCES FORTUNÉS,

LES MÉTÉORES

SATAN À PARIS

JEAN GENBACH

(1903 - 1979)

Préface à l'édition

« Tout ce que je dis là paraît, je le sais, un délire fantasmagorique. Je m'en soucie fort peu. Il y a des hommes qui n'ont jamais vu d'aurores boréales, ce n'est pas une raison pour que je passe sous silence celles que j'ai vues. Mon âme n'est pas en cage, ma mèche fume encore et il y a autre chose sur terre que ce qu'en racontent les guides Joanne. Tout est à faire en ce qui concerne l'itinéraire du royaume des cieux, royaume du merveilleux. »

Ernest Gengenbach est l'homme d'un seul livre qui, à travers différentes formes, raconte l'expérience fondatrice de son devenir, cette scène primitive qu'il ne cesse de revisiter : sa rupture avec sa vocation religieuse. *Satan à Paris* est un des plus beaux textes surréalistes, long poème en prose et en vers libres dont les accents font penser à *Une Saison en Enfer* : « ... je suis de la race des noctambules, de ceux qui ont une guitare plaintive dans le ventre... » D'une « beauté convulsive » (« il s'agit de tout autre chose que de littérature, il s'agit d'ultra-violet en poésie »), c'est aussi un texte empreint d'humour, du rythme endiablé du jazz, seuls garants contre la folie. Folie schizophrène pour un homme pour qui « il n'y a pas de logique ni de réalité » et qui se sent être « un fantôme entre la vie et la mort ». Sa vie, par la volonté de la hiérarchie religieuse, n'est qu'un « scénario jeté dans la corbeille ». Dépossédé d'elle, il cherche à se la rapproprier dans le délire le plus extravagant, en la reconstruisant comme un mythe, une épopée fabuleuse. Récit d'une dépossession, « mon vrai moi n'est pas à Paris mais enfermé dans le Mont Saint-Michel », c'est aussi celui d'une possession, par Satan, par un Dieu vampire, par ce double, l'Abbé de l'Abbaye, « je me sentis envahir par des souvenirs et des visions qui n'étaient pas de moi ». Dans cette construction cauchemardesque (« autour de moi c'est la phantasmagorie d'un cauchemar et j'ai beau mangé des petits-pains, je n'arrive pas à me persuader que je suis dans la vie réelle ») autant que burlesque (images incongrues récurrentes, Satan représenté par un nègre en smoking, l'Abbé de l'Abbaye possédé par un pyjama de rastaquouère), l'auteur (mais qui, au fait ? Ernest Gengenbach, Jean Genbach, ou l'un des nombreux pseudos qu'il affectionnera toute sa vie) cherche à reconstruire un sens à l'égard d'une décision qui fut proprement arbitraire et absurde. Mais plus encore que ce point aveugle, n'est-ce pas l'ensemble de la vie qui serait absurde sans la tentation folle de la recréer, de « passer outre » ? « Ni moi d'ailleurs, ni mon ombre ne sommes responsables de ce poème : tout le monde sait que les possédés se font, par leurs paroles, l'écho de la voix démoniaque qu'ils entendent dans leur subconscient. Et le sort de mon ombre, la destinée tourmentée de ce fantôme d'évêque falot, me paraît d'un intérêt supérieur à celui de la Société des Nations et même du système solaire. Je plains ceux qui limitent leur vie à la date de leur naissance et j'ai autant de pitié pour cette chose informe que j'ai dû être autrefois, que pour celle non moins informe que je vois s'ébaucher en ce moment. L'infini du passé donne autant le vertige que l'infini de l'avenir. La mémoire est ce qui nous torture. Le Moyen Âge n'a peut-être jamais existé et peut-être que les hommes il y a plusieurs milliers de siècle, en étaient au même point de civilisation que nous. Aussi je ne connais que le point présent, la goutte d'éternité anxieuse et il me vient une folle envie de fixer la pointe du sein d'une femme et d'en devenir fou. »

Partout, à chaque instant, les « instincts fiévreux » et l'invention viennent soulever la chape imposée par un monde « glacial, automatisé et sans âme » autant que par la religion. Et le culte « sataniste », la messe noire, ne sont que des tentatives désespérées de ré-enchanter, par la transgression, un monde qui a perdu le sens du sacré, et où tout finit par se réduire au « glou-glou du chaos dans les petits ruisseaux ».

« Merde... si tout est corrompu... choisir ou le suicide... ou la recréation de l'univers par la merveilleuse puissance de l'imagination, la renaissance mystique... Escargot mes contemporains, choisissez... Ou l'escargot parviendra à téter le sein d'une étoile ou il crèvera. » Rimbaud ? Breton ? Non, c'est de Jean Genbach, né en 1903 dans les Vosges et qui se vantait d'être le premier surréaliste sataniste, maquisard de l'érotisme de la transgression. Dans *Satan à Paris*, il raconte sous forme d'une « phantas-biographie-romancée » écrite par un possédé démoniaque conscient » l'expérience capitale de sa vie. En 1924, séminariste à Paris, hanté par les femmes, il traîne avec une actrice de L'Odéon. Bientôt défroqué, abandonné par l'actrice, le suicide rôde. Le surréalisme, Breton et l'écriture automatique le sauvent. Quand Satan devient un abbé nègre rasta passant du jazz à la mystique, ce long poème en vers et prose endiable nos corps étourdis par la beauté inouïe du style.

**Karine Henry,
Page, avril 2003**



ISBN : 2-914834-04-7
 Prix : 13 euros. 128 pages
 Parution : mars 2003