

PARIS... C'EST PAS FINI !

MARIA DO ROSÁRIO GIRÃO RIBEIRO DOS SANTOS

Universidade do Minho

rosario@lch.uminho.pt

Riassunto

La partenza e la permanenza in un paese straniero implicano un doppio movimento di invasione/evasione fondato sulla dicotomia identità/alterità, io/altro, qui/oltre o, più concretamente, sull'antinomia appropriazione/allontanamento. A tale proposito, Parigi, spazio mitico per eccellenza, si offre allo sguardo d'attesa del neofita che lì si rifugia, per ragioni di apprendimento letterario sfociando nel desiderio di concretizzare una vocazione (è il caso di *París non se acaba nunca* d'Enrique Vila-Matas), di trionfare individualmente e socialmente (*El síndrome de Ulises* di Santiago Gamboa presenta testimonianze varie per quanto riguarda l'immagine della capitale francese in una data congiuntura) e di trovare un rifugio sicuro per un esilio forzato (l'emigrazione in Francia, al tempo di Franco, narrata da Almuneda Grandes in *El corazón helado*). Da un lato, la figura del sogno e del miraggio; dall'altro, quella dell'ostilità e della disillusione...

Abstract

The departure and stay in a foreign country imply a double movement of invasion/evasion grounded in the dichotomy identity/alterity, I/the other, here/there or, more specifically, in the antinomy appropriation/distance. To this respect, Paris, a notoriously mythical space, lends itself to the expectant look of the neophyte that takes refuge there, for reasons of literary apprenticeship leading to the wish of materialising a vocation (the case of *París non se acaba nunca* by Enrique Vila-Matas), of succeeding individually and socially (*El síndrome de Ulises* by Santiago Gamboa presents several testimonies respecting the image of the French capital in a given conjuncture) and finding a safe haven for a forced exile (the emigration in France, during Franco's regime, narrated by Almuneda Grandes in *El corazón helado*). On the one hand we have dream and the mirage; on the other, hostility and disillusion...

Parole chiave: immagologia, immagine letteraria, straniero, mito di Parigi.

Keywords: imagology, literary image, foreigner, myth of Paris.

Qu'elle vient de loin, l'imagologie, par besoin d'établir des ponts entre les hommes ! En fait, il suffit de reculer jusqu'à l'Athènes classique pour entrevoir l'image négative de ceux qui ne parlaient pas grec et qui se voyaient, par conséquent, voués au mépris. « Barbares » ou « étrangers », ils étaient « les Autres », vaguement et péjorativement nommés par un « Un » parlant (Delphy, 2010 : 25). Cette attitude conceptuelle envers autrui devient, en quelque sorte, apparentée à l'exotisme : en effet, tandis que le cosmopolitisme s'ouvre aux influences venues de l'étranger et capte cette différence pour en faire le principe d'une nouvelle esthétique, l'exotisme peint l'espace étranger et le peuple d'hommes ou de paysages différents (Moura, 1992 : 6). Parallèlement à l'exotisme littéraire, qui repose, d'après Jean-Marc Moura, sur une dialectique *même/autre* et qui est déterminé par des paramètres psychologiques, littéraires et historiques, l'imagologie¹, domaine de recherche de la Littérature Comparée, a trait à des questions d'analyse culturelle du texte, étant donné que, du point de vue d'Álvaro Manuel Machado, l'image littéraire implique un ensemble d'idées sur l'étranger, débouchant sur un processus de littéralisation et de socialisation étroitement lié à une certaine mythologie de l'espace (Machado, 2003 : 61-62-63).

Le concept d'image, néanmoins fondamental à tous les niveaux, est défini par ce même critique, dans *Do romantismo aos romantismos em Portugal*, comme étant « a assimilação do estrangeiro verificada num determinado texto, numa determinada literatura ou numa determinada cultura, num determinado momento, assimilação de que se terão de estudar os componentes e a função social e cultural » (Machado, 1996 : 45-46). Tout en étant l'étude des images littéraires de l'étranger, on peut, selon Álvaro Manuel Machado et Daniel-Henri Pageaux, distinguer dans l'imagologie trois niveaux d'expression d'images sur le plan social et littéraire : si le premier niveau, lié au problème de la communication, renvoie à la construction d'emblèmes, de symboles et d'allégories, façonnant le stéréotype, et si dans le deuxième on met en rapport l'image comparatiste avec une étude simultanément textuelle et de poétique, le troisième privilégie l'imaginaire en tant que modèle symbolique (Machado et Pageaux, 2001 : 50). Voire, parfois, en tant que modèle mythique - puisque l'image apparaît comme un double possible du mythe -, comme c'est le cas de Paris : le Paris des tavernes, des boutiques, des maisons et des hôtelleries que François Villon lègue, dans le *Petit Testament*, à ses héritiers fictionnels ; le Paris du Palais de Justice où Nicolas Boileau naquit ; le Paris du Séminaire de Saint-Sulpice, de la prison Saint-Lazare et de La Salpêtrière qui apparaissent dans *Manon Lescaut* de l'Abbé Prévost ; le Paris des bouquetières de Joseph Vadé ; le Paris de la balzacienne *Comédie Humaine* ; le Paris hugolien des Invalides ; le Paris des croquis nervaliens des *Nuits d'Octobre* et de

¹ « Hoy podríamos definir la imagología como el estudio de las imágenes, los prejuicios, los clichés, estereotipos y, en general, de las opiniones sobre otros pueblos y culturas que la literatura transmite, desde el convencimiento de que estas imágenes, tal como se definen comúnmente, tienen una importancia que excede el mero dato literario o el estudio de las ideas y de la imaginación artística de un autor ; [...] » (Llovet, 2007 : 384).

Promenades et Souvenirs ; le Paris des *Petits Poèmes en prose* baudelairiens ; le Paris de *L'Éducation Sentimentale* flaubertienne, de *Au Bonheur des Dames* d'Émile Zola et du *Bel-Ami* de Maupassant ; le Paris verlainien des « haussmanneries » ou de la prolifération des chantiers ; le Paris de l'ancien Montmartre des chansons d'Aristide Bruant ; le Paris du Parc Monceau et de l'Avenue Henri-Martin d'Anne de Noailles ; et le *Paris sentimental* de Paul Fort et le *Romance de Paris* de Francis Carco, entre autres (Gallotti, 1964).

Cette vision mythique de Paris devient une image littéraire à partir du moment où elle est dictée par la rencontre entre deux cultures (française et espagnole, par exemple) et véhicule, d'après Daniel-Henri Pageaux, l'écriture de la différence, que ce soit le rejet radical ou la découverte réciproque et enrichissante de l'autre et de soi. Il est évident que ces échanges interculturels convoquent l'écriture du voyage, susceptible d'être justifiée par une multiple motivation : tout d'abord, par l'aventure intellectuelle qui confine à la bohème et, parfois, à l'exil ; ensuite, par l'émigration que la conjoncture sociale du pays d'origine impose ; finalement, par la diaspora, à la base de laquelle se trouve une situation politique insoutenable, car dictatoriale.

Afin d'illustrer le premier item, survolons *Rayuela* [1964] de Julio Cortázar (qui, en 1951, s'installe définitivement à Paris), anti-roman traversé par la quête et par l'errance d'Oliveira/Cortázar, un « outsider », un inconformiste qui se révolte contre les conduites « politiquement correctes » ou contre un univers préconçu, normal et prévisible, et un pèlerin de sa patrie originelle - Buenos Aires - dans sa patrie d'adoption - Paris -, les deux capitales se fondant et se confondant : « En París todo le era Buenos Aires y vice-versa ; [...] » (Cortázar, 2001 : 34). À son tour, La Maga, l'amour obscur du protagoniste, pour laquelle il ressent une attraction magnétique qui le fait déambuler dans le dédale parisien - « Así habían empezado a andar por un París fabuloso, dejándose llevar por los signos de la noche, acatando itinerarios nacidos de una frase de *clochard*, [...] » (Cortázar, 2001 : 37) -, n'envahit Paris que pour s'évader de Montevideo, en avouant, après une indécision éloquente, non seulement sa maîtrise de la langue, mais aussi l'hégémonie culturelle de la « Ville-Lumière ».

La Maga no sabía demasiado bien por qué había venido a París, [...] La gran ventaja de París era que sabía bastante francés [...] y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, [...] (Cortázar, 2001 : 38).

En effet, et si l'on suit le dialogue entre Berthe Trépat et Oliveira qui, au contraire des habitants du Nord, « fríos como peces, absolutamente mercuriales » (Cortázar, 2001 : 128), ont leurs racines dans le Sud et sont « pánicos » (Cortázar, 2001 : 128), Paris surgit comme « la rama de oro » (Cortázar, 2001 : 128), synonyme de beauté et d'exaltation. C'est,

toutefois, Gregorovius, ami d'Oliveira, assidu de l'appartement du Quartier Latin et des débats entre le groupe d'amis qui y prennent forme, qui présente l'image de Paris la plus réussie, reprise par le protagoniste de ce roman initiatique :

En el fondo - dijo Gregorovius -, París es una enorme metáfora. » (Cortázar, 2001: 145). Y como París es otra metáfora (te lo he oído decir alguna vez) me parece natural haber venido por eso (Cortázar, 2001 : 193).

En tant que métaphore, le trope le plus important du discours qui se fonde sur le transfert de signification entre deux termes, cette image de Paris nous semble fort intéressante. Métaphore non usée (puisqu'elle pousse à l'extrême la distance entre comparant et comparé de façon à unir des faits apparemment dissemblables entre lesquels elle fait surgir de curieuses similitudes), elle semble s'appliquer à la narration interminable et labyrinthique, aux changements constants de structure et de voix, à la multiplicité de tons et à la variété de registres auxquels le narrateur a recours, au choix de chapitres de lecture 'obligatoire' et 'facultative'², à l'ordre de leur succession fallacieusement arbitraire qui brouille le lecteur et l'invite à recomposer le discours, à l'abondance de jeux de mots qui trouvent leur *acmé* dans l'invention d'une langue désignée par « glígico », à la mobilité contraignante du réel, par sa discontinuité et ses contrastes, et au dispositif ludique inhérent au titre, qui désigne un jeu mixte de hasard et de dextérité (Yurkievich, 2001 : 5-7).

Cette facette ludique qui préside à la structure narrative de *Rayuela* est bel et bien repérée et vénérée par l'auteur de *París no se acaba nunca*, mélange d'autobiographie, d'autofiction et d'essai :

Rayuela - novela que leí para sentirme más atado a París y que admiré en su momento -, convertía en juego la narración. Y yo me preguntaba qué día me atrevería a comenzar una novela con ese espíritu de juego que había encontrado en Bertolucci y Cortázar, saltando de casilla en casilla con la libertad primitiva que tuvo en sus inicios el arte de contar (Vila-Matas, 2009 : 135).

En outre, il semble prôner, dans son méta-roman, la même méthode que Cortázar, faisant appel au 'bagage' littéraire de son lecteur et étalant le jeu intertextuel :

² « Tablero de dirección

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes :

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. » (Cortázar, 2001: 11).

Doy un salto ahora y cambio tal vez de tema, pero no cambio de casilla. Las reglas del juego también están para jugar con ellas. Salto para confesarles ahora a todos ustedes que me siento afortunado de no añorar mis años de aprendizaje como escritor (Cortázar, 2009 : 135).

Afin d'analyser la poétique de l'image de Paris dans cette œuvre d'Enrique Vila-Matas, il faut nous pencher sur la double perspective temporelle qui façonne le même espace - espace parisien - doublement représenté. En effet, le premier et le second séjours à Paris se situent dans les années soixante-dix et soixante-quatorze, quand le jeune écrivain s'y déplace pour des velléités littéraires et choisit par la même occasion trois modèles de référence (dans la terminologie d'Álvaro Manuel Machado) : premièrement, Ernest Hemingway, dont il se considère le double et qu'il essaye d'émuler - cependant, au contraire de l'auteur de *A moveable feast* qui a vécu dans la capitale très pauvre et très heureux³, le protagoniste y vit « très pauvre et très malheureux » ; deuxièmement, Marguerite Duras, qui lui loue une mansarde pour cent francs mensuels (prix symbolique), lui raconte la trame de *L'après-midi de M. Andesmas*⁴ dans sa maison de Neauphle-le-Château et lui offre, avec « son français supérieur », un manuel d'instructions pour écrire un roman ; troisièmement, Miguel de Unamuno qui, moyennant son essai *Cómo se hace una novela*⁵, inspire le premier

³ « There is never any ending to Paris and the memory of each person who has lived in it differs from that of any other. We always returned to it no matter who we were or how it was changed or with what difficulties, or ease, it could be reached. Paris was always worth it and you received return for whatever you brought to it. But this is how Paris was in the early days when we were very poor and very happy. » (Hemingway, « There is never any end to Paris », 1988 : 140). Si Ernest Hemingway s'est mêlé, après la guerre, aux expatriés, il n'a cessé, dans la solitude de sa mansarde de la Rue Cardinal-Lemoine, de se consacrer entièrement à son œuvre, laissant sa femme et son enfant à l'étage au-dessous. Quoique chassés, lorsqu'ils furent trois au lieu de deux, par l'hiver parisien, l'auteur de *Pour qui sonne le glas* s'empresse, à la fin de « There is never any end to Paris », de rendre son hommage à la capitale française...

⁴ Ce récit durassien surgit plutôt comme un anti-récit, peuplé de non-événements et envahi par la rencontre banale, qui n'est pas la rencontre souhaitée, qui met en lumière la vérité d'une situation douteuse, par la lenteur séduisante, l'inertie ou la passivité contraignantes et la solitude spirituellement féconde. Par un samedi d'été, en juin, M. Andesmas attend Michel Arc « pour la construction d'une terrasse qui surplomberait la vallée, le village et la mer. » (Duras, 2004 : 14), dans la maison qu'il vient d'acquérir pour sa fille Valérie. Trois personnages font successivement leur entrée en scène : un « chien roux, de petite taille » (Duras, 2004 : 10), qui s'empresse de traverser la plate-forme donnant sur le vide et qui disparaît dans les clairières de la forêt sauvage ; la fille de Michel Arc, au visage petit et pâle et aux yeux noirs (Duras, 2004 : 27), qui arrive pour lui annoncer que son père viendra bientôt ; et, finalement, la femme de Michel Arc - elle « avait des cheveux noirs, assez longs et plats, qui lui tombaient un peu plus bas que les épaules » et elle « paraissait plus grande qu'elle ne devait être, à cause de sa minceur. » (Duras, 2004 : 67) -, qui corrobore le retard de son mari, mais confirme la venue de l'entrepreneur « ce soir » (Duras, 2004 : 70). Or, si la durée, rendue humaine et sensible, devient la vraie protagoniste du récit, l'attente semble être l'occupation exclusive du père de Valérie, prototype de l'homme qui attend, aux côtés du lecteur qui se voit, lui aussi, en état d'attente, privé du dénouement de l'histoire, voire de la fin du temps de l'attente, étant donné que la narration s'achève avant l'apparition des personnages attendus, Michel Arc et Valérie.

⁵ « ¡Mi novela ! ¡mi leyenda ! El Unamuno de mi leyenda, de mi novela, [...] Porque había imaginado, hace ya unos meses, hacer una novela en la que quería poner la más íntima experiencia de mi destierro, crearla, eternizarla bajo los rasgos de desterrado y de proscrito. Y ahora pienso que la mejor manera de hacer esa novela es contar cómo hay que hacerla. Es la novela de la novela, la creación de la creación. O Dios de Dios. *Deus de Deo.* » (Unamuno, 2009 : 95).

livre du narrateur/protagoniste intitulé *La asesina ilustrada*, livre écrit par l'assassine elle-même qui finit, dans l'*explicit*, par tuer ses lecteurs.

Il est intéressant de suivre de plus près la structure labyrinthique de cet ouvrage (d'ailleurs, le mythe d'Ariane fait maintes fois, en filigrane, son irruption en scène⁶) constitué par un « Prologue » (où Elena Villena, femme de Juan Herrera, envoie à Vidal Escabia, tout en imitant la graphie de Herrera décédé il y a un an, le manuscrit de *La asesina ilustrada*, ainsi que les notes d'Ana Cañizal), par un premier chapitre (où Ana Cañizal informe le lecteur qu'elle prépare le « Prologue » du livre de mémoires de Herrera intitulé *Burla del destino* et où elle prend connaissance, pour la première fois, du manuscrit de *La asesina ilustrada*), par « La asesina ilustrada » (récit nucléaire dont Elena Villena est l'auteure), par un deuxième chapitre (tout au long duquel Ana Cañizal, dans la maison parisienne de Juan Herrera, analyse le manuscrit d'Elena Villena, dont le thème est la description de la mort d'un personnage/écrivain, en identifiant ce dernier à Juan Herrera), par un troisième chapitre (où Ana s'éprend graduellement d'Elena dans un espace, tiraillé entre le réel et l'onirique, que le mystère et le fantastique façonnent), par un quatrième chapitre daté du 19 juin 1974 qui ne vient que renforcer la cohabitation du fantastique (moyennant une référence à Hoffmann) et de la forme policière (par la voie d'une référence, dans le premier chapitre, à Chandler), par un cinquième chapitre, couronné par une « Nota » d'Elena renseignant sur le suicide d'Ana Cañizal après avoir écouté la voix de Juan Herrera (qu'elle-même a, également, écoutée) et, finalement, par un « Supplément » d'Elena Villena, daté de juin 1975, qui revisite les morts soudaines de Juan Herrera et d'Ana Cañizal, ainsi que le suicide inattendu de Vidal Escabia, affirmant, d'une façon catégorique, que « *La asesina ilustrada* seguiría, durante un tiempo, circulando. » (Vila-Matas, 2005 :116). En ce qui concerne les personnages, écrivains et critiques, ils se meuvent dans un univers indéniablement littéraire et métalittéraire⁷, traversé par une vraie polyphonie ou « poliaudición » : l'écrivain Juan Herrera qui, expert dans la maîtrise du temps narratif et dans le langage du *taedium*, peut-être 'à la manière' de Flaubert, raconte, dans *El viajero*, avec une « exasperante

⁶ « Por un laberinto de corredores había llegado hasta al 666, [...] » (Vila-Matas, 2005 : 21) ; « Tuvo un último recuerdo para su hermana Ariadna, desaparecida hacía años, [...] » (Vila-Matas, 2005 : 66 – page [2] du manuscrit) ; « Herrera interpreta míticamente el personaje de su hermana Isabel a través de un significativo episodio infantil : él era un niño de ocho años, y su hermana tenía quince cuando ambos escaparon una noche de la casa de sus padres. [...] los dos huyeron y estuvieron andando horas y horas por una oscura carretera comarcal [...] 'Obsérvase ciertas similitudes entre este episodio y el mito de Ariadna', escribe Herrera al final del capítulo. » (Vila-Matas, 2005 : 86-87) ; « Aparte de la vinculación del laberinto con el mito de Ariadna, el héroe de una novela de Herrera [...] es un joven escritor romántico [...] » (Vila-Matas, 2005 : 87).

⁷ Cet univers littéraire et métalittéraire est caractéristique des œuvres de Vila-Matas. C'est le cas de *Dublinesca* (ce roman de l'écrivain catalan a reçu le Prix Jean Carrière 2010, attribué le 09/12/2010), 'protagonisé' par l'éditeur Samuel Riba, qui a publié les grands écrivains de son époque : « Pertenece a la cada vez ya más rara estirpe de los editores cultos, literarios. Y asiste todos los días conmovido al espectáculo de ver cómo la rama noble de su oficio [...] se va extinguiendo sigilosamente a comienzos de este siglo. » (Vila-Matas, 2010 : 11). De même, pour *Cyrano*, l'écrivain qui est le protagoniste de *Extraña forma de vida*, les écrivains sont semblables aux espions : « Hablaría [...] de los parecidos que son los espías y los escritores y de cómo tanto los unos como los otros siempre miraron, siempre escucharon, siempre se movieron y se perdieron por situaciones embrolladas y extraños sucesos en busca de una idea que acabara dando sentido a todo. » (Vila-Matas, 2008 : 18).

lentitud » (Vila-Matas, 2005 : 89), la mort d'un poète mineur dont le modèle semble avoir été Vidal Escabia ; Vidal Escabia, « escritor alicantino de segunda fila » (Vila-Matas, 2005 : 40), « recientemente descubierto por varias editoriales españolas » (Vila-Matas, 2005 : 22) ; Elena Villena, auteure d'un seul roman intitulé *El dulce clima de Lesbos* (englobant *La asesina ilustrada* avant que ce dernier récit ne devienne indépendant), 'protagonisé' par Eva Vega⁸ et dont le thème est soit la mort d'un poète soit l'assassinat de ses lecteurs ; et, enfin, Ana Cañizal, lectrice de *La asesina ilustrada* et responsable du « Prologue » de la deuxième édition du livre de mémoires de Juan Herrera. Cependant, l'œuvre de Vidal n'est qu'un énorme plagiat, les mémoires de Herrera n'apparaissent nulle part et ne prennent du sens que quand Ana Cañizal commence à écrire un « Prologue » biographique, qui restera inachevé à cause de sa mort. Cela étant, le seul personnage qui écrit est Elena Villena : la fiction, ou, plutôt, les pages centrales de *La asesina ilustrada*, et la métafiction, ou, mieux dit, le livre que le lecteur tient à lire, malgré l'inquiétude qui s'empare de lui. Comme l'a très bien remarqué Jordi Llovet, *La asesina ilustrada* est soit l'écriture, qui véhicule la mort et assassine le lecteur, soit l'écrivain, l'artisan du crime, qui sait « que la condición de su vida es diseminar una inevitable dosis de muerte en el espacio del texto, pero sabe además, en definitiva - y por esta razón es ilustrado -, que su asesinato no puede tener punto final ni culminación. » (Llovet, 2005 : 134). Ce jeu de miroirs fallacieux et de reflets trompeurs débouche sur un palimpseste, en tout semblable aux papiers peints de la maison de Herrera.

El empapelado de la pared ocultaba otro empapelado debajo. [...] Y, de seguir rasgando el papel, se pasaba a otro en el que el dibujo, repetido hasta la saciedad, era una mujer en una cartografía del Renacimiento. [...] Cada vez que el papel era rasgado, éste ofrecía cortésmente la sucesión de una historia : [...] (Vila-Matas, 2005 : 47).

Or, à travers l'intrusion de ce livre (*La asesina ilustrada*) dans le livre *París no se acaba nunca* ou de cette mise en abîme en quelque sorte ironique, un autre nom de relief - Thomas Mann - s'ajoute au florilège énoncé (Ernest Hemingway, Marguerite Duras et Miguel de Unamuno). En fait, *La asesina ilustrada* est 'protagonisée' par deux écrivains aux antipodes l'un de l'autre : le premier, Juan Herrera, « contrafigura de Thomas Mann », est un fanatique de l'ordre bourgeois, devenant le deuxième, Vidal Escabia, « la viva imagen del

⁸ Outre le fait que les initiales du prénom et du nom de la protagoniste du roman *El dulce clima de Lesbos* et de l'auteure, fictionnelle elle aussi, de *La asesina ilustrada* soient les mêmes (Eva Vega / Elena Villena), la réception des deux ouvrages est à tous les niveaux similaire : dans le premier roman, « El manuscrito va pasando de mano en mano y todos los que lo leen acaban siendo asesinados. Al término de la novela y sólo por un azar, el lector puede comprobar que el asesino múltiple es la propia autora del relato (Eva Vega) » (Vila-Matas, 2005 : 81). Quant au deuxième, et du point de vue d'Ana Cañizal, « Pensé aterrada que ella [Elena Villena] había escrito un relato breve (*La asesina ilustrada*), con la intención de ir asesinando a quienes lo leyeran. » (Vila-Matas, 2005 : 81).

desorden » (Vila-Matas, 2009 : 76). Par ironie du sort, les deux se fondent et confondent dans l'auteur du récit et dans le narrateur de l'histoire qui se fait et défait, cette identification constituant l'un des piliers de l'autofiction :

Creo que Vidal Escabia tenía mucho de mí, [...] Yo amaba mucho el caos y detestaba la estabilidad burguesa [...] no podía ni imaginar que, con el tiempo, a lo largo de más de un cuarto de siglo [...] me convertiría en un escritor sedentario, en un Thomas Mann cualquiera (Vila-Matas, 2009 : 77).

Au fur et à mesure qu'il rédige son roman, le narrateur, qui a le dessein de devenir un grand écrivain, suivant les préceptes durassiens⁹, et de triompher littérairement à Paris, est assailli par maints doutes qui mettent en question son éventuel succès : pourquoi nourrir l'idée d'assassiner ses lecteurs s'il n'en a pas ?¹⁰ Où trouver une lectrice aimante (de préférence) s'il s'entête à tuer ses lecteurs ? Comment publier un livre qu'il n'a pas envie d'écrire ? Et, dans le cas où il réussirait à le terminer, comment surmonter la peur inhérente à sa publication ? (Vila-Matas, 2009 : 158-159). Enfin, comment rencontrer une grande femme s'il est conscient de ne pas être un grand homme ? Ces oscillations et interrogations continues auraient pu, de son point de vue et à cette époque-là, fournir le matériau nécessaire pour son prochain roman, celui qu'il écrirait une fois libre de « la maldita asesina ilustrada » (Vila-Matas, 2009 : 159). Quant à son deuxième séjour, il date de « este agosto », voire du présent de la narration, de son voyage avec sa femme à la « Ville Lumière », pendant lequel il profite pour revisiter le passé sans être passéiste, pour voir « *de verdad* París » (Vila-Matas, 2009 : 37), pour découvrir si le « Dingo Bar » (où, en avril 1925, Scott Fitzgerald et Ernest Hemingway avaient fait connaissance) existe encore, pour regarder à nouveau le fantasmagorique n°5 de la Rue Saint-Benoît (où se situait la mansarde louée par l'auteure de *India Song*) et pour écrire une conférence intitulée « París no se acaba nunca », qu'il devra donner à Barcelone tout au long de trois jours, sur la vision ironique de son apprentissage littéraire. Il est intéressant, sans aucun doute, de réfléchir, en termes théoriques, sur les méandres ambigus de cette ironie : d'une part, comme il l'affirme, elle fait partie des mécanismes de la représentation du monde ; d'autre part, elle dément le langage

⁹ « Tomé la cuartilla [...] Leí las instrucciones que contenía [...] 1. Problemas de estructura. 2. Unidad y armonía. 3. Trama e historia. 4. El factor tiempo. 5. Efectos textuales. 6. Verosimilitud. 7. Técnica narrativa. 8. Personajes. 9. Diálogo. 10. Escenarios. 11. Estilo. 12. Experiencia. 13. Registro lingüístico. » (Vila-Matas, 2009 : 29). Parmi tous ces facteurs, le deuxième - le temps - nous semble crucial en ce qui concerne *L'après-midi de M. Andesmas*, où tous les personnages entretiennent un rapport bizarrement angoissant avec le temps : le chien orangé est soupçonné, dans sa routine de survie, et pas du tout meurtrière, de se promener chaque jour dans la colline, à la recherche de la nourriture et d'une chienne, susceptibles d'atténuer sa solitude ; à son tour, la fille de Michel Arc, différente de toutes les fillettes, connaît, de temps en temps, des crises d'amnésie, qui l'éloignent graduellement du temps réel, du temps des autres.

¹⁰ « ¿Y por qué me sedujo tanto la idea de matar a mis lectores cuando además no tenía todavía ni uno? » (Vila-Matas, 2009 : 29).

en tant que figure de rhétorique (Vila-Matas, 2009 : 78) ; de même, elle surgit, sagement, à l'âge mûr (Vila-Matas, 2009 : 101), elle s'empresse de nier les illusions, méconnaissant leur chute (Vila-Matas, 2009 : 84), et s'avère « un potente artefacto para desactivar la realidad » (Vila-Matas, 2009 : 33).

Ces deux séjours, chronologiquement distincts et correspondant au dédoublement du sujet ou narrateur adulte, scandent la structure binaire du récit en exégèse, qui paraît avancer à reculons, tâtonner le déroulement non suivi de l'histoire, se délecter à y mêler le vécu et le souvenir et ne pas hésiter, par une galipette ironique, à se dédoubler, répondant en écho au dédoublement du héros. Dans les années soixante-dix, au temps de la rédaction de *La asesina ilustrada*¹¹, le narrateur-protagoniste, « autoexiliado » (Vila-Matas, 2009 : 49), fréquente Marguerite Duras, que Xavier Grandes lui présente, se lie d'amitié à Raúl Escari et au « grupo argentino » parisien, accepte les conseils de Jean Marais, lit, sans assimiler sa lecture, *Espèces d'espaces* (d'un Perec qu'il ne tardera pas à connaître), reçoit la nouvelle des 'deux morts' de Franco, fume sa pipe (influencé, peut-être, par les deux photographies de Jean-Paul Sartre qu'il avait regardées au Café de Flore), rencontre Isabelle Adjani, Martine Simonet et Jeanne Boutade, va fréquemment au cinéma (notons, au passage, que les chapitres 62, 63, 64, 65, 66 et 67 commencent tous par la phrase « Iba mucho al cine. ») et, n'ayant jamais entendu parler de « pataphysique », trouve plus prudent d'être « situacionista » qu'oulipien, parce que « No estaba [yo] para demasiadas nuevas aventuras » (Vila-Matas, 2009 : 173). Il est curieux de constater que le dédoublement du temps va de pair avec le dédoublement de l'espace, traduit par les déictiques spatiaux « aquí » et « allí » : « Aquí », à Paris, il est « situacionista »¹², mais « allí », à Barcelone, il devient « oulipiano, patafísico y situacionista » (Vila-Matas, 2009 : 173), afin de surprendre et de faire envie à ses amis, car « París estaba cargada de tantas sorpresas que éstas no se acababan nunca. » (Vila-Matas, 2009 : 173). Aujourd'hui, il n'est plus le néophyte d'autrefois, mais plutôt « un ser gris » (Vila-Matas, 2009 : 107) qui hésite sur son statut - « ¿ Soy conferencia o novela ? » (Vila-Matas, 2009 : 16) - et se propose de « revisar irónicamente mi pasado en París » (Vila-Matas, 2009 : 11) dans une conférence qui s'identifie à une

¹¹ Au contraire de ce que l'auteur affirma dans *París no se acaba nunca*, *La asesina ilustrada* n'a pas été son premier livre. Voir, à ce propos, le « Prologue » de *La asesina ilustrada* : « Por motivos de la trama [de *París no se acaba nunca*] (una historia en gran parte autobiográfica, pero puntuada por algunas ficciones necesarias para hacer más creíble esa trama), me convenía decir que en París fue donde escribí mi primer libro. Pero el primero fue *Mujer en el espejo contemplando el paisaje*, libro escrito tres años antes, en 1971, en la trastienda de un colmado militar en el norte de África, concretamente en la melancólica ciudad de Melilla. » (Vila-Matas, 2005 : 9). Plusieurs publications ont suivi *La asesina ilustrada* [1977] : *Al sur de los párpados* (1980), *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991), *Hijos sin hijos* (1993), *Recuerdos inventados* (1994), *Lejos de Veracruz* (1995), *Extraña forma de vida* (1997), *El viaje vertical* (2000, Prix « Rómulo Gallegos »), *Bartleby y compañía* (2001, Prix « Ciudad de Barcelona », Prix « Fernando Aguirre-Librilire » et Prix du Meilleur Livre Étranger), *El mal de Montano* (2002, Prix « Herralde », Prix National de la Critique et Prix Médicis Étranger) e *Doctor Pasavento* (2005).

¹² « *Oulipianos, patafísicos, situacionistas...* Me dije que lo más prudente sería continuar *situacionista*, aunque no ejerciera. » (Vila-Matas, 2009 : 173).

autobiographie, celle-ci étant « una ficción entre muchas posibles. » (Vila-Matas, 2009 : 104).

Or, le lieu de rencontre entre les deux itinéraires spatio-temporels du protagoniste-narrateur est bel et bien Paris, ce Paris intellectuel, référentiel et littéraire de la rive gauche que l'on peut visualiser dans un ordre décroissant (en termes de périphérie et de centre) : le boulevard Saint-Michel (Vila-Matas, 2009 : 13), le boulevard Saint-Germain (Vila-Matas, 2009 : 39), l'Odéon (Vila-Matas, 2009 : 107), la Rue de l'Ancienne Comédie (Vila-Matas, 2009 : 37), la Rue Jacob, la Rue des Saints-Pères (Vila-Matas, 2009 : 15), la Rue Saint-Benoît, Saint-Germain-des-Prés (Vila-Matas, 2009 : 90) et, finalement, l'*acmé* du parcours qu'est le « Café de Flore ».

[...] en realidad no me había exiliado a Francia ni a París, sino a un barrio de París, el Quartier Latin, y muy especialmente a un café de ese barrio, el Flore. [...] el Flore significaba abrazar una orden de escritores *desplazados*, [...] parecía contener todos los idiomas y todos los cafés literarios del mundo (Vila-Matas, 2009 : 80).

Ce dernier est le lieu privilégié soit de la simulation - le protagoniste peut y étaler sa profonde intellectualité (Vila-Matas, 2009 : 30) —, soit des rencontres privilégiées (Vila-Matas, 2009 : 78), soit de l'observation clinique de sa 'faune' titulaire (Vila-Matas, 2009 : 79), soit de l'exil personnifié que la majuscule et l'adverbe de manière soulignent - « El Exilio, en definitiva. » (Vila-Matas, 2009 : 81) —, soit de la naissance de la vocation et de sa concrétisation artistique.

Suite à ce mythique « génie du lieu » qui n'est jamais démythifié, Paris, qui « no se me acaba nunca » (Vila-Matas, 2009 : 39), surgit comme une ville « maravillosa » (Vila-Matas, 2009 : 69), dont le narrateur tombe amoureux (Vila-Matas, 2009 : 47), détentricer de toute la palette des états animiques et source intarissable de fascination. Cette capitale immortelle apparaît, parfois, comme un élément de comparaison et de confrontation avec l'espace d'origine, ce qui renforce son sempiternel processus de mythification ; c'est ainsi que le narrateur avoue que son séjour parisien l'amène à oublier l'asphyxie de Barcelone (Vila-Matas, 2009 : 13), renseignant le lecteur sur la mentalité de cette ville franquiste¹³ où il était impensable de voir une femme toute seule, dans un café, s'adonnant à la lecture (Vila-Matas, 2009 : 13-14). Cette perception dysphorique est également évidente dans l'opposition qu'il ressent en lui-même entre l'homme libre et le libre écrivain qu'il est devenu entre-temps à Paris et l'homme prisonnier d'un univers autoritaire et patriarcal qu'il avait laissé derrière lui, dans l'Espagne de Franco (Vila-Matas, 2009 : 117-118). Même la concierge valencienne

¹³ Voir, à ce propos, Graham, 2009, Capítulo 4 – « La construcción de la España franquista », pp. 99-121.

du n° 5 de la Rue Saint-Benoît, qui se réfugie à Paris après la guerre civile espagnole¹⁴ et déteste Marguerite Duras et son locataire (le narrateur), devient par la suite « muy francesa » (40) et, en quelque sorte apatride, se fait une image individuelle, pas du tout stéréotypée, de la caractérologie des deux peuples : « Los franceses ya non quieren trabajar, todos quieren *escribir*. Y ahora ya sólo faltaba que los catalanes quieran imitarlos. » (Vila-Matas, 2009 : 41).

Au cours du temps, Paris n'échappe pas à l'ironie du narrateur qui, sans se pencher, d'une façon approfondie, sur l'ironie de situation, sur l'ironie verbale et sur l'ironie romantique, dresse une brève synopsis sur une quasi perspective diachronique de l'ironie, à partir de *Le Banquet* de Platon, qu'il considère le premier roman moderne, ainsi que de l'œuvre de Socrate, à peine effleurée. Or, il est fort reconnu que, pour Socrate, l'ironie se situe au cœur de la maïeutique : tout en feignant son ignorance et se présentant comme un ingénu, il s'efforce de mettre à nu les lacunes du savoir de ses interlocuteurs, non seulement en *Eutifron* et en *Ménon*, mais aussi dans *Apología*, où il soutient que sa seule supériorité réside dans la conscience de son ignorance. En ce qui concerne le narrateur de *París no se acaba nunca*, son ironie donne la sensation de relever de la rupture de l'illusion et de tendre vers l'auto-ironie, envisagée comme moyen efficace du questionnement de soi. Cette remise en question s'orientant vers son apprentissage littéraire englobe par force l'espace où se déroulèrent ses débuts juvéniles : en fait, l'homme ironique moderne, reconnaissant l'ironie de sa propre condition, ne cherche pas à s'en échapper, sans aucune finalité (comme c'était le cas de l'homme ironique romantique), mais vise à établir une morale en harmonie avec sa condition : une morale de l'ironie (Schoentjes, 2003).

Dans cette conjoncture, le narrateur avoue qu'il vit à Barcelone, mais est attiré par Paris, quoique « quisiera pasar más tiempo en Nueva York, donde, por cierto, sólo he pasado una noche en mi vida. » (Vila-Matas, 2009 : 59). De même, s'il a appris quelque chose à Paris, ce fut à écrire à la machine - « [...] si algo realmente aprendí en París [...] fue a escribir a máquina. » (Vila-Matas, 2009 : 118) -, avoué qu'il réitère presque à la fin de son récit : « Creo que puede decirse que a París fui sólo para aprender a escribir a máquina [...] » (Vila-Matas, 2009 : 232). Et, quoiqu'il aime Paris - « Me gusta tanto lo que hay en París que la ciudad no se me acaba nunca. » (Vila-Matas, 2009 : 39) -, qu'il connaisse tous ses points de référence cruciaux, tous les lieux où il doit prendre le métro - à Barcelone, par contre, et après les Jeux Olympiques, il a une certaine tendance à se perdre... (Vila-Matas, 2009 : 38) -, l'itinéraire de tous les bus, les caractéristiques familières de toutes les rues, préservées au long des siècles, ainsi que l'emplacement et le nom de tous les cafés à saveur mythique, l'*explicit* s'avère surprenant à cause de la dénégation d'une manie

¹⁴ Voir, sur ce sujet, l'essai de Pierre Vilar intitulé *La guerra civil española* (2009).

initialement affichée : il part à Barcelone parce que « en París siempre llovía y hacía frío y había poca luz y mucha niebla. » (Vila-Matas, 2009 : 233).

Si, selon Doubrovski (1980 : 61), le projet de l'autobiographie moderne consiste moins à vouloir se peindre que s'écrire, nous sommes bel et bien devant une autofiction, caractérisée par le métadiscours incessant, par l'hybridisme génologique, par l'emprunt ironique au « bildungsroman », par le recours au double littéraire ou au double de soi-même et par l'écriture comme forme de vie, ou, plutôt, par la thématization de la vie, les frontières entre la vie et la littérature étant annulées.

Le dénouement tout à fait imprévu de *París no se acaba nunca* s'approchant, du point de vue thématique, moins du Paris en fête d'Hemingway que du Paris précaire d'Henry Miller, tient quelques affinités avec *El síndrome d'Ulises*, roman signé par l'écrivain colombien Santiago Gamboa et renvoyant aux cauchemars des émigrants dans l'isolement d'un pays inconnu et aux ghettos où ils se blottissent dans l'espoir de survivre, collectivement, aux multiples agressions de la part de l'étranger.

La narration semble avoir en commun avec *Rayuela* et avec *París no se acaba nunca* une structure fragmentaire, discontinue, renforcée par la profusion de points de vue verbalisés au moyen de phrases qui se suivent dans un rythme oral et colloquial et où les discours des différents personnages semblent, à première vue, à peine différenciés. A l'image du narrateur d'Enrique Vila-Matas, le narrateur de *El síndrome d'Ulises* fait référence à un roman qu'il avait commencé à écrire à Bogotá ; toutefois, les temps changent et, dans ce kaléidoscope temporel et social, les priorités deviennent distinctes de celles que l'on croyait définitives : « Aquí [París] todo es distinto. Las necesidades de mi vida son otras, ahora prefiero leer y releer mis libros, creo que esa vieja novela tiene que ver con una época pasada, no con lo que soy ahora [...] » (Gamboa, 2005 : 226). Cependant, il veut devenir écrivain - « - Nunca te he dicho que escribo [...] Eso es lo que quiero hacer, de verdad. » (Gamboa, 2005 : 222) - et, afin de rendre possible son désir, il voyage, dans les années quatre-vingt-dix, à Paris, où il donne des cours d'espagnol dans une Académie appelée « Langues dans le monde », il fait la vaisselle dans un restaurant coréen - « Les Goelins de Pyongyang » à Belleville -, il s'inscrit à la Sorbonne pour faire un doctorat (raison légale de son séjour) et il loue une « chambrita » (adaptant à la langue espagnole le lexème français « chambre ») qui, n'ayant pas une salle de bains, le force à traverser tôt le matin le glacial Bois de Boulogne, afin de prendre une douche dans la piscine publique de l'Université Paris-Dauphine. Il est intéressant de constater que ce roman de Santiago Gamboa¹⁵ est composé de trois parties, la première s'intitulant « Historias de Fantasmas », la deuxième

¹⁵ Santiago Gamboa a fait des études de littérature à l'Universidad Javeriana de Bogotá, a fait une licence en « Filología Hispánica » à l'Universidad Complutense de Madrid et a étudié, à la Sorbonne, « Literatura Cubana ». Il a publié *Páginas de vuelta* (1995), *Perder es cuestión de método* (1997), *Vida feliz de un joven llamado Esteban* (2000) et *Los impostores* (2002).

« Inmigrantes & Co. » et la troisième « El Síndrome de Ulises », susceptible d'être défini comme une maladie caractérisée par l'isolement, la peur et la perte du sens de la réalité débouchant sur la dépression, l'épilepsie et le délire.

Dans cette polyphonie ou audiophonie, où les narrateurs homodiégétiques et intradiégétiques se succèdent, liés, textuellement, par la voix du narrateur principal dont le nom est Esteban (nous le saurons plus tard), prolifèrent les masques de Paris dévoilés par le tourbillon de témoignages à la charge des « *compañeros de infortunio* » (Gamboa, 2005 : 336) du protagoniste-narrateur principal. La première image de Paris que l'on aperçoit, en même temps qu'Esteban, est celle d'une ville voluptueuse et pleine de gens riches – « *Me encontraba en París, ciudad voluptuosa y llena de gente próspera, aunque ése no fuera mi caso.* » (Gamboa, 2005 : 11) -, qu'il maudit constamment - « *maldita ciudad* » (Gamboa, 2005 : 16) -, soit parce qu'il y fait froid, soit parce que ses habitants sont implacables. À la Sorbonne, il fait la connaissance d'un étudiant arabe, Salim, qui déclenche le rire du professeur chilien à cause d'une faute concernant les genres grammaticaux : en effet, à la question du maître portant sur l'atmosphère d'un conte innommé d'Onetti ou de Cortázar, Salim répond « - *Es obvio, lo que ronda es el muerte. [...] el profesor levantó la voz con una mueca de desprecio, y dijo : ' ¡Se dice la muerte, joven ! ¡La muerte !'* » (Gamboa, 2005 : 21). D'ailleurs, selon le Colombien Elkin Rueda, mécanicien et instructeur de natation qui quitte volontairement son pays (Gamboa, 2005 : 31), l'une des raisons qui condamne l'émigrant à devenir un citoyen de 'cinquième catégorie' est la langue étrangère (française, en l'occurrence) qu'il ne maîtrise pas. Or, pour qu'il y ait un minimum d'acculturation, il faut surmonter l'obstacle idiomatique, comme Freddy Roldanillo, né à Buga (89) - qui veut « [...] *aprender el francés [...]* » (Gamboa, 2005 : 90) -, et comme Saskia qui a du mal à bien parler le français, quoique la prononciation de cette langue ne soit pas très différente de celle de son pays natal : la Roumanie (Gamboa, 2005 : 95). C'est pourquoi Paula, fiancée depuis longtemps de Gonzalo et obsédée par le sexe, vient à Paris : ni exilée ni émigrante elle n'a que le but de « *estudiar francés y vivir la vida antes de volver a Bogotá [...]* » (Gamboa, 2005 : 38).

En ce qui concerne le narrateur, c'est Sabrina qui lui donne des cours de prononciation, insistant sur les « u » du français, aux antipodes de la langue hispanique et lubrique affectivée aux sons brusques :

[...] *debes relajar tu lengua, relájala, de lo contrario no podrás pronunciar las vocales cortas y largas, ni los sonidos nasales, ni esas extrañas 'u' del francés, y yo hice lo posible por relajarla, relájate, malvada, le pedí, relájate, si no quieres convertirte en una lengua muerta, como el latín, pero las palabras seguían atascadas y los sonidos parecían emerger del fondo de una mina, [...] (Gamboa, 2005 : 285).*

D'une manière générale, et sans risque de nous tromper, on pourrait dire que la « culture regardante » envisage avec une hostilité mal dissimulée la « culture regardée » : pour Elkin, ce que les mécaniciens font à Paris se limite à faire sortir les pièces d'une boîte et à les installer (Gamboa, 2005 : 32) ; quant à la Sénégalaise Susi, elle est d'avis que les Français ont volé les richesses de son pays et, ensuite, l'ont abandonné, en y laissant l'idiome, des villas magnifiques et des portails grandioses par où, maintenant, les poules se promènent ; de même, dans un dialogue entre Joachim Blau, professeur de philologie allemande à Strasbourg, et le narrateur, l'un des thèmes de conversation n'est autre que la façon d'être méfiante des Français, ainsi que les difficultés de leur langue (Gamboa, 2005 : 178) ; encore dans ce contexte, Christelle, Rodney et le narrateur se plaignent de leur survie à Paris, manifestant le désir de vivre ailleurs, dans une ville plus ensoleillée et plus heureuse.

Au sein de tous ces témoignages et de toutes ces voix africaines, orientales et latines, s'élève la vision critique du narrateur comme élément unificateur : en fait, et d'après lui, le lieu idéal que Nestor, ami de Gaston, doit choisir pour vivre c'est Paris, « porque [...] era gay » (Gamboa, 2005 : 132) ; c'est encore lui qui se rapporte à l'efficacité indéniable de la Poste française (Gamboa, 2005 : 136) ; c'est lui, aussi, qui s'interroge sur l'excès de chauffage des intérieurs parisiens (Gamboa, 2005 : 196) ; c'est lui, également, qui commente la beauté froide et l'harmonie du Jardin du Luxembourg, qui n'a rien à voir avec sa vie ou avec celle de son entourage ; c'est lui, finalement, qui avoue à Salim (auteur de deux livres) que Paris est un puissant aimant pour les écrivains (Gamboa, 2005 : 325). En vérité, et malgré les critiques qu'il fait incessamment, il se promène par le « Quartier Latin » de Cortázar - « Caminé por las callejuelas del Barrio latino, que tantas veces vi citadas en los libros de Cortázar [...] » (Gamboa, 2005 : 332) -, il commence à travailler pour l'Agence France Presse et il décide de rester à Paris, aux côtés, peut-être, de cet univers féminin tant désiré, de Paula, de Victoria, d'Irina, biologiste en Moldavie et prostituée à Paris, de la Turque Yoglú ou Yuyu... (car le prénom et le nom, parfois, ne sont pas importants...).

L'*explicit* nous le présente en pleurant la mort de Jung - son compagnon de travail, au restaurant, qui avait quitté la Corée et était descendu à Paris afin d'être, par ironie du sort, exploité par un Coréen ! -, en attendant à l'aéroport Min Lin et en se rendant compte que « todos, en ese desolado aeropuerto, parecían haberse ido o estar muertos. » (Gamboa, 2005 : 353).

L'un des deux passages capitaux de ce roman est, sans aucun doute, la rencontre entre Mohammed Khaïr-Eddine, qui se considère, sans modestie, le plus grand écrivain de la langue française post-coloniale (Gamboa, 2005 : 72), Kadhim, traducteur connu qui fait une thèse sur les méthodes de traduction (Gamboa, 2005 : 120-121), et le narrateur : tout au

long de ce dialogue, les deux premiers accusent les auteurs marocains, tunisiens et libanais de faire une littérature stéréotypée, façonnant l'image que les Européens se font du monde arabe et remplaçant, par conséquent, la réalité par le cliché. Cette délation n'est qu'un tremplin pour que le narrateur extériorise sa pensée, portant sur le fait que certains hommes de lettres de l'Amérique Latine écrivent pour les Européens en leur offrant ce que ces derniers attendent d'un Latino-Américain : l'exotisme et l'évasion. Dans cette conjoncture, Khaïr-Eddine est d'avis que la littérature latino-américaine s'unit au rêve du socialisme ou, en d'autres mots, que la révolution latino-américaine « es el realismo mágico de la izquierda europea » (Gamboa, 2005 : 254) ; en conséquence, et pour le narrateur, il est normal que certains auteurs peu talentueux cèdent à la tentation de se réfugier dans le « compromis » comme sauf-conduit littéraire.

Le deuxième moment crucial du roman en exégèse est celui où le protagoniste-narrateur se questionne sur la littérature : d'une part, il faut, peut-être, observer de loin, aller à l'autre bout du monde, s'aliéner son *habitat* et fuir son pays, pour que les mots puissent se charger de sens ; d'autre part, et comme contre-argumentation, un nombre significatif de bons écrivains n'ont jamais abandonné leur espace natal (Gamboa, 2005 : 175).

C'est, toutefois, une phrase des *Cahiers* de Cioran¹⁶, relative à la primauté de l'intelligibilité sur le style, qui le met sur le bon chemin : faisant suite à cet « Art de la prose », le voilà qui questionne la 'figure' de l'écrivain.

Supuse entonces que cada escritor forja su tradición y su propia teoría de lo que debe ser un escritor, momento en el que una voz retumbó en mi cerebro, vociferando : ¿y quién diablos eres tú para opinar sobre esto si no has escrito nada ? [...] al fondo de mi maleta había un sobre con una novela redactada a máquina, [...] la prueba de que estaba dispuesto a hacerlo o de que podía hacerlo, [...] (Gamboa, 2005 : 176).

Toutefois, Paris n'est pas seulement la destination des écrivains ou des émigrés, mais aussi celle des exilés qui traversent *El corazón helado* d'Almueda Grandes. Résumons en quelques traits l'histoire de ce roman qui est un portrait magistral de la vie en Espagne et en France¹⁷ sous la guerre civile espagnole et la deuxième guerre mondiale : dans les funérailles de Julio Carrión González, en mars 2005, son fils Álvaro est abasourdi par la présence d'une jeune femme, très attrayante, appelée Raquel Fernández Perea, fille

¹⁶ Nous transcrivons deux passages de Cioran (*Caietele*), le premier concernant sa vision de Paris, se rapportant le deuxième à une phrase de Ionesco qui résume, d'une façon magistrale, le décalage entre la vie et l'art : «Cele trei orașe care mi-au plăcut cel mai mult: Sibiu, Dresda, Paris. Dresda nu mai există, Parisul mă apasă, Sibiuul îmi este inaccesibil. » / «Mă gândesc la ce mi-a spus Eugen Ionescu acum vreo două sau trei luni. 'Tu ești vesel și ai scris cărți pesimiste, eu sînt trist si am scris comedii.'» (*Celalalt Cioran. Versiune scenica după Caietele lui Cioran*).

¹⁷ « [...] Francia siempre había tenido sus puertas abiertas para los exiliados, para los vencidos, para los refugiados de cualquier país... [...] la tierra prometida, el país de la libertad, [...] » (Grandes, 2007 : 423-25).

et petite-fille d'exilés républicains en France. De péripétie en péripétie, Álvaro Carrión Otero, âgé de quarante ans, et Raquel, qui a trente-cinq ans, découvrent de véritables histoires familiales qui s'entrecroisent dramatiquement dans leurs vies. D'ailleurs, « Cada familia tiene un armario cerrado, lleno hasta arriba de pecados mortales. » (Grandes, 2007 : 231). L'une de ces histoires, peut-être la principale (car elle sert de fil conducteur...), concerne le fait que le père d'Álvaro, Julio, était amant de Raquel¹⁸, celle-ci devenant, à son tour, maîtresse d'Álvaro. Or, les grands-parents paternels de Raquel, qui ne revenaient jamais en Espagne, attendaient avec impatience le retour de leurs enfants qui apportaient la marchandise sollicitée :

Sí, se lo habían traído, una caja enorme llena de pimentón dulce y picante, de latas de atún y de anchoas, de ñoras y de guindillas, de ajos morados [...], de queso manchego, y un jamón entero, y chorizos de Salamanca, y morcillas de Burgos, y judías blancas, y garbanzos, y tocino, y dos garrafas inmensas de aceite de oliva que siempre compraban a la vuelta, en un pueblo de Jaén. [...] (Grandes, 2007 : 34).

Après, la grand-mère Anita se fermait dans la cuisine, invitant tout le monde à dîner, même Hervé, le mari de la tante Olga :

La abuela siempre preparaba algo especial para él, una ensalada de endibias con nueces picadas y el aliño de queso azul que más le gustaba, menuda porquería, ya ves, decía entre dientes, o cualquier carne guisada con mantequilla, el menú alternativo que cada año pesaba más, porque cada año había más franceses y menos españoles en la fiesta anual de los abuelos (Grandes, 2007 : 34-35).

Il est impossible de ne pas penser au stéréotype qui, au contraire du cliché, relevant de la stylistique, peut être défini comme un fait préconçu, comme une image exagérée associée à une catégorie (la gastronomie, en l'occurrence), comme une idée déjà faite et toute faite qui participe d'une tradition culturelle et, nous osons l'affirmer, comme le « degré zéro » de l'imagologie. Ce regard stéréotypé compte plusieurs occurrences dans le roman - « Cuando me fui de aquí, yo no sabía que me marchaba a un mundo sin tapas, sin vermú de grifo, sin esas medias borracheras que se pueden mantener dos o tres días [...] » (Grandes, 2007 : 83) —, aux côtés de l'image de la femme française — « No sé, es que las francesas

¹⁸ Le verbe « volver/revenir » acquiert dans ce roman une importance cruciale : « Raquel, que nació en 1969 y se crió escuchando conversaciones fabricadas con todos los tiempos, modos y perífrasis posibles del verbo volver, nunca preguntó por qué. Las cosas eran así, simplemente. Los franceses se mudaban, se iban o se quedaban. Los españoles no. Los españoles volvían o no volvían, igual que hablaban un idioma distinto, y cantaban canciones distintas, y comían uvas en Nochevieja, con lo que cuesta encontrarlas, [...] » (Grandes, 2007 : 33).

no son como nosotras, son mucho más lanzadas, [...] » (Grandes, 2007 : 455) — et de la bonne prononciation des « r » :

- Y dicen muy bien la erre...

Luego no son franceses.

No. Yo diría que son españoles (Grandes, 2007 : 333).

Afin de conclure, il est impensable de ne pas citer une phrase de Daniel Henri Pageaux : « On ne convoque pas impunément l'Autre en littérature ; [...] » (Pageaux, 1995 : 139). En fait, l'*Autre*, aux antipodes du *Moi*, est invoqué toutes les fois que l'on veut le saisir dans une perspective herméneutique protéiforme, le cerner dans une dimension culturelle et sociale donnée et l'étudier à l'ombre du fond historique et idéologique qui le détermine. Si les textes imagologiques et imagotypiques sont programmés, l'imaginaire sous-jacent à la capitale française est le lieu par excellence du triomphe de l'intertextualité.

Tout d'abord, Paris - surtout la rive gauche - est la capitale des intellectuels, source d'inspiration pour leurs romans à venir, espace privilégié de leurs rêves littéraires, lieu mythique de déambulation et d'errance initiatiques du néophyte qui s'adonne à la flânerie poïétique et poétique. Cette affection peut tendre, néanmoins, vers la passion, l'obsession et la manie, emblématisées par le protagoniste, narrateur et auteur de *París no se acaba nunca*, une autofiction qui étale le culte de l'artifice littéraire et débouche, dans le sillage de Proust, sur l'écriture comme forme de vie.

Ensuite, Paris s'identifie avec une descente aux enfers, surtout pour les émigrants qui y arrivent dans une situation financière précaire, ayant peur d'une maladie ou d'un accident qui puissent les éloigner du travail et les lancer dans la pénurie physique et morale. Dans *El síndrome de Ulises*, le narrateur se plaint continuellement de la « ville maudite », tandis que Victoria essaye de l'appeler à la raison : d'une part, il transfigure la « Ville Lumière » en une ville pleine d'hostilité et de froid ; d'autre part, elle envisage l'espace parisien comme étant la capitale de l'amour. La manie parisienne d'Enrique Vila-Matas, quoique contredite ironiquement (contradiction qui n'a d'autre but que celui de la dire et de la redire), semble donner la place à une certaine phobie de Paris évidente dans le roman de Santiago Gamboa, où les femmes étrangères se prostituent afin de garantir leur survie.

Dans une troisième étape, et en nous penchant sur *El corazón helado*, nous constatons que les exilés donnent l'impression de devenir le paradigme de la *phylie* : on cache la nostalgie de la patrie, mais on ne critique pas l'espace d'arrivée, lieu de refuge par rapport au régime dictatorial.

Il semble, en fait, que la capitale française ait deux dimensions : une dimension réelle et une dimension virtuelle. Cet imaginaire symbolique prévaut sur la réalité : c'est la capitale

des opportunités (parfois, ratées...), des désirs (qui, souvent, ne se concrétisent pas...), de la liberté (qui semble s'identifier à la prison...) et de la tolérance (qui comble, maintes fois, l'incommunicabilité entre les êtres et la 'mauvaise foi' du langage). Néanmoins, selon Claudio Guillén, « Sí hubo autores, por supuesto, que viajaron al país de la imagen, sintiendo el estímulo del contraste y hasta de la decepción. A veces la imagen, en efecto, se tambalea y desmorona, cuando el conocimiento la pone a prueba. » (Guillén, 1998 : 363).

Finalément, il est vrai que la ville de Paris restera toujours un « lieu de mémoire » intériorisé par ceux qui l'ont cherchée et la cherchent encore. Cependant, cette quête ne serait-elle pas commune à d'autres capitales et à d'autres cultures ?

Il ne serait pas du tout inopportun de faire une petite référence à *El invierno en Lisboa*, d'Antonio Muñoz Molina, ou, encore, à *Resistencia* de Rosa Aneiros, où la pinède du Roi Dinis, dans l'Ouest portugais, se convertit en témoin de vie. Mais ces romans, révélant l'image d'un Portugal 'regardé' par les Espagnols et les Galiciens, fourniraient, à eux seuls, un autre thème pour un autre article.

Ce qui est indiscutable c'est que Paris, au contraire de Capri, *c'est pas fini...*

Bibliographie

- ANEIROS, Rosa Díaz (2002). *Resistencia*. Edicións Xerais de Galicia. S. A.
- CIORAN, Celalalt (2003). *Versiune scenica după Caietele lui Cioran*.
- CORTAZAR, Julio (2001). *Rayuela*. Bibliotex. S. L.
- DELPHY, Christine (2010). "Les uns derrière les autres : comment se construit l'altérité"., in : *Raison présente. Racisme, race et sciences sociales*. Paris : Nouvelles Éditions Rationalistes, n° 174, pp. 21-37.
- DOUBROVSKY, Serge (1980). *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris : PUF.
- DURAS, Marguerite (2004). *L'après-midi de Monsieur Andesmas*. Paris : Gallimard, coll. « L'Imaginaire ».
- GALLOTTI, Jean (1964). *Le Paris des poètes et des romanciers*. Préface de Duc de La Force. Dessins à la plume de René Carliez. Éditions Meddens, coll. « art et savoir ».
- GAMBOA, Santiago (2005). *El síndrome de Ulises*. Barcelona : Editorial Planeta Colombiana.
- GRAHAM, Helen (2009). *Breve Historia de la Guerra Civil*. Traducción de Carmen Martínez-Gimeno. Madrid : Editorial Espasa Calpe, S. A., Edición Especial.
- GRANDES, Almudenas (2007). *El Corazón Helado*. Barcelona : Tusquets Editores, S. A.
- GUILLÉN, Claudio (1998). *Múltiples moradas*. Barcelona : Tusquets.
- HEMINGWAY, Ernest (1988). *A moveable Feast*, London / Glasgow : A Triad Grafton Book.
- LLOVET, Jordi /CANER, Robert /CATELLI, Nora /Martí, Antoni /Viñas, David (2007). *Teoría Literaria y Literatura Comparada*, Barcelona : Ariel.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1986). *Les Romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1996). *Do romantismo aos romantismos em Portugal*, Lisboa : Editorial Presença.
- MACHADO, Álvaro Manuel et PAGEAUX, Daniel-Henri (2001). *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa : Editorial Presença, coll. « Fundamentos », 2ª edição revista e aumentada, ch. 3 – « Da imagem ao imaginário ».
- MACHADO, Álvaro Manuel (2003). *Do Ocidente ao Oriente. Mitos, imagens e modelos*. Lisboa : Editorial Presença.
- MOLINA, Antonio Muñoz (2010). *El invierno en Lisboa*, Barcelona : Seix Barral.
- MOURA, Jean-Marc (1992). *Lire l'Exotisme*, Paris : Dunod.
- MOURA, Jean-Marc (2005). "Imagologie littéraire et mythe", in : *Questions de Mythocritique*. Sous la direction de Danièle Chauvin, André Siganos et Philippe Walter. Paris : Éditions Imago, pp. 205-215.
- PAGEAUX, Daniel-Henri (1995). "Recherche sur l'imagologie : de l'Histoire culturelle à la Poétique", in : *Revista de Filología Francesa*, Univ. Complutense de Madrid, pp. 135-160.

PAGEAUX, Daniel-Henri (2006). *Rencontres. Échanges. Passages. Essais et Études de Littérature Générale et Comparée*. Paris : L'Harmattan.

SCHOENTJES, Pierre (2003). *La Poética de la ironía*. Traducción de Dolores Mascarell. Madrid : Cátedra, coll. « Crítica y estudios literarios ».

UNAMUNO, Miguel de (2009). *San Manuel Bueno, mártir / Cómo se hace una novela*. Presentación de Paulino Garagorri. Madrid : Alianza Editorial, coll. « El Libro de Bolsillo ».

VILA-MATAS, Enrique (2005). *La asesina ilustrada*. Epílogo de Jordi Llovet. Ilustraciones de Óscar Astromujoff. Barcelona : Lumen.

VILA-MATAS, Enrique (2008). *Extraña forma de vida*. Barcelona : Editorial Anagrama, coll. « quinteto ».

VILA-MATAS, Enrique (2009). *París no se acaba nunca*. Barcelona : Editorial Anagrama, coll. « Compactos ».

VILA-MATAS, Enrique (2010). *Dublínescas*. Barcelona : Editorial Seix Barral S. A., coll. « Biblioteca Breve ».

VILAR, Pierre (2009). *La guerra civil española*. Barcelona : Editorial Crítica, coll. « Biblioteca de bolsillo ».

YURKIEVICH, Saúl (2001). « Prólogo ». *Rayuela*. Bibliotex, S. L., pp. 3-5.